

FILMBLATT 6 - Winter 1997

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

In diesem Heft beginnen wir mit der Dokumentation der neuen Reihe FilmDokument, die vergessene und selten gezeigte Non-fiction-Filme (Dokumentarfilme, Werbe- und Animationsfilme, Wochenschauen und Propagandafilme) der deutschen Filmgeschichte vorstellt. Diese Filmreihe veranstalten wir gemeinsam mit den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. und dem Bundesarchiv-Filmarchiv.

Wir berichten auch über den kürzlich wiederaufgetauchten Titanic-Film *In Nacht und Eis* von 1912 und seinen von der Filmgeschichte vergessenen Regisseur Mime Misu und informieren über die Rekonstruktion von Ernst Lubitschs *Anna Boleyn* durch die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Und wir bitten um Mithilfe bei der Spurensuche im Zusammenhang mit dem von Eugen Schufftan wohl um 1930 gedrehten Kurztonfilm *Ins Blaue hinein*; Produktionshintergründe und Auf führungen dieses von Martin Koerber wiederentdeckten Films konnten bisher nicht ermittelt werden. Auch in unseren Buchbesprechungen geht es um Filmarchivierung und -restaurierung.

Die auf dem Titel abgedruckte Anzeige für „hochpikante Herrenfilms“ entnehmen wir dem Kinematograph, Düsseldorf, Nr. 2, 13. Januar 1907.

Das FILMBLATT erreicht jetzt über 400 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. FILMBLATT erscheint weiterhin kostenlos. Wir möchten Sie aber an unseren Aufruf erinnern, sich mit 16 DM an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 2. Jahrgang 1997/98 zu beteiligen. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag unterstützen. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird dann mit der nächsten Ausgabe zugesandt. FILMBLATT 1 - 4 sind leider vergriffen.

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

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 1997/98 (SP)

Stichwort (für eine Rechnung): FILMBLATT 1997/98 (RE)

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. und Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Behagliche Schönheit Ufa-Städtefilme der 30er Jahre

FilmDokument I, Kino Arsenal, 5. September 1997
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Jeanpaul Goergen

Zwischen 1934 - 1945 brachte die Ufa einundzwanzig reine Städtefilme heraus, alle der Dramaturgie des fünfzehnminütigen Kulturfilms verpflichtet: Potsdam (1934), Wiesbaden, Düsseldorf, Stuttgart, Bremen, Krakau (1935), Wuppertal, Warschau, Wilna, Rostock, Frankfurt am Main (1936), Baden-Baden, Eger, Königsberg, Münster, Aschaffenburg (1938), Salzburg, Bayreuth, Danzig (1939), Nürnberg (1940) und Köln (1941). Diese Städtefilme, wie sie auch von anderen Firmen wie z.B. der Tobis produziert wurden, können durchaus als Subgenre des Kulturfilms angesehen werden. Obschon die Quellenlage dürftig ist, ist anzunehmen, daß sie meistens - die Filme über Krakau, Warschau und Wilna ausgenommen - von den entsprechenden Verkehrsämtern in Auftrag gegeben wurden. Die Städtefilme sind somit auch als Werbefilme zu betrachten, die sowohl für die porträtierte Stadt als auch und mehr noch, insbesondere im Ausland, für Deutschland werben sollten. Offenbar mußten die Drehbücher auch vom Propagandaministerium genehmigt werden. So bündeln sich in diesen Städteporträts mehrere Genres, die alle unter dem Stichwort Selbstdarstellung und Propaganda zu lesen sind. Heute haben diese Aufnahmen einen hohen dokumentarischen Wert, erzählen sie doch, wie die Städte vor den Zerstörungen des Weltkriegs ausgesehen haben.

Die Städtefilme der Ufa sind einer weitgehend einheitlichen Ästhetik und Dramaturgie verpflichtet, wie sie der Fotohistoriker Janos Frecot am Beispiel der Photographie der Zeitschrift „Volk und Welt“, die zwischen 1934 und 1944 erschien, beschrieb: sie bediene den „Massengeschmack zur Erhaltung von Ruhe und Ordnung im Sinne von Behaglichkeit.“ Diese Sehnsucht nach Behaglichkeit sieht Frecot weder auf Deutschland noch auf die Zeit des Nationalsozialismus beschränkt, hier erfuhr sie aber eine besondere Ausprägung: „Hier wird die Ästhetik selbst zur Propaganda.“ (Janos Frecot: Die Kontinuität der Behaglichkeit, in: Leitbilder für Volk und Welt, Berlin 1995, S. 6 - 8)

Klar, daß Werbefilme stets die Schattenseiten unterschlagen; die Ufa-Städtefilme sind aber mehr als nur Tourismusfilme, vielmehr deuten sie die einzelnen Städte um zu einem idealistischen Typus Stadt von gleichförmiger Schönheit und behaglicher Idylle, wo Harmonie und Sauberkeit herrschen und eine Sehnsucht nach der Beständigkeit des Überlieferten. Das macht die-

se Filme so gleichförmig und auch Walter Ruttmann gelingt es in *Kleiner Film einer großen Stadt... der Stadt Düsseldorf am Rhein* (1935) nur bedingt, die Modernität seiner filmischen Sprache einzusetzen, um „die Wirklichkeit und Atmosphäre der Stadt Düsseldorf in einer bildlichen und tonlichen Symphonie wiederzuspiegeln“, wie er in einem undatierten Zeitungsausschnitt zitiert wird. Aber auch dies wenige war schon zuviel und im Film-Kurier (Nr. 78, 1. 4. 1936) wetterte Hans Schuhmacher: „Aber in den Kulturfilm paßt diese Modernität, paßt diese Bilddynamik, die hier zum künstlerischen Selbstzweck wird, eben nur bedingt. (...) Der Kulturfilm soll sachlich und dennoch kurzweilig sein. (...) denn er soll ja nicht das Bild als „Bild an sich“ pflegen, sondern das Bild als volksbildendes, kulturförderndes, belehrendes Element verwenden, um ein Objekt zu veranschaulichen.“

Wie Ruttmann legte auch sein Schüler Eugen Yorck in *Danzig. Land an Meer und Strom* (1939) einen filmischen Film vor, der nur durch Bilder wirken wollte und auf den damals als „Geisterstimme“ bezeichneten off-Kommentar verzichtete, was ihm ebenfalls im Film-Kurier (Nr. 57, 7. 3. 1940) vorgeworfen wurde. *Warschau* (1936) von Wilhelm Prager und *Königsberg* (1938) von Paul Engelmann setzen dagegen ganz auf diesen belehrenden und erklärenden Kommentar; Warschau wird beinahe als deutsche Stadt vorgestellt. (Mit seiner Verbeugung vor Marschall Pilsudski ist *Warschau* auch im zeithistorischen Kontext von 1936 bedeutsam.)

Auffallend in den Ufa-Städtefilmen ist die starke Betonung von Motiven wie Wochenmärkte, Grünanlagen und Brunnen, die Land und Natur assoziieren. Die Großstadt erscheint so nicht als Gegensatz, sondern als Verlängerung des Landes. Harmonisierung ist Trumpf. Die Stadt als Lebensform der Moderne kommt nicht vor, die Arbeitswelt bleibt weitgehend ausgespart, Kultur und Nachtleben finden nicht statt: die Ufa-Städtefilme wirken sowohl unmodern wie zeitlos. Offenbar mit Absicht werden nationalsozialistische Symbole weitgehend vermieden bzw. nicht in den Vordergrund gestellt.

Bemerkenswert, daß zumindest die Ufa keinen Städte-Kulturfilm über Berlin herstellte; *Schnelles, sicheres, sauberes Berlin* (1938) von Ernst Kochel dokumentiert vielmehr sachlich und unaufgeregt die Arbeit der Berliner Verkehrsbetriebe, der Müllabfuhr und der Straßenreinigung.

Kleiner Film einer großen Stadt... der Stadt Düsseldorf am Rhein.;
Produktion: Ufa, 1935; Regie: Walter Ruttmann
Zensur: 15. 11. 1935, B 40685, 1 Akt, 398 m (nach Kürzung: 394 m)
Kopie: Filminstitut Düsseldorf (Archiv-Nr.: S 1054, 35mm, 386,6 m)

Danzig. Land an Meer und Strom.
Produktion: Ufa, 1939; Regie: Eugen York
Zensur: 28. 11. 1939, B 52774, 1 Akt, 382 m
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (Archiv-Nr.: 25030, 16mm, 150,3 m)

Warschau.

Produktion: Ufa, 1936, Regie: Wilhelm Prager

Zensur: 16. 6. 1936, B 42663, 1 Akt, 331 m

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde (Archiv-Nr.: 30713, 35mm, 324,8 m)

Königsberg.

Produktion: Ufa, 1938, Regie: Paul Engelmann

Zensur: 3. 3. 1938, B 47785, 1 Akt, 387 m

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (Archiv-Nr.: 35655, 16mm, 124,8 m)

Schnelles, sicheres, sauberes Berlin.

Produktion: Ufa, 1938, Regie: Ernst Kochel

Zensur: 8. 2. 1938, B 47488, 1 Akt, 423 m

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (Archiv-Nr.: 35654, 16mm, 144,3 m)

Expedition in den Lebensraum des Kindes Eberhard Frowein: *Das Kind und die Welt* (D 1931)

FilmDokument 2, Kino Arsenal, 3. Oktober 1997

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

Einführung: Jeanpaul Goergen

Der abendfüllende Dokumentarfilm *Das Kind und die Welt* von Eberhard Frowein (künstlerische und technische Leitung) verfolgt die Entwicklung des Kindes in seiner alltäglichen, großstädtischen Umgebung, wie es nach und nach seinen Lebensraum erobert, erweitert und behauptet. Die Kamera beobachtet das Kind von den ersten Lebenswochen an bis zum Alter von acht Jahren, wo es zum ersten Mal den Schutz des Hauses verläßt und sich in den Strom der Großstadtstraße wagt. Einige Szenen wurden mit versteckter Kamera aufgenommen: hier ist *Das Kind und die Welt* den Zielen der Film-Avantgarde - die ungestellte Wirklichkeit festzuhalten und bisher nicht Sichtbares sichtbar zu machen - verpflichtet.

Zahlreiche Einstellungen sind aus der Sicht des Kindes aufgenommen; durch die Wahl des Kamerastandpunkts wird versucht, ihre so ganz andere Wahrnehmung bildlich wiederzugeben. In bewußter Abkehr von inszenierten Aufnahmen richtet sich der dokumentarische Blick auf die Darstellung alltäglicher Lebensvorgänge: der Versuch eines zweijährigen Mädchens, eine kleine Treppe zu bewältigen, wird so zum dramatischen Erlebnis. Eindringlich wird der großstädtische Lebensraum des Kindes, insbesondere die Berliner Hinterhöfe, skizziert.

Der Film entstand unter der wissenschaftlichen Leitung des am Psychologischen Institut der Berliner Kaiser-Wilhelm-Universität lehrenden Psychologen Kurt Lewin, einem der bedeutendsten Psychologen dieses Jahrhunderts, der 1933 zur Emigration gezwungen wurde, sowie in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Anderthalb Jahre arbeitete Lewin an dem Film, 100.000 Meter mußten auf 2.000 reduziert werden. Grundlegendes Konzept von *Das Kind und die Welt* ist der „Lebens- und Handlungsraum“ des Kindes, ein zentraler Begriff der Lewinschen Entwicklungspsychologie. Der Film enthält, vor allem am Anfang, einige bemerkenswerte Einstellungen und Bildlösungen (Kamera: Georg Krause und Viktor Trinkler); Sergej Eisenstein kannte Kurt Lewin (und dessen Kurzfilme, etwa über Trieb- und Affektäußerungen psychopathischer Kinder) und soll bei *Das Kind und die Welt* mitgearbeitet haben. Interessant auch eine lange dokumentarische Sequenz mit spielenden Kindern in einem typischen Berliner Hinterhof mit einer langen, im frühen Tonfilm einzigartigen O-Ton-Passage.

Der Film schließt mit einem Ausblick auf den „Raum der Zukunft / Raum der Jugend / Lebensraum“ mit singenden und spielenden Jugendlichen in freier Natur: „Wenn wir schreiten Seit an Seit“ werden sich auch die Lebensbedingungen von Kinder und Jugendlichen in den Großstädten zu einer freieren und naturnahen Lebensweise verändern.

Das Kind und die Welt ist ein wichtiges Beispiel für das bisher noch weitgehend unerforschte Genre des populärwissenschaftlichen Films der Weimarer Republik. Die niederländische Verleihkopie wurde 1987 von den Psychologen Mel van Elteren und Helmut Lück im Niederländischen Filmarchiv entdeckt.

Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt (1930, R: Slatan Dudow) dokumentiert dagegen mit dezidiert politischer Zielsetzung die desolaten Lebensbedingungen proletarischer Kinder im großstädtischen Berlin. Nur wenige Dokumentarfilme der Weimarer Republik kamen dem wirklichen Leben so nah wie dieser Kurzfilm (Kamera: Walther Hrich), an dem offenbar auch Phil Jutzi beteiligt war.

Das Kind und die Welt.

Produktion: Berolina Film GmbH, Berlin

8 Akte, 1935 Meter, Format: 35mm, s/w, Ton, Zensur: 27. 11. 1931, Prüfnummer: B 30467, Jf.

Uraufführung: 1. 12. 1931, Berlin (Kamera)

Niederländische Fassung: De Wereld van het Kind, 4 Akte, 1742 m

Uraufführung: 13. 7. 1934, Amsterdam (De Uitkijk)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 16mm, 636 m. Es handelt sich um die niederländische Verleihfassung mit einleitenden niederländischen Titeln aus dem Nederlands Filmmuseum. Die deutsche Originalfassung von 1931 hatte sowohl Zwischentitel als auch - mit Ausnahme des 4. und des 7. Akts - einen gesprochenen Kommentar. Die erhaltene Kopie ist mit ca. 12 Minuten kürzer als die

Originalfassung von 1931; neben den Zwischentiteln fehlt insbesondere im 3. Akt die Sequenz mit Wiegenliedern aus mehreren Ländern. Offenbar kürzte man für die niederländische Fassung auch große Teile des Kommentartexts, der bei der Uraufführung stark kritisiert worden war.

Video: FernUniversität - Gesamthochschule Hagen (Nr. 88/17)

Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt.

Produktion und Verleih: Film-Kartell „Weltfilm“ GmbH, Berlin

2 Akte, 398 Meter, Format: 35mm, s/w, stumm, Zensur: 19. 8. 1930, Prüfnummer: B 26586, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

Ein Suchender mit der Kamera Filme von Richard Cohn-Vossen

FilmDokument 3, Kino Arsenal, 7. November 1997

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

Einführung: Ralf Schenk

Neun junge Männer stehen vor den Schranken eines Gerichts im Prenzlauer Berg. Die Anklage: Körperverletzung, Raub, Einbruch und Arbeitsbummelei. Heute ist das ein „normales“ Sujet in der Fernsehpublizistik, doch als Richard Cohn-Vossen 1972 seinen DEFA-Dokumentarfilm *In Sachen H. und acht anderer* drehte, war das der Bruch eines Tabus und fast eine Sensation.

Dabei hatte sich Cohn-Vossen bemüht, sein Thema „Kriminalität im Sozialismus“ ganz unspektakulär aufzubereiten. Die Kamera zeigt die Gesichter der Sechzehnjährigen: verbohrt, verschlossen, ängstlich, nachdenklich. Kaum einer von ihnen ist in der Lage, darüber zu reden, was in den Köpfen vorgegangen sein mag. So muß sich der Regisseur, wie ein Therapeut, selbst auf Spurensuche begeben; er läßt die Eltern, Lehrer und Ausbilder zu Wort kommen, eine tastende Forschungsreise in eine Gemeinschaft, in der es die Erwachsenen irgendwie gut meinen, aber bei den Jungen auf wenig Resonanz stoßen. Aus Partikeln der Realität entsteht ein Bild beiderseitiger Hilf- und Sprachlosigkeit.

In Sachen H. und acht anderer ist einer der wichtigsten DEFA-Dokumentarfilme der siebziger Jahre - und zugleich einer der unbekanntesten, obwohl sein Regisseur damals neben Jürgen Böttcher, Volker Koepp, Gitta Nickel und anderen zu den großen Hoffnungen der jüngeren DEFA-Generation gehörte. Doch im November 1976 unterzeichnete er den Protest gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Cohn-Vossen, der manchem Dogmatiker im DEFA-Studio

längst ein Dorn im Auge war, geriet daraufhin so massiv unter Druck, daß er 1979 in die Bundesrepublik übersiedelte. Sein letzter Film, *Arbeiterfamilie in Ilmenau* (1977), wurde nicht mehr zugelassen, das von ihm gedrehte Material von einem Kollegen neu montiert. Die anderen Arbeiten verschwanden in den Archiven. Cohn-Vossens Name wurde weitgehend aus den Annalen der DDR-Filmkunst getilgt.

Richard Cohn-Vossen, geboren 1934 in Zürich und aufgewachsen im Moskauer Exil (sein Ziehvater war der spätere DDR-Kulturpapst Alfred Kurella), war 1955 in die DDR gekommen, um ein Physikstudium fortzusetzen. Aber das Kino reizte ihn mehr, und er nutzte die Gelegenheit, als Dolmetscher und Regieassistent fürs *Russische Wunder* von Annelie und Andrew Thorndike einzusteigen. Nach zahlreichen Sujets für den *Augenzeugen* drehte er 1966 seine ersten eigenständigen Dokumentarfilme: *Die Ballade von den grünen Baretten* und *Robert Jackson klagt an*, wirkungsvolle agitatorische Pamphlete gegen den US-Krieg in Vietnam. Zum eigentlichen Meisterstück wurde 1967 das Porträt *Paul Dessau*, mit dem der Regisseur, wie sein Held, für das Unbequeme und Spröde, den Widerspruch in der Kunst plädierte: „Bei meiner Musik“, so Dessau im Film, „soll man sich nicht zurücklehnen, die Augen schließen und einschlafen, sondern wach bleiben. Kunst stellt Anforderungen und fordert zum Denken auf.“ Eine Sentenz, der sich auch Cohn-Vossen verpflichtet fühlte.

So brachte er sich mit *Versuch über Schober* (1972) in kritische Korrespondenz zur Agitationspolitik der DDR. Hans Schober, Meister in Leuna, war als Vorzeigesozialist zum Liebling der Medien avanciert; Cohn-Vossen näherte sich ihm dagegen abwartend und unpathetisch. Der subjektive künstlerische Ansatz, „einen Nachweis über das Innere durch die Beobachtung des Äußeren“ zu erlangen, wurde vom Regisseur am Ende als nur teilweise gelungen eingeschätzt: „Das Urteil über Schobers menschliche Qualitäten bleibt im Film offen.“ Gerade diese Offenheit, die Vertrauen in die Urteilskraft der Zuschauer voraussetzte, war damals beim DDR-Dokumentarfilm ungewohnt - und wurde entsprechend beargwöhnt: „Die Weisen“, so Cohn-Vossen ironisch, „schauen unter den Strich, finden dort weder Plus noch Minus.“

Die letzten Filme Cohn-Vossens in der DDR wiesen ihn als einen Suchenden aus, künstlerisch und politisch. In *Turek erzählt* (1973) ließ er den trotz seines Alters überaus munteren Arbeiterschriftsteller wahre und erfundene Geschichten erzählen: ein Bekenntnis zur Vielfarbigkeit des Erinnerns. *Nachtarbeiter* (1974) beobachtet fast kommentarlos Bäcker, Stahlschmelzer oder Eisenbahner, ein poetisch-realistisches Filmgedicht auf den Spuren von Walter Ruttmann und Winfried Basse.

In *Monika* (1975) und *Abgeordnete in Rostock* (1976) reiben sich Ideal und Wirklichkeit der sozialistischen Demokratie: der große Anspruch und der Alltag mit seinen Engpässen und bürokratischen Tücken. Das Ende aller Höhen-

flüge in den Mühen der Ebenen - versehen mit einem optimistischen Kommentar, der sich heute wie eine Beschwörung anhört, das Land nicht im Kleinmut ersticken zu lassen. *Arbeiterfamilie in Ilmenau* schließlich, dessen Rohschnittfassung Cohn-Vossen vor der Vernichtung bewahren und in die Bundesrepublik schmuggeln konnte, stellt unter anderem die Frage nach der Entfremdung von der Arbeit durch den Einsatz moderner Technik.

Die Filme Richard Cohn-Vossens wieder oder neu zu sehen, dürfte für Zuschauer aus der DDR eine Begegnung mit den eigenen Hoffnungen sein - und mit der Genesis der eigenen Zweifel, der eigenen schleichenden Resignation. Cohn-Vossen wollte „Suchender sein mit der Kamera. Augenzeuge, Chronist, Zeitgenosse“. Er wurde es auf eine besondere, intensive Weise.

Robert Jackson klagt an (DDR 1966, 35mm, s/w, 288 m)

Paul Dessau (DDR 1967, 35mm, s/w, 857 m)

Versuch über Schober (DDR 1972, 35mm, s/w, 643 m)

In Sachen H. und acht anderer (DDR 1972, 35mm, s/w, 797 m)

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Industriefilm und Propagandakino ***Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkriegs /*** ***Nachtrag zur Poldihütte (D / Ö 1916)***

FilmDokument 4, Kino Arsenal, 12. Dezember 1997

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

Einführung: Michael Wedel

Dieser Industriefilm mit geschickt vermittelten propagandistischen Absichten ist ein frühes Beispiel jener dokumentarischen Tradition des Kulturfilms, die in Deutschland zwischen den Weltkriegen zunächst von der Deutschen Lichtspielgesellschaft, dann aber vor allem von der Kulturfilmabteilung der Ufa geprägt wurde.

Entwickelt hat sich diese alternative kinematographische Praxis jedoch bereits im Zusammenhang der Kinoreformbewegung ab 1907. Sich gegenüber der von ausländischen Importen definierten Spielfilm-Unterhaltung absetzend, entstand der Kulturfilm als national-geprägter Sammelbegriff für diverse non-fiction Genres, wie Unterrichts- und Lehrfilm, populärwissenschaftlicher Film, Forschungs-, Werbe- und Industriefilm. Gemeinsam war ihnen bei aller Unterschiedlichkeit des Dargestellten ein pädagogischer Impuls des ästhetischen Entwurfs, der der mit Kriegsausbruch verstärkt einsetzenden Film-

propaganda ein reichhaltiges Formenarsenal zur Verfügung stellte, das sich an diesem Beispiel aus dem Jahre 1916 in selten komplexer Ausprägung studieren läßt.

Das Stahlwerk der Poldihütte beschreibt in vier sorgsam aufeinander abgestimmten Abschnitten den Tagesablauf in einer österreichischen Stahlverarbeitungsfabrik zur Zeit des 1. Weltkriegs. Zu Beginn des Films leitet eine hypnotische Kamerafahrt den Zuschauer ins Innere des Stahlwerks, am Ende erwartet er die Protagonisten vor dem Fabriktor: Die Arbeiter verlassen die Fabrik, das Publikum verläßt das Kino. Dazwischen liegen zwei Produktionsprozesse: die Produktion von kriegsrelevanten Rüstungsgütern durch die Verwandlung von Kohle in Stahl und von Stahl in Flugzeugteile und Granaten sowie die Produktion eines filmischen Subjekts, das in seiner interessellosen Faszination fast unmerklich mit dem ideologisierten, staatsbürgerlichen zusammenfällt, durch die visuelle Magie der Schmelzöfen, die präzise Choreographie jedes Arbeitsgangs und die scheinbar entrückte Montage.

Industriefilm und Propagandakino, der dokumentierte und der dokumentierende Prozeß: Der reflexive Rückgriff auf Lumière erscheint in dieser Messter-Sascha-Produktion aus dem Jahre 1916 ebenso greifbar wie die Wurzeln eines deutschen Technikfetischismus à la Lang und Ruttmann. *Das Stahlwerk der Poldihütte*, dessen erhaltene Fassung einen wenige Wochen später hergestellten *Nachtrag zur Poldihütte* beinhaltet, erscheint heute als ein früher Schlüsselfilm des dokumentarischen Genres.

Über Herstellung und Rezeption dieses Films ist bislang kaum etwas bekannt. Schlußfolgerungen über Wirkungsweise und Propagandaabsicht lassen sich lediglich aus einem programmatischen Text Messters ableiten, der in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur Produktion der *Poldihütte* entstanden ist.

In „Der Film als politisches Werbemittel“, einer von Messter gezeichneten Verlautbarung der Direktion der Messter-Gesellschaften vom August 1916, heißt es: „Zum modernen Krieg gehört nicht nur die wirtschaftliche, militärische und finanzielle Rüstung, sondern auch die publizistische Rüstung. Wenn man unter letzterer die Beeinflussung der öffentlichen Meinung des Auslands im weitesten Sinne versteht, so fällt darunter auch die Beeinflussung der breiten Massen durch den Film. (...) Was uns dringend not tut, ist Folgendes: Die Herstellung und Verbreitung von lebenden Bildern mit idealen und politischen Absichten. Das müßte die Aufgabe des Reiches oder, um das Unternehmen des amtlichen Charakters zu entkleiden, einer aus Mitteln des Reiches subventionierten Gesellschaft sein. Diese Gesellschaft ließe bestimmte Sujets anfertigen, die in dem von ihr gewünschten Sinne wirken sollen. Diese Films müßten den Kinobesitzern kostenfrei oder zu einem minimalen Preis zur Ver-

fügung gestellt werden. Es wird keinen Kinobesitzer in der ganzen Welt geben, der diese billigen oder kostenfreien Filme nicht in sein Programm aufnehme. Der ungeheure Besuch des Kinos (...), die außerordentliche Eindringlichkeit des bewegten Bildes müssen eine breite und tiefe Wirkung auslösen. Gibt es aber neben dem Unterhaltungsfilm einen höheren Zweck für den Film, als den der Verbreitung des Deutschtums im Auslande? (...) Und was haben wir von unserer Weltindustrie, unseren Badeorten, unseren Werften, unseren Wohlfahrtseinrichtungen, von der Höhe der deutschen Kultur und den Werken des Friedens und von dem Großen und Schönen Deutschlands sonst nicht noch alles zu zeigen?" (KINtop 3, 1994, S. 93 ff.)

Anfang September 1916 wurde *Das Stahlwerk der Poldihütte* der deutschen Zensur eingereicht, Ende des Monats der *Nachtrag zur Poldihütte*. Die relative Autonomie der einzelnen Teile des Films läßt vermuten, daß Ausschnitte möglicherweise innerhalb der Messter-Woche verwendet wurden. Im Zusammenhang mit Messters Text läßt sich jedoch auch für die komplette Fassung ein gespaltenes Wirkungsfeld annehmen: als Volkserziehung im Deutschen Reich und Auslandspropaganda in neutralen Nationen wie Holland - wo sich eine annähernd vollständige Kopie des Films erhalten hat -, der Schweiz - in deren Cinémathèque zwei Fragmente des Films überliefert sind - und Schweden - wo der Film noch im Oktober 1917 im Victoria Filmbyrå A.-B. in Stockholm gezeigt wurde (Neues aus Schweden, Der Kinematograph, Nr. 566, 31. 10. 1917).

Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkriegs.

Produktion: Messter-Film GmbH, Berlin; Zensur: Prüf.-Nr. 39644, Berlin, August 1916; Prüf.-Nr. 39812, Berlin, September 1916 (*Nachtrag zur Poldihütte*); Länge: 4 Akte, 1011 m; Format: 35 mm, s/w, 1:1.33, stumm
Kopie: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (35mm, s/w, 1009,5 m)

Filme des 28. Internationalen Forums des Jungen Films im Verleih der Freunde der Deutschen Kinemathek

A Place Called Chiapas, Kanada, Nettie Wild, 90', 35mm, Omdt. + engl.UT

Four Corners, USA, James Benning, 80', 16mm, OF mit dt. Text

Kasaba, Türkei, Nuri Bilge Ceylan, 85', 35mm, OmU

Mes entretiens filmés (Meine gefilmten Gespräche), Belgien, Boris Lehman, 125', 16mm, OmU

Pyongyang Diaries, Australien, Solrun Hoasas, 68', 16mm, engl. OF

Sergej Eisenstein. Mexikanskaja Fantasia, Rußland, Oleg Kowalow, 100', 35mm, OmU

Shalosh Ahayot (Three Sisters), Israel, Tsipi Reibenbach, 67', 16mm, OmU

Shivrei Tmunot Yerushalaïm (Fragments * Jerusalem), Israel, Ron Havelio, 358', 16mm, engl.F.m.dt.UT

W toj stranje (In jenem Land), Rußland, Lidija Bobrowa, 85', 35mm, OmU

Xiao Wu, China, Jia Zhang Ke, 108', 16mm, OmU

Zwickel auf Bizyckel, Deutschland 1969-97, Reinhard Kahn, Michel Leiner u.a., 85', 35mm

2) In Vorbereitung :

A Letter Without Words, USA, Lisa Lewenz, 64', 16mm, OmU

Blue Fish, Japan, Yosuke Nakagawa, 60', 35mm, OmU

Conceiving Ada, USA, Lynn Hershman Leeson, 85', 35mm, OmU

Demain et encore demain/Journal 1995, Frankreich, Dominique Cabrera, 79', 35mm, OmU

Faire-Part - Musée Henri Langlois, Frankreich, Jean Rouch, 48', 16mm, Franz. OF, Liste

Guo Dao Feng Bi (Wölfe heulen unter dem Mond), Taiwan/China, Ho Ping, 121', 35mm, OmU

Invierno Mala Vida, Argentinien, Gregorio Cramer, 84', 35mm, OmU

Leven met je ogen (Leben mit deinen Augen), Niederlande, Ramon Gieling, 55', 16mm, OmU

Na-Pun-Young-Hwa (Timeless Bottomless Bad Movie), Korea, Jang Sun-Woo, 144', 35mm, OmU

Nachrichten aus dem Untergrund, Schweiz, Andreas Hoessli, 60', 16mm, OmU

Nadya's Village, Japan, Seiichi Motohashi, 118', 35mm, OmU

Nazn Moksoori (Murmuring), Korea, Byun Young-Joo, 98', 16mm, OmE

Nazn Moksoori 2 (Habitual Sadness), Korea, Byun Young-Joo, 71', 35mm, OmU

Ola ine dromos (Es ist ein langer Weg), Griechenland, Pantelis Voulgaris, 118', 35mm, OmU

Spark, USA, Garret Williams, 102', 35mm, OmU

Thirteen, USA, David Williams, 87', 16mm, OmU

To Sang Fotostudio, Niederlande, Johan van der Keuken, 33', 16mm, OmU

Wang Hsiang (Homesick Eyes), Taiwan/China, Hsu Hsiao-ming, 85', 35mm, OmU

Welserstraße 25 • 10777 Berlin • Tel. (030) 219 00 1-0/26 • Fax (030) 218 42 81
E-Mail: fdk@forum-ffb.b.shuttle.de • Internet: www.b.shuttle.de/forum-ffb
Disposition: Karl Winter

„Unsere Films sind rein künstlerischer Tendenz“ Pikante Filme der Kaiserzeit

Wiederentdeckt 56, Zeughauskino, 26. September 1997
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Jeanpaul Goergen

Die pikanten Filme des frühen Kinos sind weder Hard- noch Softcore, bilden vielmehr ein eigenes Genre, das bisher in Deutschland kaum erforscht ist. Pikant, d.h. anzüglich, anstößig, nah am Schlüpfrigen, erotisch. Der pikante Film stellt den nackten weiblichen Körper zur Schau, Spielhandlungen sind nur Vorwand, um die voyeuristische Schaulust des männlichen Publikums zu befriedigen. Das Themenrepertoire ist limitiert: der Maler und sein Modell, Badeszenen, Haremsgeschichten, Schlafzimmerepisoden. Während der explizit pornographische Film stets im Untergrund existierte, waren die pikanten Filme eine Weile mehr oder weniger geduldet. *Wie sich der Kientop rächt* (1912) macht sich lustig über die selbsternannten Moralapostel der Kinoreform: ein Eiferer wird in die Honigfalle gelockt und der Seitensprung kinematographisch festgehalten.

Bereits 1896 hatte der Berliner Filmpionier H. O. Foersterling in der Mauerstraße „geschlossene Herrenabende“ veranstaltet; sein Repertoire umfaßte Filme mit „Prinzessin Chimay, Mlle. Held, Duvernois, Titi Sidney und Hunderte anderer, graziöser, interessanter, picanter Damen in reizvollster Decostümierung.“ (Der Komet, Nr. 651, 11. 9. 1897). Der pikante Streifen *Endlich allein!* - eine französische Produktion nach der Variété-Szene *Le coucher de la mariée* - war ab Ende Dezember 1896 die Attraktion in Messters Filmprogramm im Apollo-Theater. Dem Variété verwandt sind auch die lebenden Bilder nach klassischen Themen wie „Adam und Eva“, die Messter 1908 in *Skulpturwerke* (1908) von nackten Modellen stellen läßt. Auch Entkleidungsszenen sind von Messter überliefert; in *Nach der Reitübung* oder *La belle Miranda* (ca. 1903) zieht sich das Modell aber nicht ganz, in einem anderen, titellosen Film von ca. 1905 dagegen vollständig aus.

In Wien gründete um 1906 der Photograph und Kameramann Johann Schwarzer (* 1880, gefallen 10. 10. 1914) das „Atelier pour films piquants“ Saturn. Die Saturn produzierte von 1906 bis 1911, als die polizeiliche Beschlagnahmung und Nachzensur erfolgte und die Firma einging. „Unsere Firma hat sich, in richtiger Erkenntnis der verminderten Schaulust des Publikums, entschlossen, den P. T. Kinematographen Gelegenheit zu geben, sich diejenigen Bilder, welche am heutigen Tage wohl am meisten verlangt werden, nämlich ‚pikante‘ Bilder, auf leichte Weise zu verschaffen. Wohl war sich

unsere Firma der großen Schwierigkeiten bewußt, die sich der Erzeugung derartiger Bilder entgegenstellen, doch baute sie fest auf den Takt der P.T. Kunden, daß dieselben unsere Bilder nicht in Mißkredit bringen werden, was dadurch sehr leicht geschehen könnte, wenn unsere Films, gegen die Polizeivorschrift, in öffentlichen, Kindern und Damen zugänglichen Vorstellungen gezeigt würden. (...) Wir machen an dieser Stelle aufmerksam, daß unsere Films rein künstlerischer Tendenz sind und wir auf das peinlichste vermeiden, der Schönheit durch Geschmacklosigkeit Abbruch zu tun.“ (Katalog der Saturn-Film, ca. 1906/07)

Die pikanten Filme offenbaren bei näherer Betrachtung ein Doppelgesicht: unter einfachsten Bedingungen produziert (die Kulissen wackeln, das Saturn-Logo fällt von der Wand, Requisiten brechen zusammen), zeigen sie doch stellenweise auch wohlüberlegte Einstellungen, Kamerabewegungen und Anschlüsse.

Die meisten Filme kommen mit wenigen starren Einstellungen aus: das *Eitle Stubenmädchen* etwa mit zwei (46 / 13,5 m), *Lebender Marmor* mit 4 Einstellungen (24 / 22 / 35 / 24 m). Da meist nur in einer Dekoration gedreht wurde, nutzt man das Ab- und Auftreten der Darsteller, um eine Konituität zu erreichen. In *Lebender Marmor* (der Film nimmt die Doppelmoral eines Spießbürgers auf Korn, der sich weigert, pikante Postkarten zu betrachten; allein mit einer wohlgeformten weibliche Statue entpuppt er sich aber als ebenso lüstern wie seine Freunde) wird der Schnitt zur nächsten Rolle fast unmerklich dort angesetzt, wo der Spießbürger, mit dem Rücken zum Zuschauer, ein Fenster schließt, um die Nacktstatue unbeobachtet zu betrachten. Auch in *Der Angler* findet sich ein solcher Schnitt in der Szene. Dieser Film überrascht zudem durch die Wahl des Kamerastandpunkts (im Wasser) sowie zahlreiche schöne Schwenks.

In dem Versuch, die pikanten Szenen in eine Art Spielhandlung zu kleiden, greifen die pikanten Filme auf etablierte Genres wie Komödie oder Drama zurück. *Die Macht der Hypnose* setzt Motive des Kriminalfilms ein: ein Kunde, auf ein erotisches Abenteuer erpicht, wird stattdessen ausgeraubt. Das erotische Abenteuer entgeht ihm, weil er unter Hypnose gesetzt wurde; die Zuschauer aber können es in Gänze genießen; ein clin d'oeil Richtung Publikum: die Erwartung auf unerhörte Sensationen ist groß und zum Schluß ist man sein Geld los und hat nichts gesehen. In *Besuch beim Kunstmaler* ist die Doppelmoral sinnfällig durch eine geteilte Szene vorgestellt: während der Kunstmaler der Gattin ein Bild erklärt, vergnügt sich der Gatte hinter einem Wandschirm mit dem Modell.

Auffallend das Spiel der Frauen, das durchweg von einer vitalen Lebendigkeit und ungestellten Natürlichkeit ist, die auffallend mit dem zumeist ernsten, fast verbissenen Auftreten der Männer kontrastiert. In *Weibliche Assen-*

tierung werden Frauen auf ihre Dienstauglichkeit geprüft; während die Offiziere todernst die Frauen sich ausziehen lassen und vermessen, müssen diese immer wieder hell auflachen und durchbrechen so die an sich peinliche Situation.

Bei *Eine schwierige Behandlung* (undatiert, vielleicht um 1910) liegt eine regungslose nackte Frau angebunden auf einem Operationstisch, der von zwei Männern in verschiedene Positionen verstellt wird. Die Frau wird als hilfloses Objekt einer von gefühlkalten Männern bedenkenlos exekutierten Technik zur Schau gestellt. Ein obszöner Film, der viel verrät über die Macht der Männer, über die Kälte und die Entfremdung zwischen den Geschlechtern in der Gesellschaft vor dem großen Krieg.

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv, sofern nicht anders angegeben

Skulpturwerke. Poses d'atelier pour sculpture

Produktion: Messter-Studio unter Leitung des ersten Operators Carl Froelich, 1908

Darsteller: Modelle der Staatlichen Akademie für angewandte Künste
1 Akt, 35mm, s/w, 148 m (18 B/Sek.)

„Beim Kunstmaler“ (Archivtitel)

Produktion: unbekannt, ca. 1906/07
1 Akt, 35mm, s/w, 16,7 m (16 B/Sek.)

Der Traum des Bildhauers

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, 1907
1 Akt, 35mm, s/w, 79 m (18 B/Sek.)

Besuch beim Kunstmaler

Produktion: unbekannt, ca. 1910
1 Akt, 35mm, s/w, 139 m (18 B/Sek.)

Das eitle Stubenmädchen

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, ca. 1907/08
1 Akt, 35mm, s/w, 61,2 m (16 B/Sek.)

Lebender Marmor

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, ca. 1907/08
1 Akt, 35mm, s/w, 106,8 m (16 B/Sek.)

Der Angler (Fragment)

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, 1907
1 Akt, 35mm, s/w, 59,3 m (16 B/Sek.)

„Saturn-Film-Produktionen“ (Archivtitel)

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, sowie unbekannte Produktionsfirma, ca. 1907/08,
35mm, s/w, 89,3 m (18 B/Sek.)

Ausschnitte aus fünf unidentifizierten pikanten Filmen

„Nach der Reitübung“ (Archivtitel) (AT: „La belle Miranda“, „La belle Miranda in ihrer Szene“)

Produktion: Oskar Messter, ca. 1903, Kamera: Carl Froelich

1 Akt, 35mm, s/w, 40,5 m (24 B/Sek.)

„*Unbekannte Entkleidungsszene aus der Sammlung Messter*“ (Archivtitel)

Produktion: unbekannt, ca. 1905

1 Akt, 35mm, s/w, 18,2 m (16 B/Sek.)

Sklavenraub (Fragment)

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, 1907

1 Akt, 35mm, s/w, 33,7 m (18 B/Sek.)

Die Macht der Hypnose

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, ca. 1907/08

1 Akt, 35mm, s/w, 130,6 m (16 B/Sek.)

Weibliche Assentierung

Produktion: Saturn. Atelier pour films piquants, Wien, um 1910

1 Akt, 35mm, s/w, 70,4 m (16 B/Sek.)

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde

„*Eine schwierige Behandlung*“ (Archivtitel)

Produktion: unbekannt, ca. 1910

1 Akt, 35mm, s/w, 45,3 m (20 B/Sek.)

Wie sich der Kientop rächt

Produktion: Eiko-Film GmbH, Berlin, 1912, Regie: Gustav Trautschold

1 Akt, 35mm, viragiert, 308 m (18 B/Sek.)

Gerhard Fieber, mittlerweile Nestor des deutschen Zeichentrickfilms

Wiederentdeckt 57, Zeughauskino, 31. Oktober 1997

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

Einführung: Günter Agde

Es war Glück, daß es gelang, Gerhard Fieber persönlich im Taunus ausfindig zu machen, ihn zu treffen und ausfragen zu können. Und es war eine schöne Geste des Zeughauskinos im Deutschen Historischen Museum Berlin, den alten Herrn zu einem Programm mit seinen frühen Zeichentrick- und Werbefilmen einzuladen. Gerhard Fieber stellte sich anschließend dem Gespräch mit den Zuschauern.

Fieber schien ebenso vergessen wie sein wichtigstes Frühwerk, der Zeichentrickfilm *Armer Hansi* von 1943, immerhin der einzige Film, den die Deutsche Zeichenfilm GmbH Berlin bis Kriegsende fertigstellte und in die Kinos brachte. Hauptursache für dieses Vergessen scheint wohl zu sein, daß die Filmgeschichtsschreibung bislang die Anfänge eines werbefreien, eigenständigen deutschen Zeichentrickfilms wenig beachtet hat. Ein anderer Grund: Allgemein war bekannt, daß die Deutsche Zeichenfilm GmbH (gegründet 1942) ein besonderes Pflegekind von Goebbels gewesen war. Ergo hing der ungute Ruch

solcher Protektion der Firma und folglich ihrer Produktion lange an. Und so ganz scheint er auch heutzutage noch nicht verflogen. Und schließlich: lange war auch eine gute Kopie von Fiebers *Armer Hansi* nicht einsetzbar.

Fieber ist wohl der letzte noch lebende Mitträger einer ehrenvollen Tradition des deutschen Films, auch wenn diese sich eher auf einem Nebenfeld filmkünstlerischer Arbeit ereignete. In Fiebers Entwicklung und in seinen Filmen reflektiert sich nahezu ungebrochen, wenn auch nicht konfliktfrei, der ästhetische und gestalterische Übergang vom deutschen Werbefilm zum werbefreien deutschen Zeichentrickfilm, der wenigstens ansatzweise versucht, Disney-unabhängig aufzutreten.

Fieber, Jahrgang 1916, studierte in Berlin die schönen Künste, in seinem Falle Graphik und Drucktechnik, und arbeitete dann als Reklame- und Humorzeichner für die Presse. Auf diese Basis von Kenntnissen der Meister und solider handwerklicher Praxis haben nahezu alle Werbefilmgestalter ihre Arbeit für den deutschen Werbefilm gegründet, die nötige Begabung und künstlerischen Humor vorausgesetzt. In den 30er Jahren dann hat Fieber in der Werbefilmabteilung der Ufa gearbeitet und dort produktive Kontakte mit allen wichtigen deutschen Werbefilmgestaltern praktiziert.

Der noch junge Mann wurde in die Deutsche Zeichenfilm GmbH gerufen, er leitete dort eins von mehreren Ateliers, die nebeneinander an separaten Projekten arbeiteten. In dieser hoch dotierten und vehement von NS-Spitzen geförderten, besonderen Filmproduktion wirkten bis kurz vor Kriegsende noch andere frühere Werbefilmkünstler wie Wolfgang Kaskeline und Heinz Tischmeyer neben begabten Außenseitern wie dem staatenlosen Exil-Russen Sergej Sesin und dem Holländer Jan Coolen (der infolge der Okkupation Hollands durch die NS-Wehrmacht für diese Arbeit dienstverpflichtet worden war). Nach dem Verbot von Werbung und von Werbefilmen im Krieg war für bisherige Werbefilmgestalter die Arbeit bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH ebenso wie bei der Mars-Film GmbH, die (teilweise geheime) Militärfilme herstellte, die einzige und zudem eine moderate Überlebenschance.

Gerhard Fiebers Debüt, eben *Armer Hansi*, konnte beendet werden, sein folgendes Projekt „Schnuff der Nieser“ mußte infolge der Kriegsentwicklung abgebrochen werden. Fieber nahm es mit in die erste deutsche Filmfirmengründung nach dem Kriege, in die ostdeutsche DEFA. Die brachte es als sogen. Überläufer unter dem Titel *Purzelbaum ins Leben* 1946 in die ostdeutschen Kinos. Fieber zeichnete auch das erste deutsche Nachkriegs-Zeichentrickfilmsujet: *Der U-Bahn-Schreck*, eine zeitgenössische Karikaturen-Miniatur für die DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* (Nr. 1/1946).

Fieber gründete später eine eigene Firma, die EOS-Film, und kehrte zu seinen gestalterischen Anfängen zurück: er produzierte für Handel und Industrie, auch für bundesdeutsche Behörden Werbefilme, die in der Prosperität

der Wirtschaftswunder-Jahre große Beliebtheit errangen. Einmal noch gelang ihm ein werbefreier Zeichentrickfilm, die amüsante, abendfüllende Version von Wilhelm Buschs „Abenteuer des Tobias Knopp“ mit bekannten Schauspielern (u.a. Albert Florath, Erich Ponto, Grethe Weiser, Günther Lüders, René Deltgen, Werner Finck, Harald Paulsen; Dialog-Regie: Wolfgang Liebeneiner, Musik: Hans-Martin Majewski) als Sprecher der gezeichneten Figuren.

Fieber und seine Firma EOS-Film mußten sich schließlich - dem allgemeinen Trend der Medienentwicklung beugend - völlig auf die Produktion von Werbefilmen für das Fernsehen umstellen. Dabei gelang ihnen eine günstige Favorisierung: jahrelang produzierte die EOS-Film unter Leitung Fiebers und bei weitgehendem Verzicht auf eigene zeichentrickfilmische Leistungen die Mainzelmännchen, jene lustigen und höchst lebendigen Figuren der Trenn-, Kennungs- und Pausen-Spots des ZDF, die Wolf Gerlach entworfen hatte. Mittlerweile - so war zu hören - werden auch die Mainzelmännchen per Computeranimation und in Japan hergestellt.

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv, sofern nicht anders angegeben

Armer Hansi.

Produktion: Deutsche Zeichenfilm GmbH, Berlin

Zensur: 4. 10. 1943, B. 59427, 1 Akt, 483 m, Agfacolor, künstlerisch wertvoll

Purzelbaum ins Leben.

Produktion: Deutsche Zeichenfilm GmbH, Berlin / DEFA, Berlin (1944/46)

Länge: 243 m, Agfacolor

Der U-Bahnschreck, in: *Der Augenzeuge Nr. 1/1946*

Produktion: DEFA, Berlin

Tobias Knopp. Abenteuer eines Junggesellen.

Produktion: EOS-Film

Länge: 2091 m, s/w, FSK-Nr. 958, Februar 1950

Die kleine Lok.

Produktion: EOS-Film, 1955

Länge: 10 min., Farbe: Eastmancolor

Werbefilm für die Deutsche Bundesbahn

Kopie: Gerhard Fieber

Zur Kopienlage von Hans Steinhoffs Angst (D 1928):

Zu dem in FILMBLATT 5 von Horst Claus (Email: h-claus@uwe.ac.uk) vorgestellten Film *Angst* erfahren wir noch folgendes: Im Bundesarchiv-Filmarchiv ist neben einer ausleihfähigen 35mm-Kopie mit russischen Titeln (2265 m) auch die deutschsprachige Fassung *Angst. Die schwache Stunde einer Frau* (Mag.-Nr.: 10713, Länge: 1878 m) als 35mm-Verleihkopie vorhanden. Zusammen mit der englischen Version aus dem National Film Archive, London, liegen somit drei verschiedene Fassungen dieses Films in Benutzerkopien vor.

Faschingskönig oder Jokeren?

Notizen zu einer dänisch-deutschen Filmproduktion von 1928 von Marguerite Engberg

In FILMBLATT 4 hatten wir den 1928 unter der Regie von Georg Jacoby registrierten Film *Der Faschingskönig* vorgestellt, der in unserer Reihe Wiederentdeckt lief; die Kopie stellte des Bundesarchiv-Filmarchiv zur Verfügung. Hierzu erhielten wir die folgenden Anmerkungen von Marguerite Engberg, die nicht nur die grundsätzliche Frage aufwerfen, wie international angelegte Produktionen einzuordnen sind, sondern auch weitere informative Details zu diesem Mittelfilm beisteuern.

Mit großem Interesse habe ich den Beitrag über den *Faschingskönig* im FILMBLATT 4 gelesen. Ich glaube, daß der Artikel bei vielen den Eindruck hinterlassen hat, daß es sich dabei um einen deutschen Film handelt. Dem möchte ich folgendes entgegenhalten.

Die Reklameillustration auf der Vorderseite des FILMBLATT zeigt deutlich, daß es sich um einen dänischen Film handelt, denn die Flasche Champagner trägt das damals weltberühmte Logo der Nordisk Films Kompagni. Auch der Zettel neben der Flasche kündigt den „neuen Großfilm der Nordisk“ an - Nordisk war aber die in Deutschland übliche Abkürzung für Nordisk Films Kompagni. Ich finde es deshalb etwas merkwürdig, wenn es in dem Beitrag heißt: „*Der Faschingskönig* von 1928 ist ein typischer Mittelfilm der deutschen Filmproduktion.“

Der Faschingskönig, oder *Jokeren*, wie der Originaltitel lautet, ist von der dänischen Produktionsgesellschaft Nordisk Films Kompagni im Jahre 1928 gedreht worden. Es war ihr letzter Stummfilm, ehe die Gesellschaft Ende 1928 liquidiert wurde. Glücklicherweise entstand sie sechs Monate später wieder als Tonfilmgesellschaft und existiert, wie bekannt, heute immer noch.

Jokeren war ein letzter, verzweifelter Versuch, die verkümmerte Produktionsgesellschaft zu retten. Man wollte einen Film machen, der ein internationales Publikum erreicht. Aus diesem Grund engagierte man den deutschen Regisseur Georg Jacoby sowie eine Reihe von französischen, englischen und deutschen Schauspielern, wie in dem Artikel auch erwähnt wird. Die dänischen Schauspieler waren in der Mehrzahl, allerdings nur in kleineren Rollen. Das Buch wurde von dem dänischen Schriftsteller und Filmregisseur Jens Locher zusammen mit Georg Jacoby nach einem englischen Schauspiel von Noel Scott geschrieben. Neben dem Deutschen Emil Schönemann photographierten die beiden dänischen Kameraleute Louis Larsen und Poul Éibye den Film. *Jokeren* wurde in Dänemark allerdings kein großer Erfolg und es gelang ihm nicht, die Nordisk Films Kompagni zu retten.

Das dänische Filmmuseum besitzt das Originalnegativ des Films (2802 m

ohne Zwischentitel) sowie zwei Positivkopien: eine Sicherheitskopie von 2886 m ohne Zwischentitel und eine 2346,9 m lange, original viragierte Nitratkopie mit englischen Blitztiteln.

Im Archiv der Nordisk, heute beim dänischen Filmmuseum, fand ich noch folgende Informationen: Die Deutsch-Nordische Film Union GmbH war zwar eine Tochtergesellschaft der Nordisk, aber es handelte sich um eine ganz kleine Gesellschaft mit einem Eigenkapital von etwa 200.000 Mark. Die Produktionskosten von *Jokeren* beliefen sich aber auf etwa 300 - 400.000 Kronen. Diese Tochtergesellschaft konnte diesen Film also nicht allein produzieren. Ich stieß außerdem auf ein Photoalbum der Nordisk Films Kompagni mit 258 Photos im Format 6 x 9 von den Drehaufnahmen, darunter auch Photos von den Faschingszenen. Ich nehme deshalb an, daß diese Szenen in Valby gedreht wurden. Es kann aber auch sein, daß diese Photos in Berlin aufgenommen wurden.

Ich konnte auch den Originalvertrag zwischen der Nordisk und dem Verleger Frank Zeitlin und dem Autor Noel Scott finden, demzufolge die Nordisk Films Kompagni „the sole and exclusive licence“ erhält, das Stück „The Joker“ als Film („in moving pictures without spoken words and to lease and/or sell the said film for exhibition throughout the world for seven years from the first public release of the said film“) zu produzieren. Die Tochtergesellschaft wird in diesem Vertrag nicht erwähnt.

Neben weiteren Hinweisen, daß der Film von der Nordisk gedreht wurde, konnte ich noch feststellen, daß das Negativ von *Jokeren* die Nr. 1880 trug. Das A-Negativ (ohne Längenangabe) wurde am 17. März 1928 zur Gaumont Co. Ltd, London, versandt. Das B-Negativ in einer Länge von 2397 m ging am 12. April 1928 nach Deutschland zu den Geyer-Werken.

Nachtrag:

Marguerite Engberg weist zurecht darauf hin, daß *Der Faschingskönig* von der Nordisk produziert wurde. Auf der deutschen Zensurkarte wird allerdings die „Deutsch-Nordische Film-Union G.m.b.H. Berlin (Nordisk-Film)“ als Produzent angegeben, eine deutsche Tochtergesellschaft der Nordisk. Auch die deutschen Zensurbehörden stufte den *Faschingskönig* 1928 nicht als ausländischen Film ein. Da auch die Atelieraufnahmen von Mitte Januar bis Mitte März im Berliner Grunewald-Atelier stattfanden (lt. Angaben im Reichsfilmblatt, Nr 2 / 14. 1. - Nr. 10 / 10. 3. 1928), bin ich davon ausgegangen, daß es sich um einen deutschen Film handelt. Die grundsätzliche Frage ist natürlich, welche Kriterien den Ausschlag geben, ein Film einem Land zuzuschreiben: beim *Faschingskönig* hielt ich mich an die Produktionsfirma und den wichtigsten Drehort. (Jeanpaul Goergen)

Krise und Goldenes Zeitalter des internationalen Musikfilms, 1925 - 38

11. Internationaler Filmhistorischer Kongreß von CineGraph

21. - 24. Mai 1998: Zeughauskino des Deutschen Historischen Museum, Berlin

5. - 8. November 1998: Metropolis, Hamburg.

Der 11. Internationale Filmhistorische Kongreß von CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. wird sich mit dem Thema internationaler Wechselwirkungen auf dem Gebiet des Musikfilms beschäftigen. Die Einführung des Tonfilms Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre löste zahlreiche Experimente aus - nicht nur technischer Art, sondern auch inhaltlich, thematisch, formal und erzählerisch. Diese vielfältigen Versuche lassen sich adäquat nur in einem internationalen Rahmen verstehen, Co-Produktionen und Versionen müssen dabei ebenso Beachtung finden wie die Migration vor und nach dem Machtantritt der Nazis.

Der 10. Internationale Filmhistorische Kongreß „...aus dem Geiste der Operette“ beleuchtete die vielfältigen Beziehungen des Musikfilms mit umgebenden kulturellen Phänomenen - Musikindustrie, Mode, technologische Innovationen, etc. Dieses Jahr wird der zeitliche Schwerpunkt mit den frühen 30er Jahren, also der Zeit unmittelbar nach Einführung des Tonfilms, etwas später liegen, und eine eher genre-immanente Perspektive einnehmen. Ob es René Clairs in Deutschland gefeierte frühe Musikfilme (*Sous les toits de Paris* erhielt bei seiner deutschen Premiere große Aufmerksamkeit als Musterbeispiel für den europäischen Ton/Musikfilm), frühe deutsche Querschnittsrevuen, die weitgehend vergessen sind (*Die große Sehnsucht*, *Wir schalten um auf Hollywood*), im Vergleich mit englischen oder amerikanischen Vorbildern (*Elstree Calling*, *The Hollywood Revue of 1929*), die sowjetische Variante westlicher Musikfilme (Grigorij Alexandrov) oder Mischformen von musikalischer Komödie, Revue, Musical und Tonfilmoperette - die vielfältigen Formen dieser Periode sind bisher kaum untersucht.

Die Erscheinungsformen der frühen Musikfilme sind vielfältig: Sängerfilme, von Gesangs-Stars wie Jan Kiepura, Leo Slezak und Richard Tauber bis zu Emil Jannings in *Liebling der Götter* (gesänglich von Marcel Wittrisch synchronisiert), gehören ebenso dazu wie spätere Ausprägungen des Melodrams mit Musik als handlungstragendem Element: als Beispiel hierzu wird die deutsch-spanische Co-Produktion *Andalusische Nächte* mit dem spanischen Gesangsstar Imperio Argentina gezeigt werden.

Der Kongreß soll die Spannweite der verschiedenen Ansätze, Musik und Handlung zu integrieren, verdeutlichen. Gerade die Internationalität, die in Deutschland keineswegs schlagartig 1933 abgeschnitten wurde, wird anhand dieses Genres sehr deutlich. Auch die Rezeption und der Einfluß ausländischer Filme soll gebührend gewürdigt werden.

Info: <http://www.cinegraph.de/kongress/98/uebersicht.html>

<http://www.cinegraph.de/kongress/98/vorkongress.html>

Filmforschung in Hannover Die Gesellschaft für Filmstudien e.V., und das Kulturarchiv der Hannoverschen Hochschulen

von Peter Stettner

Die Gesellschaft für Filmstudien e.V. (GFS) wurde im Jahre 1989 als gemeinnütziger Verein gegründet mit dem Zweck, filmwissenschaftliche Aktivitäten in Niedersachsen zu fördern. Die Gründungsmitglieder dachten dabei vor allem an die Sicherung filmhistorisch bedeutsamer Nachlässe, an die systematische Sammlung und Dokumentation filmgeschichtlicher Quellen sowie die Erarbeitung, Präsentation und Diskussion von Kino- und Filmgeschichte in Ausstellungen, Publikationen und Symposien.

Im Rahmen dieser Aufgabenstellung ist die GFS bis heute kontinuierlich tätig gewesen, wobei alle Aktivitäten entweder ehrenamtlich oder mit Hilfe von Projektförderungen realisiert wurden; eine institutionelle Förderung hat die GFS nie erfahren. Größere Projekte waren:

- die Aufarbeitung des Geschäftsnachlasses der „Filmaufbau GmbH Göttingen“
- die Ausstellungen „Lichtspielräume. Kino in Hannover 1896 - 1991“ und „Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen“
- das Projekt „Nationalfilmografie“, realisiert in Kooperation mit dem Bundesarchiv -Filmarchiv, Berlin, CineGraph, Hamburgisches Zentrum für Filmforschung e.V., Deutsches Institut für Filmkunde und Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main. Dabei hat die GFS für den Zeitraum 1933 - 1945 alle in Deutschland produzierten und aufgeführten Filme in einer Datenbank dokumentiert.

Um ihre Aktivitäten in geeigneten Räumlichkeiten fortsetzen zu können, kooperiert die Gesellschaft für Filmstudien seit 1996 mit dem im Jahr zuvor gegründeten Kulturarchiv der Hannoverschen Hochschulen (Universität Hannover, Hochschule für Musik und Theater, Fachhochschule Hannover). Das Kulturarchiv fungiert als „Dokumentations- und Forschungsstelle Medien“, es

sammelt, archiviert und dokumentiert Schrift-, Bild-, Ton- und Filmmaterial, das nicht zum Sammlungsbereich staatlicher Archive gehört. Das Kulturarchiv unterstützt die wissenschaftliche Forschung, vor allem der beteiligten Hochschulen, und dient dem Praxisbezug der Studiengänge am Fachbereich Informations- und Kommunikationswesen der Fachhochschule Hannover. Die Grundlage der Kooperation von Kulturarchiv und GFS besteht darin, daß der Verein dem Kulturarchiv seine gesamten Sammlungsbestände zur weiteren Archivierung und Dokumentation als Dauerleihgabe übergeben hat und im Gegenzug einen Teil der Räumlichkeiten des Kulturarchivs für Projekte und Vereinsarbeit nutzt.

Die Sammlungen werden - soweit es den Filmbereich betrifft - gemeinsam ausgebaut; die Dokumentation erfolgt in der Regel mit dem Datenbankprogramm access. Der Bestand umfaßt im wesentlichen:

- Geschäftsnachlässe, vor allem Drehbücher, Verträge, Schriftwechsel etc. der Produktionsfirmen Filmaufbau GmbH Göttingen, 1946 - 1990 (ca. 550 Archiveinheiten, u.a. *Liebe 47*, *Nachtwache*, *Wir Wunderkinder*, *Buddenbrooks*), Junge Film-Union, Bendestorf, 1947 - 1952 (ca. 700 Archiveinheiten, u.a. *Menschen in Gottes Hand*, *Die Sünderin*) und des norddeutschen Dokumentarfilmproduzenten Rudolf W. Kipp (ca. 300 Archiveinheiten, u.a. *Asylrecht*)
- Geschäftsnachlaß der Volksbühne Hannover e.V. (Theaterorganisation, hier: 1949 -1995); zur Zeit in Bearbeitung
- Fotoarchiv (Szenen- und Werkfotos aus Filmen, Schauspielerportraits etc.)
- Plakatarchiv (Filmplakate)
- Zeitschriftenarchiv (Schwerpunkt Film- und Fernsehzeitschriften, u.a. *Film-Echo* komplett ab 1953, *Hör Zu* ab 1956)
- Videoarchiv (Präsenzarchiv für die wissenschaftliche Forschung)
- Biographische Sammlung (Personen, Firmen der Filmgeschichte)
- Sammlung „Filmtitel“ (Schriftgut zu einzelnen Filmtiteln: Pressemappen, Rezensionen, Filmprogrammhefte etc.)
- Sammlung Niedersächsische Kinogeschichte
- Exponate und Tafeln der GFS-Ausstellungen „Lichtspielträume. Kino in Hannover 1896 - 1991“ und „Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen“.

Ferner archivieren die Gesellschaft für Filmstudien und das Kulturarchiv vor allem Videoaufzeichnungen von Filmen. Aus dem Geschäftsnachlaß der Filmaufbau GmbH Göttingen verfügt die GFS darüberhinaus über ca. ein Dutzend 35mm-Filmkopien. Sie besitzt auch einige 16mm-Filme zur Geschichte Hannovers. In diesem Jahr wird das Kulturarchiv voraussichtlich einen 16mm- und später auch einen 35mm-Schneidetisch anschaffen.

Die Gesellschaft für Filmstudien hat folgende Publikationen im Selbstverlag herausgebracht; sie können über die Gesellschaft für Filmstudien bezogen werden.

- **Lichtspielträume. Kino in Hannover 1896-1991** (Redaktion: R. Aurich, S. Fuhrmann, P. Müller), Hannover 1991 (10,— DM)

- **Filmmaterialien 3: Filmaufbau GmbH**. Hrsg. in Zusammenarbeit mit CineGraph und der Stiftung Deutsche Kinemathek (Redaktion: R. Aurich, S. Fuhrmann), Hamburg - Berlin - Hannover 1993 (10,— DM)

- **Findbuch zum Nachlaß der Filmaufbau GmbH Göttingen**. Hrsg. von der GFS und dem Historischen Seminar der Universität Hannover (Redaktion: S. Fuhrmann) Hannover 1993 (Bd. I: 10,— DM, Bd. II: 7,— DM)

- **Die Mörder sind unter uns**. Heft 1.02 der Reihe „Film und Geschichte. Deutsche Spielfilme der Nachkriegszeit“. Hrsg. von D. Endeward, P. Stettner und I. Wilharm für die Niedersächsische Landesmedienstelle, die GFS und die Universität Hannover, Hannover 1995 (10,— DM)

- **Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen** (Redaktion S. Höbermann und P. Müller), Hannover 1995 (20,— DM)

- **In jenen Tagen**. Heft 1.03 der Reihe „Film und Geschichte. Deutsche Spielfilme der Nachkriegszeit“, Hannover 1998 (erscheint demnächst)

Die Archivbestände können nach Voranmeldung in der Regel werktags von 9.00 - 16.00 Uhr eingesehen und genutzt werden.

Kontakt:

Kulturarchiv, Dr. Peter Stettner, Hanomagstraße 8, 30449 Hannover, Tel. 0511-9296-433, Fax: 0511-9296-434, Email: Stettner@kult.ik.fh-hannover.de. Die Gesellschaft für Filmstudien ist zu erreichen unter der gleichen Adresse, Tel. 0511-9296-435, Fax: 0511-9296-434, Email: GFS@kult.ik.fh-hannover.de

Findbuch zum Nachlaß des Dokumentarfilmers Rudolf W. Kipp

Rudolf Werner Kipp wird am 26. 8. 1919 in Eichwalde, Kreis Teltow geboren. Bereits während seiner Schulzeit am Realgymnasium sammelt und bearbeitet er Filme und organisiert Filmvorführungen in der Schule. Nach dem Abitur und einer kaufmännischen Ausbildung arbeitet Kipp ab 1939 als Kameraassistent bei der Tobis, u.a. bei den Kameramännern Friedel Behn-Grund und Bruno Mondl. 1940 wird Rudolf Kipp zur Wehrmacht eingezogen. Von April 1941 bis Kriegsende wird er - mit Unterbrechungen - zur PK (Propaganda-Kompanie) versetzt. Hier leistet er zunächst Arbeiten als Cutter, dann als Filmberichterstatler im Felde.

Während mehrerer Arbeitsurlaube und UK-Stellungen arbeitet Kipp ab September 1942 als selbständiger Kameramann und Filmproduzent. Gemeinsam

mit Jan-Thilo Haux und Heinrich Klemme gründet er eine Arbeitsgemeinschaft, die „Herstellungsgruppe Atlantis“. In dieser Zeit entstehen eine Reihe selbständiger Filmarbeiten, vor allem für das Ufa-Magazin sowie für die Deutsche Wochenschau GmbH, Berlin.

Nach Kriegsende und der Entlassung aus britischer Kriegsgefangenschaft ist Kipp bereits 1945 in Hamburg mit der Einrichtung einer Jugendfilmbetreuung für Flüchtlinge beschäftigt, arbeitet für den NWDR und die Kulturverwaltung der Stadt Hamburg. Ab März 1946 arbeitet er als Reporter und Kameramann für die Besatzungswochenschau „Welt im Film“, ab 1950 auch für die neu gegründete „Neue Deutsche Wochenschau“.

Am 17. 12. 1948 wird die Deutsche Dokumentarfilm GmbH (Hamburg) lizenziert, die von Rudolf Kipp als künstlerischem Leiter gemeinsam mit Günther Sawatzki und Heinrich Klemme gegründet wird. In den zwei Jahren, die die Firma existiert, entstehen - als Auftragsarbeiten der Britischen Besatzungsbehörden, Abteilung Film Section - die vielbeachteten Dokumentarfilme *Lebensadern* (1948), *Asylrecht* (1949) und *Die Bergung der New York* (1949).

Nachdem die Deutsche Dokumentarfilm GmbH im Gefolge der Währungsreform und des Ausfalls der Britischen Film-Section als Auftraggeber aufgelöst wird, gründet Kipp Ende 1950 die Rudolf W. Kipp Filmproduktion (R.K.F.), die bis in die 80er Jahre weit über 100 Filme realisiert. Dazu zählen:

- Dokumentar- und Kulturfilme (u.a. *Ein gotischer Traum*, 1952; *Sprung nach Afrika*, 1955)
- Lehr- und Unterrichtsfilm (u.a. *Bilddokumente zur Geschichte des Films*, 1967) vor allem für das Institut für Film und Bild (FWU) sowie für das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF)
- Industrie- und Werbefilm, u.a. für BP, VW, Nescafe, Ruhrkohle, Nivea, Kaba, Sunil, Doornkaat, Warncke und ESSO sowie Wahlfilme für die SPD.

Neben seiner Arbeit für die R.K.F. arbeitet Rudolf Kipp auch als Regisseur und Kameramann für Fremdfirmen, u.a. für den NWDR/NDR. Nachdem dieser mit der Gründung von Studio Hamburg eine eigene Filmproduktion aufbaut, wird das neugegründete ZDF zu einem wichtigen Auftraggeber. Ab Anfang der 60er Jahre produziert Kipp für das ZDF Kulturdokumentationen (*Theater im Turm*, 1963), Fernsehfilme (*Der zeitlose Augenblick*, 1965), Portraits (*Willi Maertens*, 1967) und Reiseberichte (TV-Serie *Urlaub nach Maß*, 1976 ff).

Über sein eigenes Filmschaffen hinaus betätigt sich Kipp seit den 30er Jahren auch als Filmsammler. In seinen umfangreichen Beständen, die in einem eigenen Filmbunker aufbewahrt werden, finden sich viele seltene Filmkopien, die Kipp als Material für eigene und fremde Produktionen (u.a. FWU, ZDF) benutzt bzw. zur Verfügung stellt. Am 15. Januar 1990 stirbt Rudolf W. Kipp in Hamburg.

Bei den im Findbuch dokumentierten Materialien handelt es sich vor allem um Schriftgut, das im Zusammenhang mit dem filmischen Schaffen von Rudolf W. Kipp entstanden ist und von der Gesellschaft für Filmstudien archiviert wurde. Die größtenteils erhaltenen Filme sind anderen Institutionen (Friedrich-Ebert-Stiftung, Staatliche Bildstelle Hamburg, Stiftung Deutsche Kinemathek, Bundesarchiv-Filmarchiv) übergeben worden. Bei der GFS liegen derzeit von ca. 30 Kipp-Filmen Arbeitskopien auf VHS vor. Eine umfassende Filmographie zu Rudolf W. Kipp erscheint in der nächsten Lieferung des Cine-Graph Lexikon zum deutschsprachigen Film.

Findbuch zum Nachlaß des Dokumentarfilmers Rudolf W. Kipp

Bearbeitung: Stephan Sabel und Peter Stettner. Herausgegeben von der Gesellschaft für Filmstudien e.V. / Kulturarchiv an der Fachhochschule Hannover, Hannover 1997, 36 Seiten, DM 10.00

Filmmuseum Potsdam: Wechselausstellungen 1998

2. April bis 7. Juni 1998

Sibylle Gerstner: Kostümbildnerin / Boden Malerin / Muthesius Schriftstellerin

Die Ausstellung des Filmmuseums Potsdam (2. April bis 7. Juni 1998) ist dem Werk einer äußerst vielseitig begabten Künstlerin gewidmet. Sibylle Gerstner studierte in Paris Modegestaltung. Nach ersten Kontakten zur DEFA in den frühen 50er Jahren hob sie 1956 die fast schon legendäre Modezeitschrift „Sibylle“ mit aus der Taufe. Für berühmte Fernsehfilme des DFF, wie zum Beispiel *Kleiner Mann, was nun?* entwarf sie die Kostüme. In den frühen 80er Jahren veröffentlichte sie unter dem Pseudonym Sibylle Muthesius das Buch „Flucht in die Wolken“. Zentrum der Ausstellung werden allerdings ihre Ölbilder und Aquarelle sein, die eine bislang weitgehend unbekannte Facette im weitgefächerten Oeuvre dieser ungewöhnlichen Frau darstellen.

19. Juni bis 30. August

Tiere im Visier: Pioniere des deutschen Tierfilms

Die Ausstellung würdigt die Handvoll Besessener, die heute als Väter des Tierfilms in Deutschland gelten und weltweit Verehrung fanden: U.K.T. Schulz - nicht nur Schöpfer des ersten Kino-Kulturfilms in Deutschland, sondern auch des ersten Ton- und des ersten Farbfilms. Hans Hass, der 1938 als erster eine funktionstüchtige Unterwasserkamera entwickelte und damit ungeahnte Aufnahmen von Haien machen konnte, für die er den begehrten Os-

car erhielt. Der unermüdliche Artenschützer Bernhard Grzimek, der für sein engagiertes Filmen ebenfalls mit einem Oscar bedacht wurde. Heinz Sielmann, der sich mit Engelsgeduld und technischen Innovationen der Verhaltensbeobachtung von Tieren angenommen hat. Und der große Provokateur Horst Stern, der uns ernüchternde Einsichten über uns selbst beibrachte, indem er die verquastesten Beziehungen des Menschen zum Tier schonungslos analysierte. Eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Naturkundemuseum Erfurt.

11. September bis 22. November

Romy Schneider

Am 23. September 1998 jährt sich der Geburtstag von Romy Schneider zum 60. Male. Aus diesem Anlaß planen das Filmmuseum Potsdam und CULTURA Robert Amos eine Ausstellung, die den Spuren des Erfolgs der international beliebten Filmschauspielerin nachgehen will. Romy Schneider, die in 28 Jahren ein künstlerisches Werk von 58 Kinofilmen schuf, zählt zu den wirklich großen Filmstars dieses Jahrhunderts. Zeugnisse des künstlerischen Werks, des privaten Lebens der Filmkünstlerin, ihrer enormen Publikumswirksamkeit sowie des öffentlichen Umgangs mit dem Star in den Medien sollen das Phänomen Romy Schneider veranschaulichen und darüber hinaus kulturelle und gesellschaftspolitische Zusammenhänge für grenzenlose Verehrung, aber auch für Anfeindungen und Mißbrauch ihres Namens erhellen.

4. Dezember bis 28. Februar 1999

Leni Riefenstahl

Deutsches Institut für Animationsfilm e.V. (DIAF)

Das DIAF ist umgezogen und jetzt unter der Anschrift Junghansstraße 1-3, 01277 Dresden zu erreichen, Tel + Fax: 0351 - 312 30 51.

Die Ausstellung des DIAF „Puppen im Film - Der Puppenfilm des DEFA-Studios für Trickfilme“ wurde, inklusive des Ausstellungskinos, bis einschließlich 7. Juni 1998 verlängert. Zu sehen gibt es Originalexponate wie Puppen, Stadien des Puppenbaus, Entwürfe, Requisiten und Drehbücher. Ein in die Ausstellung integriertes Kino zeigt thematische Filmreihen und Porträts der Macher. Ein Ausstellungskatalog (DM 15,00) ist direkt in der Ausstellung erhältlich bzw. kann angefordert werden (Preis zzgl. Porto).

Ort: Technische Sammlungen, Junghansstraße 1-3, 01277 Dresden. Geöffnet täglich außer montags von 10 - 18 Uhr.

Deutsches Filmmuseum:

Plakat zu *Panzerkreuzer Potemkin* von Wilhelm Baitz

Unlängst konnte das Deutsche Filmmuseum bei einer Auktion eines der deutschen Erstaufführungsplakate zu Sergej M. Eisensteins berühmtem Revolutionsfilm *Bronenosec Potemkin* aus dem Jahre 1926 erwerben. Das mit seinem Format von 136x95 cm - einschließlich Kleberand - leicht unter der Standardgröße VI für Filmplakate (142x95 cm; DIN-Formate waren noch nicht üblich) liegende Blatt trägt links oben die Signatur Baitz und, wie ab 1920/21 bis 1945 üblich, den Zensurstempel der Reichsfilmprüfstelle, hier datiert vom 12. April 1926. Gedruckt wurde das Plakat vom Berliner Clemens-Langner-Reklamkonzern im damals üblichen Lithographieverfahren. Das Plakat wurde von der Prometheus G.m.b.H. in Auftrag gegeben.

Vorlaß der Kostümbildnerin Helga Kischkat-Reuter

Ende 1997 erhielt das Archiv des Deutschen Filmmuseums den Vorlaß der Kostümbildnerin Helga Kischkat-Reuter. Die gelernte Kostümmeisterin zeichnete 1954 ihre ersten Kostümentwürfe für die Produktion *Die Stadt ist voller Geheimnisse* (Regie Fritz Kortner) der Hamburger Real-Film. In Zusammenarbeit mit Erna Sander-Trebitsch folgten Arbeiten für Produktionen wie *Des Teufels General*, *Der Hauptmann von Köpenick* oder *Der Schinderhannes* (alle Helmut Käutner). Ab 1959 wechselte sie die Branche und arbeitete bis 1966, als sie aus privaten Gründen ihre berufliche Laufbahn beendete, als Kostümbildnerin für das Fernsehen.

Im Vorlaß, der Materialien zwischen 1954 und 1966 enthält, finden sich neben den Original-Figurinen auch Verträge, Drehpläne, Stablisten, Werkfotos sowie weiteres Schriftgut. Die Dokumente erlauben einen Einblick in frühe Phasen einer Filmproduktion, etwa die Unterlagen zu Besprechungen mit Regisseuren, Kameramännern oder Architekten. Über präzise Anweisungen an die Kostümschneider in Form von Skizzen und Figurinen und die Überwachung beim Anfertigen der Kostüme dokumentiert der Vorlaß auch die Arbeit der Kostümbildnerin bei den Dreharbeiten.

Kinematographische Sammlung

Das Deutsche Filmmuseum konnte das umfangreiche kinematographische Archiv eines schwedischen Filmliebhabers übernehmen. Die rund 200 Geräte umfassende Sammlung enthält Kameras und Projektoren der Formate 8 und 16mm und dokumentiert die technische Entwicklung von Aufnahme und Wiedergabe des Amateurfilms ab den vierziger Jahren, ergänzt durch 35mm-Pro-

jektorenlaufwerke und vielfältiges kinematographisches Zubehör wie Widerstände, Filmbetrachter und Klebpressen. Neben den in Deutschland in der Nachkriegszeit üblichen Kameras und Projektoren renommierter Hersteller wie Agfa, Bell & Howell oder Bolex erhielt das Museum weitgehend unbekannte Geräte aus skandinavischer Produktion oder auch Geräte aus der UdSSR. Damit schließt das Gerätearchiv bisher bestandene Sammlungslücken und erweitert den Bestand im Bereich Heimkino.

Publikationslisten

Die Stiftung Deutsche Kinemathek hat eine zwölfseitige detaillierte Liste ihrer Veröffentlichungen mit Stand von Februar 1998 herausgegeben. Sie kann kostenlos angefordert bei:

Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstraße 18 - 20, 14052 Berlin

URL: <http://www.kinemathek.de/index.html>

Tel.: (030) 300 903 - 0, Fax.: (030) 300 903 - 13

Auch das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main informiert in einer kostenlosen Broschüre über die lieferbaren Publikationen, Stand: Februar 1998.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt am Main

E-Mail: filmmuseum@stadt-frankfurt.de

Tel.: (069) 212 38 831, Fax.: (069) 212 37 881

Personalia

Evelyn Hampicke (Bundesarchiv-Filmarchiv) hat sich entschieden, ab Februar 1998 für anderthalb Jahre eine Tätigkeit in der Außenstelle des Bundesarchivs Rastatt (Erinnerungsstätte für die Freiheitsbewegungen in der deutschen Geschichte) anzunehmen.

Matthias Knop, bisher Deutsches Institut für Filmkunde/Filmarchiv, Wiesbaden, wechselte zum 1. April zur TaurusFilm / Unterföhring. Arbeitsgebiet: Filmrestaurierungen, Akquisition, historische Erschließung der Sammlungen.

Martin Loiperdinger ist seit 1. April 1998 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Helga Belach zog sich am 30. April nach 27 Jahren bei der Stiftung Deutsche Kinemathek ins Privatleben zurück. Neu in die Abteilung Publikationen und Veranstaltungen eingetreten ist Gabriele Jatho.

Malte Hagener und Erika Wottrich sind feste Mitarbeiter bei CineGraph Hamburg für die Bereiche Organisation, Projektkoordinierung sowie Bearbeitung der CineBase-Datei.

Ursula von Keitz ist neue stellvertretende Direktorin des Deutschen Instituts für Filmkunde (DIF). Der Vorsitzende des DIF-Verwaltungsrates, Prof. Hilmar Hoffmann, und der Vorstand des Instituts trafen ihre Wahl einstimmig. Die 36jährige Filmwissenschaftlerin, bisher Lehrbeauftragte an der Hochschule für Fernsehen und Film in München, trat ihr Amt am 15. April an. Als Leiterin der Sammlungen ist sie für die Akquisition und wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlungen sowie für die Projektentwicklung zuständig.

Jan-Christopher Horak, Leiter des Münchner Filmmuseums, verläßt zum 30. Juni 1998 das Haus, um in Los Angeles Gründungsdirektor eines Archivs und Museums bei den Universal Studios zu werden.

Dutch film historian Bert Hogenkamp Ph.D. was appointed special professor in the history of film, radio and television at the Faculty of Arts of Utrecht University last april. Hogenkamp was born in 1951 and studied at Amsterdam University. He got his Ph.D. from Westminster College, London, in 1991. Hogenkamp has researched extensively the history of European labour movements and their use of film and wrote books on among others Joris Ivens' film Borinage and the Dutch Documentary film in the 1920-1940s. In Utrecht, he will helm the research into the local audiovisual history of the city of Utrecht. Next to this, he will continue coordinating the research staff of Dutch NAA, the Netherlands Audiovisual Archive. (Egbert Barten)

Herbert Gehr, verantwortlich für das Ausstellungsprogramm und stellvertretender Direktor des Hauses, verläßt nach zwölf Jahren und 20 Ausstellungen das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main. Ab dem 1. Juli wird Gehr das neue Berliner Büro der Wiesbadener Filmproduktionsfirma UPSTART! leiten, die eine Kooperation mit Mr. Brown Entertainment im Bereich TV-Movies eingeht. Das Büro befindet sich im Medienhaus Börse in Berlin-Mitte, das angesichts seiner Mieterstruktur ein echtes Kreativzentrum zu werden verspricht.



Am 3. April 1998, fünfundfünfzig Jahre nach seinem Tod am 3. April 1943 fand die Urne mit Conrad Veidts Asche auf dem Londoner Friedhof Golders Green endlich eine Ruhestätte.

(Alles über Conrad Veidt unter: <http://members.aol.com/CVSociety/index.html>)

Bundesarchiv-Filmarchiv: Lieferbare Publikationen

Dokumentarfilm in Polen. Hrsg.: Staatliches Filmarchiv der DDR. Retrospektive zur XI. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Henschelverlag, Berlin 1968, 235 Seiten, Ill., DM 7,50

Kubanischer Dokumentarfilm. Zusammenstellung, Redaktion: Eckart Jahnke, Manfred Lichtenstein. Retrospektive zur XVII. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche vom 23. - 30. November 1974. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1974, 223 Seiten, Ill., DM 7,50

Dokumentarfilm in Japan: seine demokratischen und kämpferischen Traditionen. Zusammenstellung, Redaktion: Eckart Jahnke. Retrospektive zur XIX. Internationalen Leipziger Dokumentarfilmwoche. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1976, 79 Seiten, Ill., DM 4,00

Herbert Holba: **Filmprogramme in der DDR 1945 - 1975.** Hrsg.: Dokumentationszentrum Action und Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin. Wien 1976, DM 12,00

Tschechoslowakischer Dokumentarfilm. Redaktion, Zusammenstellung: Manfred Lichtenstein. Retrospektive während der 23. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1980, 232 Seiten, Ill., DM 8,50

Wegbereiter: Annelie und Andrew Thorndike, Joop Huiskens, Ilja Kopalín u.a.. Hrsg.: Staatliches Filmarchiv der DDR. Retrospektive während der 25. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, 20.-26. November 1982. Berlin, 1982, 32 Seiten, Ill., DM 1,00

Der Spanische Bürgerkrieg 1936-1939 im Dokumentarfilm. Bestandskatalog. Zusammengestellt und bearbeitet von Wolfgang Gogolin. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1982, 64 Seiten (= Film-Archiv 3), DM 4,60

Film im Freiheitskampf der Völker: CHILE. Zusammenstellung und Redaktion: Manfred Lichtenstein, Gerd Meier. Retrospektive zur 26. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, 19.-24. November 1983. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1983, 123 Seiten, Ill., DM 6,50

Reality and Film: Proletarischer und bürgerlich-progressiver Dokumentarfilm der 30er Jahre in Großbritannien. (Auszüge aus: Bert Hogenkamp „The Deadly Parallel“) Redaktion: Manfred Lichtenstein. Retrospektive zur 27. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche in Leipzig. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1984, 31 Seiten, DM 3,00

Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16mm Verleihkopien). Neubearbeitet von Peter Bucher. Bundesarchiv, Koblenz 1984 (3. Auflage), 504 Seiten (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 8), DM 20,00

Bestandskataloge. 1 - Dokumente zu Kinofilmen des DEFA-Studios für Spielfilme. 2 - Plakate zu Filmen 1908-1945. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1985, 198 Seiten (= Film-Archiv 5), DM 15,50

Spanien 1936-1939: Dokumentarfilme. Zusammenstellung, Redaktion: Martin Engelhardt, Manfred Lichtenstein. Retrospektive zur 29. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, 22.-27. November 1986. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1986, 163 Seiten, Ill., DM 7,50

Dokumentarfilm der mittelasiatischen Sowjetrepubliken. Retrospektive zur 30. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1987, 49 Seiten, DM 3,50

Wegner, Karl-Heinz: **Berlin in Spielfilmen. Katalog.** Redaktion und Mitarb.: Edith Wäscher. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1987, 323 S., DM 14,80

Dokumentarfilm in Indien. Zusammenstellung, Redaktion: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein. Retrospektive zur 31. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1988, 124 Seiten, Ill. (und Nachtrag zur gleichnamigen Broschüre: **Der indische Dokumentarfilm in den sechziger und siebziger Jahren.** 1988, 97 Seiten), Gesamtpreis: DM 14,00

Filmdokumentaristen der DDR: Karl Gass. Zusammengestellt und bearbeitet von Manfred Lichtenstein. Retrospektive zur 32. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche Leipzig. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1989, 180 Seiten, Ill., DM 8,50

DEFA-Spielfilme 1946-1964. Filmographie 1. Teil. Hrsg.: Staatliches Filmarchiv der DDR. Zusammenstellung und Redaktion: Günter Schulz. Berlin 1989, 372 Seiten (= Film-Archiv 4), DM 8,50

Klaus Wildenhahn. Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchiv Koblenz/Berlin und der Stiftung Deutsche Kinemathek. Retrospektive während des 33. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1990, 56 Seiten, Ill., DM 3,00

Filmdokumente zur Geschichte Frankreichs: die Zeit der Volksfront (1934-1938). Bestandskatalog. Hrsg.: Staatliches Filmarchiv der DDR. Zusammengestellt und bearbeitet von Wolfgang Gogolin. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1990, 79 Seiten (= Film-Archiv 6), DM 8,50

Filmdokumente zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1911-1933. Bestandskatalog. Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv. Zusammengestellt und bearbeitet von Hans-Gunter Voigt. Koblenz, Berlin 1991, 109 Seiten (= Film-Archiv 7), DM 9,00

Dokumentarfilm in Dänemark. Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Koblenz/Berlin. Retrospektive während des 34. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1991, 59 Seiten, Ill., DM 2,50

- Auf nach USA. Der amerikanische Traum im deutschen Dokumentarfilm.*** Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz. Retrospektive während des 35. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1992, 40 Seiten, Ill., DM 3,00
- Stadtansichten. Leipzig im Dokumentarfilm.*** Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz. Retrospektive während des 36. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1993, 58 Seiten, Ill., DM 4,00
- Preis-Nachlass. Dokumentarfilm und Deutscher Filmpreis.*** Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz. Retrospektive während des 37. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1994, 48 Seiten, Ill., DM 4,00
- Nachlaß Oskar Messter (Bestand N 1275).*** Bearbeitet von Babett Stach. Bundesarchiv, Koblenz 1994, 150 Seiten (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 48), DM 15,00
- Neu gesehen - wiederentdeckt. Dokumentarische Beispiele aus 100 Jahren Deutscher Film.*** Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin. Retrospektive während des 38. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1995, 60 Seiten, Ill., DM 5,00
- Nachlaß Max Skladanowsky (Bestand N 1435).*** Bearbeitet von Undine Völschow. Bundesarchiv, Berlin 1995, 82 Seiten (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 49), DM 10,00
- Auswahlbibliographie zum Thema Deutsche Wochenschauen und Periodika.*** Hrsg. für das Bundesarchiv von Friedrich P. Kahlenberg; zusammengestellt und bearbeitet von Karla Schröder. Stand: 30. 9. 1995. Bundesarchiv, 1995, 38 Seiten, kostenlos
- Die Wirklichkeit hinter den Bildern. Filme von Erwin Leiser.*** Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin. Retrospektive während des 39. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1996, 60 Seiten, Ill., DM 5,00
- Topographie audiovisueller Quellenüberlieferung. Film- und Videobestände in Archiven und archivischen Einrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland.*** Bearbeitet von Verena Bockhorn, Helmut Mosbach, Silke Ronneburg, Wolfgang Schmidt. Bundesarchiv, Koblenz 1996, 937 Seiten (= Materialien aus dem Bundesarchiv, Heft 3), DM 30,00
- Dialog mit einem Mythos. Preisgekrönte Filme aus 40 Jahren.*** Hrsg.: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin während des 40. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin, 1997, 44 S., Ill., DM 5,00

Auswahlbibliographie zum Thema filmrelevante Unterlagen in Schriftgutbeständen des Bundesarchivs bis 1945.

**Hg. für das Bundesarchiv von Friedrich P. Kahlenberg. Zusammen-
gestellt und bearbeitet von Wolfgang Schmidt. Bundesarchiv, Berlin 1997, 49 Seiten**

Mit Stand von Oktober 1997 hat das Bundesarchiv einen Arbeitsbericht über filmrelevante Unterlagen in seinen Schriftgutbeständen vorgelegt. Er informiert über jene Bestände, in denen hand- und maschinenschriftliche sowie gedruckte Unterlagen zu produzierten und nichtproduzierten Filmen, ihre Finanzierung und zeitgenössische Rezeption zu finden sind. Ein vollständiges Verzeichnis war, auch aus Zeitgründen, nicht intendiert. Schwerpunkte des jetzt vorliegenden Arbeitsberichts sind jene Bestände, in denen filmrelevante Dokumente vermutet werden konnten und von denen bisher keine gedruckten Findbücher vorliegen.

Ausgewertet wurden u.a. das Reichsfinanzministerium (R 2), das Deutsche Nachrichtenbüro (R 34), das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (R 55), das Auswärtige Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst (R 901), das Reichsministerium des Innern (R 1501), der Reichslandbund (R 8034), die Reichskreditgesellschaft (R 8136), die Reichspropagandaleitung der NSDAP (NS 18), der Persönliche Stab Reichsführer SS (NS 19) sowie Bestände mit Unterlagen zum Reichsfilmarchiv.

Interessenten könnten Einzel Exemplare anfordern beim
Bundesarchiv-Filmarchiv

Frau Kuschke

Fehrbelliner Platz 3

10707 Berlin

Tel.: 030 - 86 81 253, FAX: 030 - 86 81 310

Unter dieser Anschrift können auch die lieferbaren Publikationen des Bundesarchiv-Filmarchivs bestellt werden.

Eine Katalog mit sämtlichen Veröffentlichungen des Bundesarchivs, der auch über Verlagspublikationen informiert, kann angefordert werden über:
Bundesarchiv, 56064 Koblenz - Tel: 0261/505-0, Fax: 0261/50 52 26

„filmwärts“

Noch lieferbare Nummern

Von der im Mai 1995 nach neunjährigem Bestehen eingestellten Zeitschrift „filmwärts“ sind folgende Ausgaben noch lieferbar:

Nr. 7, Mai 1987: Christoph Schlingensief, Louis Feuillade

Nr. 8, September 1987: Marquard Bohm

Nr. 9: Straub/Huillet

Nr. 10/11: Jean Renoir, Eric Rohmer, britischer Film

Nr. 12, Herbst 1988: Film in der DDR

Nr. 13, Frühjahr 1989: Jim Jarmusch, Jean-Luc Godard

Nr. 14, Herbst 1989: C. Th. Dreyer

Nr. 15/16, Februar 1990: Film in der BRD

Nr. 17, Sommer 1990: Michael Klier, Romuald Karmakar, Klaus Wyborny

Nr. 18, Winter 1990/91: Was eigentlich ist japanisch? Werner Bergmann, Heinz Pehlke

Nr. 19, Sommer 1991: Steve Martin, Arthur Hiller, John Ford, Ealing Comedies

Nr. 20, Herbst 1991: Geschichten zum deutschen Film

Nr. 21, Winter 1992: Peter Greenaway

Nr. 22, Mai 1992: Rolf Thiele, Fritz Kortner

Nr. 23, August 1992: John Milius, Lob der Charge, Frühe deutsche Tonfilme, Ernst Kunstmann

Nr. 24, Dezember 1992: Dokumentarfilm

Nr. 29, März 1994: Werner Herzog, Kurt Hoffmann, Dziga Vertov

Nr. 31, September 1994: Zbynek Brynch, Jim McBride, Victor Vicas

Fünf Nummern zum Preis von 25.- DM, 10 Nummern zum Preis von 40.- DM, jeweils zuzüglich Porto.

Ebenfalls noch vorhanden ist

Jörg Becker: Clemens Klopfenstein (filmwärts texte), zum Preis von 8.- DM (incl. Porto).

Bestellungen bitte an:

Rainer Rother, Ebertstraße 22, 10249 Berlin

Reinhold Schünzel Joan Crawford Peter Lorre Frank Borzage James Stewart Fred Zinnemann Lon Chaney Charles Boyer Spencer Tracy Katharine Hepburn Gene Tierney Irene Dunne Tod Browning Lupe Velez Norma Shearer Conrad Veidt Ernst Lubitsch Montgomery Clift Kirk Douglas Edward G. Robinson Vivien Leigh Anne Bancroft

Hollywood Classics Ltd. hat der Kinemathek Hamburg e.V. Aufführungsrechte an mehr als 3000 Filmen der Warner Bros. (bis 1950) und der MGM (bis 1986) übertragen. Ein bedeutender Teil der amerikanischen Filmgeschichte ist damit der kulturellen Filmarbeit in Kinematheken, FilmMuseen, kommunalen Kinos, Filmclubs, Hochschulen und Universitäten leichter zugänglich.*

Lionel Barrymore George Cukor Marlon Brando Clark Gable Curt Bois Hedy Lamarr Robert Montgomery Ingrid Bergmann John Ford Ava Gardner Grace Kelly Anne Bancroft Paul Muni Tay Garnett George Hill Stan Laurel Oliver Hardy Richard Burton Dana Andrews Elia Kazan Laurence Olivier Mervyn LeRoy Ann Rutherford Gloria Graham Robert Siodmak Gregory Peck Ethel Barrymore Marion Davies John Huston Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh William A. Wellman Bing Crosby Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Mary Astor Michael Curtiz Frank Borzage Merle Oberon Rita Hayworth Curtis Bernhardt Humphrey Bogart James Cagney Lauren Bacall Edward G. Robinson Jane Wyman Frank Capra Bette Davis Akim Tamiroff Erich von Stroheim Ann Sheridan Howard Hawks Alfred Hitchcock Marlene Dietrich Robert Cummings Fritz Lang Douglas Fairbanks Anatole Litvak Charles Boyer Ramon Novarro Lewis Milestone William Dieterle Jean Negulesco Ida Lupino Joseph Cotten Virginia Mayo Angela Lansbury Joel McCrea Dorothy Malone Katharine Hepburn Barbara Stanwyck Gloria Graham Angela Lansbury Adolphe Menjou Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh Bing Crosby William A. Wellman Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Raoul Walsh Ramon Novarro Fritz Lang Gloria Graham Conrad Veidt Fred Zinnemann Elia Kazan



KINEMATHEK Hamburg e.V. ■ Kommunales Kino METROPOLIS
Dammtorstraße 30 a 20354 Hamburg Tel 040/34 23 53
Fax 040/35 40 90 e-mail: Kinemathek-Hamburg@t-online.de

* Bei der Beschaffung von Filmkopien sind wir behilflich.

Suchmeldung: Wer kennt diesen Film?

von Martin Koerber

Ins Blaue hinein (D, 1930 [?])

Regie: Eugen Schüfftan - Buch: Dr. Herbert Rona - Kamera: Laszlo [recte: László] Schäffer - Ton: Franz Schröter - Musik: Harry Ralton - Musikalische Leitung: Alfred Strasser - Regieassistent: Dr. Herbert Rona - Darsteller: Toni van Eyk [recte: Toni van Eyck = Antonie Eick], Karl Balhaus, Aribert Mog, Theo Lingens, Wolfgang Staudte, Franz Stein, Werner Scharf, Alice Iversen, Helene Roberts - Produktion: Prisma-Produktion - Tonsystem: Lignose-Hörfilm - Tonkopie: Fitiko (Angaben laut Vorspann)

Kopie: Centre National de la Cinématographie (CNC), Service des Archives du Film, Bois d'Arcy, 35mm, 966 Meter. 1998 umkopiert von einer Nitrokopie, die ein Schweizer Privatsammler im Archiv deponiert hat.

Auf einer Liste von Nitromaterialien deutscher Filme im Besitz des CNC stand dieser Titel und machte mich neugierig, denn *Ins Blaue hinein* steht in keiner Filmographie, ein Regiefilm von Eugen Schüfftan war mir nicht bekannt. Bei einem Besuch in Bois d'Arcy legte man mir den Film auf den Schneidetisch und ich war gleich verliebt - ein kleines, unbekümmert frisches Experiment mit Bildern und Tönen, zugleich Querschnittsfilm und Schauspielerübung, musikalische Komödie und Kamera-Manifest.

Da Eugen Schüfftan in Frankreich als eine der Ikonen der französischen Kamerakunst gilt, erklärte sich Eric Le Roy vom Service des Archives du Film in großherziger Auslegung seiner Richtlinien sogleich bereit, den Film umzukopieren und dadurch vorführbar zu machen. In der Retrospektive „Siodmak Bros.“ konnte ihn die Stiftung Deutsche Kinemathek im Februar 1998 erstmals wieder präsentieren. (Die begeisterten Reaktionen im Saale haben auch in der Presse ihren Niederschlag gefunden, so z.B. in der Rezension von Daniel Kothenschulte: „Out of the Blue“, film-dienst, Köln, Nr. 6/98)

Die Suche nach weiteren Informationen blieb leider ohne Ergebnis: eine Zensurkarte ließ sich nicht auffinden, in den Zensurlisten ist der Film nicht erfaßt und auch eine erste Durchsicht der zeitgenössischen Presse blieb ergebnislos. Somit ist eine Uraufführung in Deutschland bisher nicht nachweisbar. Auch eine genaue Datierung der Produktion ist vorerst unmöglich, da am Filmmaterial selbst kein Datum (etwa über eine Randsignatur) ablesbar ist. Immerhin erkennt man, daß er um 1930 aufgenommen worden sein muß. Vielleicht ein Experiment, das von den Beteiligten als gescheitert angesehen und niemals veröffentlicht wurde?

Soweit wir wissen, ist dies der einzige Film, für den der Kameramann Eugen Schüfftan als Regisseur zeichnet. Auffällig: im Vorspann ist sein Name in einer anderen Schrifttype als die anderen Angaben gesetzt - könnte dies ein unautorisierter Zusatz sein? Wie dem auch sei: Die Verwandtschaft von *Ins Blaue hinein* zu *Menschen am Sonntag* ist fast überdeutlich - Schüfftan hatte diesen heute so berühmten Film kurz vorher unter der Regie von Robert Siodmak aufgenommen - , so daß man dazu verführt wird, dem Vorspann zu glauben. Wieder ist nichts im Studio aufgenommen, wieder streifen wir die Havel entlang durch den Grunewald.

Der ganze Film ist luftig und lichtdurchflutet, auch wenn Schüfftan diesmal nicht selbst als Operateur hinter der Kamera steht, sondern diesen Platz dem nicht minder agilen László Schäffer einräumt. Vielleicht sollte dieser Film den Beweis antreten, daß Freiluftphotographie und bewegliche Kamera sich mit der damals noch schweren und umständlichen Tonapparatur vertragen könnten. Das gelang - für heutige Ohren - nur eingeschränkt: der Ton wirkt skizzenhaft, ist stellenweise nachsynchronisiert, bisweilen einfach weggelassen oder wie eine Zugabe neben das Bild gestellt. Gerade das Hingeworfene aber wirkt charmant. Die vielleicht schönste Passage des Films, eine irrwitze Jagd nach einem entlaufenen Hund, ist durchgehend mit Harry Raltons schwungvoll-jazziger Musik unterlegt, von der wir auf diese Weise ein Tondokument haben - was will man mehr?

Worum geht es in diesem Film? Es ist eine kleine Krisenkomödie, die von Hölzchen auf Stöckchen erzählt: „Schütze Dein Unternehmen - Büro für Krisenschutz. Hilfe in allen finanziellen Schwierigkeiten“ - so wirbt die Auxilia GmbH in ihrem Schaufenster. Schon im ersten Bild erfahren wir, daß die Gesellschaft soeben Pleite gemacht hat. Der Direktor (Mog) läßt seine nun arbeitslosen Mitarbeiter (Lingen, Balhaus) zu einer letzten Fahrt in seinem Auto sein. Natürlich geht dann auch bald das Benzin aus. Mit dem letzten Geld werden noch 5 Liter beschafft, doch die Spritztour endet an einem Chausseebaum - ein Hund lief vor das Auto. Beratung in der Laube des ehemaligen Prokuristen - Was tun? Man gründet eine Hundewaschanstalt! Und so weiter bis zur nächsten Firmengründung...

Es wäre schön, wenn dieser Fund doch noch genauer identifiziert werden könnte. Wem sind Hinweise begegnet?

Kontakt:

Martin Koerber, Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstraße 18 - 20
14052 Berlin

URL: <http://www.kinemathek.de/index.html>

Tel.: (030) 300 903 - 0, Fax.: (030) 300 903 - 13

Rekonstruiert: Anna Boleyn (D 1920, R: Ernst Lubitsch)

**von Gudrun Weiss, Leiterin der technischen Abteilung der
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung**

Die Rekonstruktion von Ernst Lubitschs *Anna Boleyn* fand in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Institut für Filmkunde (DIF), Filmarchiv, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin statt. Nach Sichtung aller Materialien (aus dem Bundesarchiv, dem DIF sowie aus unserem eigenen Bestand) schien uns das Original Nitro-Negativ des Bundesarchivs für eine Rekonstruktion am besten geeignet. Anscheinend handelt es sich hierbei um ein Original Nitro-Negativ zweiter Wahl, d.h. um ein geschnittenes Negativ, zusammengesetzt aus dem Original Kamera-Negativ und aus verschiedenen Dup-Negativen aus jener Zeit. Daraus resultiert natürlich eine unterschiedliche Bildqualität in Kontrast und Auflösung. Leider fehlte die Rolle 6, so daß wir als Vorlage ein später angefertigtes Acetat Dup-Negativ mit doppeltem Bildstrich nutzen mußten.

Der Zustand des Ausgangsmaterials war dem Alter entsprechend: 0,8 bis 1,4% geschrumpft, gewölbt, spröde, chemisch behandelt. Durch mehrere Klebestellen ergaben sich ein unruhiger Bildstand und Bildverschiebungen. Die Perforation war überdies gerädert und geklebt. Trotz alledem ist das Material sehr schön gezeichnet, die Bildqualität brillant.

Unser Ausgangsmaterial hatte eine Länge von 2683 m (Zensurlänge: 2793 m) und wies deutsche und englische Blitztitel auf. Die Rekonstruktion der Titel erfolgte nach der Zensurkarte aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin; sie enthält den Text aller 151 Zwischentitel des Films. Ferner griffen wir auf die handgeschriebenen Blitztitel zurück, die wir in eine lesbare Länge brachten, also verlängerten. Sie bilden in ihrer originalen Gestaltung den größten Teil der Zwischentitel unserer rekonstruierten Fassung. 12 Titel mußten neu erstellt und 7 nachgezeichnet, ein Insert nach der englischen Vorlage neu gestaltet werden. Schließlich fehlte im Nitro-Negativ auch der Haupttitel; er wurde von einem Dup-Negativ übernommen. Alle diese Arbeiten führte die Firma Optronik in Potsdam aus.

Anhand der Zensurkarte stellten wir fest, daß die Szenenfolge in unserem Ausgangsmaterial nicht korrekt war. Wir haben es daraufhin wieder in seine ursprüngliche Szenenfolge gebracht, wobei eine Szene aus dem Material eines Privatsammlers ergänzt wurde.

Die neu hergestellten Zwischentitel wurden in das Original Nitro-Negativ eingeschnitten. Das Kopierwerk L'Imagine Ritrovata in Bologna führte dann alle Kopierarbeiten aus.

Die Cineteca in Bologna informierte uns, daß noch eine viragierte Positiv-Kopie existieren soll. Leider konnten wir sie erst nach Abschluß unserer Restaurierung bei der Fondazione Cineteca Italiana in Mailand lokalisieren. Diese viragierte Kopie (35mm Nitromaterial, 2318 Meter, italienische Zwischentitel) wurde uns für eine Sichtung zugesagt. Sollte sich herausstellen, daß sie für eine Umkopierung in Frage kommt, werden wir sie nutzen: entweder für einige Extrakopierungen oder zur Herstellung einer Farbkopie vom existierenden Schwarz-weiß-Negativ, indem man das sogenannte Desmet-Color-System verwendet, um eine farbige bzw. viragierte Kopie vom Schwarz-weiß-Dup-Negativ zu ziehen.

Anna Boleyn (D 1920, R.: Ernst Lubitsch)

Rekonstruktion: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Deutsches Institut für Filmkunde, Bundesarchiv-Filmarchiv 1998, 35mm, s/w, 2.676 Meter

Benutzerstück: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Uraufführung der rekonstruierten Fassung: 19. 3. 1998, Frankfurt (Deutsches Filmmuseum)

Am 30. September besuchte 1920 Reichspräsident Friedrich Ebert auf dem Tempelhofer Freigelände, auf denen Kurt Richter Westminster Abbey, den Tower und das Tudor Schloß erbaut hatte, die Dreharbeiten zu *Anna Boleyn*. Die Messter-Woche war dabei: Man sieht Ebert, der vor der Kamera den Hut zieht, Lubitsch, der lachend abwinkt, Jannings und Porten im Automobil und beim gestellten Schminken. Und es gibt einen Blick von oben herab auf die kostümierten Statisten: eine ältere Frau, die aus der Bierflasche trinkt, lümmelnde Männer, die rauchen oder Karten spielen.

Kopie: Filmmuseum München

Jüngst wiederaufgetaucht - damals untergegangen. Anmerkungen zur Wiederentdeckung des Titanic-Films *In Nacht und Eis* (D 1912)

von Michael Wedel

Am 3. Januar dieses Jahres machte Andreas Austilat im Berliner Tagesspiegel (tsp) anlässlich des Deutschlandstarts der aktuellen Hollywood-Verfilmung des Titanic-Stoffes auf einen verschollenen Film aufmerksam, der im Juni 1912, zwei Monate nach dem Unglück, in Berlin und Umgebung gedreht wurde: Mime Misus *In Nacht und Eis*. Daraufhin meldeten sich die Filmsammler Horst Lange und Jan Gildemeister, die jeweils eine schwarz-weiß Super-8-Kopie des Films besitzen (A. Austilat: „Die Titanic ist wieder aufgetaucht“, tsp, 18. 2. 1998). Nun reagierte die Stiftung Deutsche Kinemathek, die eine kolorierte 35 mm-Exportkopie von *In Nacht und Eis* mit schwedischen Zwi-

schentiteln archiviert. Während Gildemeisters Kopie am 22. Februar im Berliner Kino Filmkunst 66 vorgestellt wurde („Ein Schiff - zwei Kapitäne“, tsp, 23. 2. 1998), sendete B1 einen Tag später die schleunigst bearbeitete und mit deutschen Zwischentiteln versehene SDK-Kopie.

Eine Betrachtung des Films bestätigt die Schwierigkeiten der Inszenierung, die Emil Schönemann in einem Interview mit Gerhard Lamprecht beschrieben hat (Archiv SDK). Insbesondere der mit Modellen nachgestellte Zusammenstoß der Titanic mit dem Eisberg zeigt die Probleme, eine Katastrophe dieses Ausmaßes angemessen ins Bild zu setzen. Diese Unbeholfenheit war aber wohl kaum allein dafür verantwortlich, daß der Film in den Kinos ein Mißerfolg war, wie es sowohl Schönemann als auch Michael Hanisch (Auf den Spuren der Filmgeschichte, Berlin 1991, S. 143) nahelegen.

Denn hinsichtlich der filmischen Gestaltung der um die Katastrophe herum entwickelten Handlung gehört *In Nacht und Eis* zu den stärksten deutschen Filmen, die aus diesem Jahr erhalten sind. Besonders bemerkenswert ist der routinierte Einsatz von Nahaufnahmen und Parallel- und Anschlußmontagen, mit dem der aus Rumänien stammende USA-Rückkehrer Misu (das Skript für *In Nacht und Eis* soll er aus den USA mitgebracht haben) einen formalen Standard amerikanischer Prägung erreicht, der sich in deutschen Filmen dieses Jahres noch kaum durchgesetzt hatte. Wie ist aber der Mißerfolg eines Films zu erklären, der dramatisch schlüssig und formal ansprechend eine Katastrophe behandelt, deren Umstände und Protagonisten noch jedem Zuschauer frisch im Gedächtnis waren?

Misu war keineswegs „der Schnellste“ (Austilat), als es im Frühsommer 1912 darum ging, den tragischen Untergang der Titanic zu verfilmen. Während in der ersten Juni-Woche des Jahres 1912 die Dreharbeiten zu *In Nacht und Eis* noch in vollem Gange waren, lief mindestens ein anderer Titanic-Film bereits in den Kinos. Aufschluß hierüber gibt die LichtBildBühne (LBB), die in Nr. 23 vom 8. Juni 1912 auf einen Artikel des Oberschlesischen Kuriers über die Vorführung des Gaumont-Films *Titanic / Die Katastrophe der Titanic* in Kattowitz eingeht („Die Rache einer Tageszeitung. Der ‚Oberschlesische Kurier‘ und seine gerechte Abfuhr“). Diese „aktuelle Aufnahme“ im Verleih der deutschen Filiale Elge-Gaumont hätte zu diesem Zeitpunkt bereits „durch alle erstklassigen Lichtspiel-Theater sämtlicher Großstädte die Runde“ gemacht. „Ein jedes Ereignis muß ihnen dazu dienen, die Kassen zu füllen; das gräßliche, das furchtbare, das ungeheure sogar“, heißt es dort.

Und weiter: „Das Publikum will überall ‚dabei gewesen sein‘. Es ist ein ewiger Hans, der das Gruseln nimmer lernt. Es sieht die ‚Titanic‘ ausfahren. Es sieht dann einen ‚Eisberg‘. Es sieht schließlich die ‚Karthia‘ mit den Geretteten der ‚Titanic‘ in den Hafen von Newyork einlaufen.“ Zu diesem Zeitpunkt war also die Faszination des Ereignisses bereits im Abklingen, das In-

teresse des Publikums an der kinematographischen Darstellung des Katastrophen von der Filmindustrie vielfältig ausgereizt: „Und da kann es sich am Ende einbilden, ‚mit dabei gewesen‘ zu sein, das Furchtbare mit erlebt zu haben? Nein, da muß es, wenn es nicht ganz damisch ist, doch merken, daß es geneppt worden ist. Und so sind auch die ‚Eisberge‘ von den Films verschwunden. Es war nicht zum Gruseln daran; es zieht nicht mehr.“

Es ist durchaus denkbar, daß die zahllosen internationalen Wochenschau-Beiträge, die über die Abfahrt der Titanic bzw. den Einlauf der Karpathia berichtet hatten, nun durch ebenso zahllose Eisberge ergänzt erneut die Kinos überschwemmt. Zudem kamen bereits im Juli 1912 erste dramatisierte Versionen des Ereignisses auf den deutschen Markt, so z.B. der Film *Survivante du Titanic / Was die Titanic sie lehrte*, der am 6. Juli von der American Standard in Berlin zur Zensur eingereicht wurde. (Herbert Birett: Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme 1911 - 1920, München 1980, S. 53)

Hier liegt wohl eine Erklärung für das ausbleibende Presseecho auf die Premiere von *In Nacht und Eis* am 17. August 1912. Es ist allerdings nicht ganz richtig, daß sich in der zeitgenössischen Presse weder Rezensionen noch Fotos oder Werbeanzeigen finden, wie Michael Hanisch und in der Nachfolge Austilat schreiben. Vielmehr wurde der Film in den Wochen vor der Premiere (zwischen 8. Juni und 26. Juli) regelmäßig in der Fachpresse (LBB, Kinematograph, Lichtbildtheater-Besitzer) mit ganz- und sogar doppelseitigen, zum Teil mit Produktionsfotos behilderten Anzeigen beworben.

Obwohl sich von der Premiere bislang keine Kritiken finden ließen, wurde der Film nach der Interessentenvorführung, die in der zweiten Juli-Woche in Berlin stattfand, in der LBB ausgiebig besprochen. Zwischen den Zeilen dieser Besprechung läßt sich noch einmal die Mißbilligung gegenüber der sensationsheischenden filmischen Berichterstattung herauslesen, für die die beiden ausländischen Produktionen wohl als Beispiele dienten. Demgegenüber wäre die Titanic-Katastrophe in der Wiedergabe von Misus „Seedrama“ (so die Gattungsbezeichnung durch die Produktionsfirma) „nicht die Sensationsmache eines effekthaschenden brutalen Regisseurs, der mit billigen Mitteln arbeitet, sondern schiffstechnisch sogar ein sehr lehrhaftes Bild“. („Der Untergang der Titanic“, LBB, Nr. 28, 13. 7. 1912) Die LBB war von der „Delikatesse“ in der Behandlung des schwierigen Stoffes durch Misu derart angetan, daß sie die offizielle Premiere am 17. August unter ihre Schirmherrschaft nahm.

Eine letzte Werbeanzeige für *Titanic oder In Nacht und Eis*, wie der vollständige Titel des Films lautete, von dem „auf Wunsch“ der Theaterbesitzer „Titanic“ weggelassen werden konnte (LBB, Nr. 25, 22. 6. 1912), erscheint am 31. August wiederum in der LBB (Nr. 35). Der bis dato angeblich „grandiose Erfolg“ des Films soll mit dem bestätigenden Schreiben eines Kinobesitzers aus Firmasens belegt werden. Die Tatsache, daß der Film weniger als 2 Wochen

nach der Berliner Uraufführung in die Provinz - noch dazu „unter sehr vorteilhaften Bedingungen“ (ebd.) - verliehen wurde, spricht jedoch ebenfalls eher für das Gegenteil.

Es scheint in der Tat, als sei die Publikumswirksamkeit von *In Nacht und Eis* mit seiner „wegen großer technischer Schwierigkeiten beim kunstvollen Ausbau des Films“ (LBB, Nr. 23, 8. 6. 1912) erheblich verzögerten Fertigstellung verpufft. Wie eine ausführliche Inhaltsangabe in *Der Kinematograph* (Nr. 288, 3. 7. 1912) signalisiert, war der Film erst Anfang Juli vorführbereit, so daß der Kinostart auf den Beginn der neuen Saison verschoben werden mußte.

Verpufft war hiermit auch die medienwirksam inszenierten Dreharbeiten im Hinterhof der Chausseestraße 123, zu denen nicht nur zahlreiche Journalisten eingeladen, sondern auch „die Feuerwehr durch einige wachsame Beamten“ zugegen war: „In ahnungsloser Naivität betritt der Flaneur den Hof des Grundstücks, und in demselben Moment prallt er entsetzt zurück, denn eine gewaltige Detonation erschüttert die Luft. ‚Der Kessel ist explodiert‘, ‚Hilft! Ich sterbe!‘ schallt es markerschütternd über den Hof. Wasser, Dampf, Feuer, Rauch und alles mögliche erfüllt die Luft. Man sieht schrecklich Verunglückte über den Unglücksort hinweg, und während das stockende Herz lähmenden Schreck verursacht, ruft ein vermeintlich wahnsinnig Gewordener: ‚Noch mehr Feuer! Der andere Kessel muß auch explodieren! Laßt die Menschen erlaufen! Mehr Wasser!‘ Im Hintergrund arbeiten zwei Kino-Operateure seelenruhig an der Kurbel, und da ich unter den Schmerzverzerrten im Wasser ringend den tüchtigen und genialen Regisseur Misu trotz fehlender Garderobe [sic!] erkenne, sehe ich, daß das Unglück ein gewolltes ist. Man sieht also, daß die heutige Filmfabrikation äußerste Realistik verlangt.“ (Besuche in Berliner Kino-Ateliers, LBB, Nr. 24, 15. 6. 1912; zur Geschichte des Ateliers siehe: <http://www.cinegraph.de/etc/ateliers/bioskop.html>)

Zwei Monate später war diese „äußerste Realistik“ im fertigen Film einer geschickten Dramatisierung gewichen, die nicht nur zeitlich zwischen zwei Spielzeiten fiel, sondern auch im Spagat zwischen Aktualität und Melodrama an den Kinokassen einknickte. Denn auch diese Mischung wurde in den früheren Filmen bereits vielfältig ausgereizt.

Zur Vorführung des Gaumont-Films *Die Katastrophe der Titanic* in Kattowitz wurde das Publikum gebeten, das Lied „Näher mein Gott zu Dir“ anzustimmen, das die Bordkapelle der Titanic zum Untergang gespielt haben soll: „Jeder Besucher erhält den Text des Liedes gratis.“ Fred Berger, der Inhaber des Kinos, stellte dazu fest: „Noch stehen wir alle unter dem Eindruck der furchtbaren Titanic-Katastrophe; doch wieviel Niederschmetterndes dies Ereignis auch hat, so erbaut man sich doch, wenn man liest, wie heroisch sich die Mitglieder der Schiffskapelle in das unvermeidliche Schicksal fügten und eine tiefe Ergriffenheit erfaßt denjenigen, der sich im Geiste vorstellt, wie Hun-

derte auf dem weiten Ozean mit dem Tode rangen, wie das Schiff mehr und mehr sich ins Wasser senkte und angesichts des sicheren Todes die frommen Weisen der Schiffskapelle ‚Näher mein Gott zu Dir!‘ über das Meer brausten! - Wie vielen ist diese herrliche Melodie ein Sterbelied geworden“.

Die Wendung ins Melodramatische wurde in Misus Titanic-Film, der ebenfalls verschiedene „authentische“ Stücke der Bordkapelle zitiert, also lediglich konsequent fortgeführt. Diese Mixtur aus Aktualität und Drama, bei der sich jeder Zeitverzug selbst bei filmisch überlegener Umsetzung auf den kommerziellen Erfolg verhängnisvoll auswirken kann, scheint eine Spezialität Misus gewesen zu sein. Auch sein unmittelbar vor *In Nacht und Eis* produzierter Film *Das Gespenst von Clyde* - „Ein wahres Erlebnis des im April zu Clyde (England) verstorbenen Arthur Hamilton“ (Der Kinematograph, Nr. 281, 15. 5. 1912) - versuchte, aus der jüngsten Medienpräsenz eines Ereignisses Kapital zu schlagen. Der Zweiakter wurde ohne größere Verzögerungen am 19. Juni 1912 in Berlin zensiert, die beanstandeten Szenen geben einen Eindruck der Emotionalität des Inhalts: „Gespensterhafter Auszug des alten Hamiltons nach der Stätte seines Glücks, Hamiltons Krankheit und Tod“ (Birett, S. 49). Im Falle von *In Nacht und Eis* jedoch scheint die Titanic zum zweiten Mal den Wettlauf gegen die Zeit verloren zu haben: bei Kritik und Publikum ist der Film in der neuen Saison sang- und klanglos untergegangen.

Nachtrag: Mit der Titanic untergegangen sind am 14. April 1912 auch ca. 1000 Meter Originalnegativ von Max Reinhardts Film *Mirakel* (Mttlg. von Herbert Birett).

Mime Misu - Der Regisseur des Titanic-Films *In Nacht und Eis* (D 1912)

von Kirsten Lehmann und Lydia Wiehring von Wendrin

Mime Misu - dieser klangvolle Name ist seit der kürzlichen Wiederentdeckung seines Titanic-Films von 1912 in aller Munde. Wer aber war Mime Misu? Sein erster uns bekannter Film ist der Zweiakter *Das Gespenst von Clyde* über den kurz zuvor verstorbenen englischen Schloßbesitzer Arthur Hamilton; der Film wurde am 19. Juni 1912 in Berlin zensiert.

Knapp 2 Monate nach der Titanic-Tragödie beginnt Mime Misu im Juni 1912 in den Ateliers der Continental-Kunstfilm GmbH, Berlin, in der Chausseestraße 123, mit den Dreharbeiten zu *In Nacht und Eis* (Arbeitstitel: Titanic). Die Kameraarbeit teilen sich Willy Hameister, Emil Schünemann und Viktor Zimmermann, die Bauten sind von Siegfried Wroblewsky. Zu den Darstellern zäh-

len Anton Ernst Rückert, Otto Rippert, Waldemar Hecker. (Gerhard Lamprecht: Deutsche Stummfilme 1903 - 1912, Berlin 1969, S. 342) Das Berliner Tageblatt Nr. 288 vom 8. Juni 1912 berichtet ausführlich über die Dreharbeiten und schließt mit der Bemerkung: „Der Direktor war selber Kapitän; er weiß, wie es gewesen ist...“ (Michael Hanisch: Auf den Spuren der Filmgeschichte: Berliner Schauplätze, Berlin 1991, S. 143)

Das Preußische Zentralpolizeiblatt läßt den Film am 6. Juli 1912 „zur öffentlichen Vorführung im Ortspolizeibereich Berlin“ zu; verbietet ihn jedoch für Kinder. (Herbert Birett: Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme 1911 - 1920, München 1980, S. 694 ff.) Beanstandet wurde: „Zusammenstoß des Dampfers mit Eisberg, Aufregende Szenen beim Schiffsuntergang“. (Birett, S. 53) In München jedoch erhält der Film, ohne Angabe der Zensurgründe, ein Verbot. (Birett, S. 483) *In Nacht und Eis* erlebt am 17. August 1912 in Berlin seine Uraufführung.

Bereits kurze Zeit später dreht Mime Misu, wiederum im Continental-Film-Atelier, seinen nächsten Film *Das Marienwunder - Eine alte Legende*. Die Außenaufnahmen finden im Kloster Chorin und Umgebung statt (Lamprecht, S. 187). Die Zensur für Berlin erfolgte am 19. 10. 1912 sowie im Mai 1913, dann allerdings unter dem leicht veränderten Titel *Eine alte Legende - Das Marienwunder* (Birett, S. 327). Hinter der Kamera stand nach Angaben Lamprechts auch bei diesem Film Emil Schünemann, vor der Kamera Lore Giesen und abermals Anton Ernst Rückert. In Fragen der Kameraführung und Besetzung zeichnet sich also hier eine gewisse Kontinuität ab, offensichtlich harmonisierten der Regisseur Misu und der Kameramann Schünemann (der später oft mit Fritz Lang arbeitete).

Der nächste und mit einiger Wahrscheinlichkeit zugleich auch der letzte Film, den Mime Misu in Deutschland gedreht hat, ist 1913 *Der Excentric-Club*. Wieder geht es um eine Schiffskatastrophe, diesmal wird der Film jedoch von der Projektions-AG „Union“ (PAGU) in Berlin produziert. Bei diesem Film ist Mime Misu nicht nur als Autor und Regisseur tätig, sondern auch als Hauptdarsteller. Auch dieser Film wird von der Zensurbehörde in Berlin für Kinder verboten. In München werden einzelne Szenen verboten: „Sterbeszene. Der Rheder reißt das Hemd auf u. sinkt vornüber zu Boden.“ (Birett, S. 516). Weitere Darsteller in diesem Film waren Lamprecht zufolge Margarete Wichmann, Marie Kläs, Alfred Tostary und Hugo Werner-Kahle. Auch über diesen Film berichtet das Berliner Tageblatt, Nr. 375 vom 26.7. 1913 ausführlich (Hanisch, S. 144).

Danach verliert sich die Spur des filmischen Schaffens Mime Misus in Deutschland für einige Zeit. 1914 dreht Mime Misu bei Metropolitan Film Co. in den USA seinen letzten uns heute bekannten Film *The Money God*, Lizenzdatum: 10. 2. 1914, Nummer 2118 (Moving Pictures 1912-1939. Washington,

D.C.: Library of Congress, o. J.) In der LichtBildBühne Nr. 33 vom 14. August 1915 findet sich unter der Rubrik „Adressen der Regisseure“ der Eintrag: „Misu, Mime, Berlin W., Nachodstr. 25“. In den vorherigen Jahrgängen ist Misu allerdings nicht verzeichnet. Ist Mime Misu also nach seinem ‚Dreh‘ in den USA wieder nach Deutschland zurückkehrt? Oder ist dies ein veralteter Eintrag, der erst 1915 zum Abdruck gelangte?

Letzte Hinweise auf spätere Aktivitäten Misus sind zwei Artikeln aus dem Film-Kurier zu entnehmen. In der Ausgabe vom 2. März 1921 ist eine Richtigstellung der Misograph-Film Co. abgedruckt, in der es mit Bezug auf gegenteilige Meldungen der Fachpresse heißt:

„Unser Unternehmen, das von allem Anfang an auf der Teilnahme amerikanischer Kreise aufgebaut war, konnte niemals als kleinere Berliner Firma angesprochen werden. Die oft erwähnte Frankfurter Gründung steht nicht in Vorbereitung, sondern ist längst Tatsache geworden und bildet nur einen Teilkomplex unserer noch anwachsenden Organisation. Unser künstlerischer Leiter, Herr Misu, war die letzten Jahre in Amerika tätig und hatte internationale Erfolge schon zu einer Zeit eingeheimst („Mirakel“-Film [gemeint ist wahrscheinlich *Das Marienwunder*, Anm. d. Verf.], „Titanic-Katastrophe“), als die deutsche Filmindustrie noch kaum flügge war. Zweifeln betreffs geschäftlicher Leistungsfähigkeit scheint die Persönlichkeit unseres kaufmännischen Leiter, Herrn Giesen, unbekannt zu sein. Die sparsame und fachliche Art gerade unserer Betriebsführung (u.a. Abschaffung des Direktoren-Systems) hat alle Chancen für sich. Im übrigen überlassen wir die letzte Beweisführung getrost unserer demnächst einsetzenden Produktion.“

Nicht weniger aufschlußreicher erscheint aber auch eine Zuschrift der Gegenpartei im Film-Kurier vom 8. März 1921, in der über den Status der Misograph Film Co., New York / Berlin - mittlerweile offensichtlich im Zusammenhang mit einem Rechtsstreit - berichtet wird:

„1. Zur Wahrung ihrer geschädigten Interessen ist ein ‚Schutzverband der von der Misograph Film Co. Geschädigten‘ in Gründung begriffen (...). 2. Das von Herrn Direktor Misu selbst verbreitete Gerücht, er sei früher künstlerischer und technischer Direktor der Famous Players Lasky Co., New York, gewesen, entspricht nach Rücksprache mit den in Berlin weilenden Herren der letztgenannten Gesellschaft, Eugen Zukor und Nachmann, nicht den Tatsachen. Herr Zukor ist Misu überhaupt nicht bekannt, während Herr Nachmann ihn lediglich als Einkäufer der Firma kennt. Von Inszenierungen, die er geleitet haben will, sei ihnen nichts bekannt. 3. Was die Betriebsführung anbelangt, so wird der oben erwähnte Schutzverband, der Material von fast allen Angestellten, Künstlern und auch Lieferanten, die mit der Firma in Berührung gekommen sind, in reichem Maße besitzt, die erforderliche Antwort zu erteilen haben. 4. Die Zurückweisung der Bezeichnung als ‚kleinere Berli-

ner Firma' angesehen zu werden, ist nicht stichhaltig, auch wenn etwa amerikanische Kreise beteiligt sein sollten, da die Firma in 1 1/4 Jahren ihres Bestehens noch keinen einzigen Meter Film gedreht hat. Auch ist der Personalbestand (Büro, Regie, Künstler, Handwerker) so minimal gewesen, das diese Bezeichnung voll berechtigt ist."

Im Reichs-Kino-Adressbuch, Berlin 1920/21 wird unter der Rubrik „Telegramm-Adressen“ die Firma „Misographfilm, Berlin: Misograph Film Co. G.m.b.H., Berlin Martin-Luther-Str. 28“ angeführt - unweit der 1915 in der LichtBildBühne angegebenen Wohnung Misus in der Nachodstraße 25.

Der Beitrag basiert auf einer Datensammlung, die unter <http://www.bibl.hff-potsdam.de/misc/mime1.html> im Internet abrufbar ist. Hinweise, Ergänzungen und Korrekturen nehmen die Autorinnen gerne entgegen.

Korrespondenz: Kirsten Lehmann / Lydia Wiehring von Wendrin, Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Rosa-Luxemburg-Str. 24, 14482 Potsdam-Babelsberg, Tel.: +49 331 7469 - 447

Email: Lehmann@hff-potsdam.de oder Wiehring@hff-potsdam.de

Internet

The Erfurt Collection of Cinema Studies / Short-Title Catalogue 1997

<http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/film1.html>

The Erfurt collection, which comprises some 4,000 volumes on the world history of the film, was originally compiled and catalogued by Detlev Auvermann (Glashütten/Ts.) and was acquired in 1996 by the Faculty of Modern Languages of Erfurt College. The files are in ASCII and HTML The Erfurt OPAC will be in service towards the end of 1998, and by the same time, interlibrary loan will be possible.

Fédération Internationale des Archives du Film

<http://www.cinema.ucla.edu/fiaf/enfiaf.html>

Die Internet-Präsentation der FIAF umfaßt eine detaillierte Adressenliste sowohl der angeschlossenen als auch der provisorischen und assoziierten Mitglieder, eine Übersicht über die Veröffentlichungen der FIAF und eine Präsentation des Journal of Film Preservation (die letzte Ausgabe datiert von April 1996). Leider sind die Anschriften in Bezug auf die Ansprechpartner und die Internetpräsentation nicht auf dem letzten Stand.

Das
Wertvollste

an manchen

Filmen

ist
unsere

Kritik.

Es gibt viele Gründe, den „film-dienst“ zu lesen. Vielleicht der wichtigste: Sie wollen alles aus erster Hand erfahren über lang- und kurzweilige, anspruchsvolle und oberflächliche, empfehlenswerte und ärgerliche Filme.

Im „film-dienst“ finden Sie lückenlos alle Filme in Kino, TV und auf Video – und die Erfahrung von über 40.000 Besprechungen in 50 Jahren.

film dienst

KENNER LESEN KINO.

JA Auch ich möchte Kino lesen.
Schicken Sie mir ein kostenloses Probeheft.

NAMEN

STRASSE

ORST

An: film-dienst Leserservice, Am Hol 28, 50667 Köln
Telefon 0221/925463-30 · Teletax 0221/925463-37
Infos im Internet: www.film-dienst.de

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Günter Agde

■ **Rendezvous unterm Nierentisch. Die Wirtschaftswunderrolle.** VHS, Farbe und schwarzweiß, 86 Minuten

Tacker Film 01-012, DM 49,90

■ **Flotter Osten.** VHS, Farbe und schwarzweiß, 45 Minuten

Tacker Film 17-109, DM 39,90

In die Szene kommt Bewegung, allmählich.... Szene heißt hier: der deutsche Werbefilm im Kino. Und Bewegung heißt: Signale öffentlicher Aufmerksamkeit für den Werbefilm nehmen kräftig zu. Der deutsche Werbefilm im Kino war jahrzehntelang ein Stief-, ja sogar ein Schmuttelkind, auf jeden Fall jedoch ein vergessenes oder totgeschwiegenes Kind der deutschen Filmgeschichtsschreibung. Übrigens auch der deutschen Reklamegeschichtsschreibung, die ausgiebig und detailbewußt die Entwicklung so ziemlich aller Werbemittel darstellte, aber den Werbefilm übersah. Daran hat gewiß auch die mehr als problematische Materiallage ihren kräftigen Anteil: viele Kopien sind nicht erhalten, nur wenige seriös archiviert und konserviert.

Die Vermutung liegt nahe, daß in den Kellern so mancher deutscher Unternehmen noch viele schöne Objekte dieser Begierde schlummern. Dabei kann man durchaus - dies sei hier als Arbeitshypothese benannt - den Werbefilm als wichtiges „Gelenk“ öffentlicher Kommunikation in den Werbestrategien großer Unternehmen bezeichnen.

Seit einiger Zeit kommt nun Bewegung in die Sache. Diese Bewegung erhielt „von der Seite her“ ihren wichtigsten Impuls, verblüffend, aber doch mit innerer Logik. Nämlich: Gegenstände der Reklame, schaustellerische Objekte der Warenwerbung wie Plakate, Emailleschilder, Figuren der Werbung (der Sarotti-Mohr aus Porzellan!) und gestaltgewordene Firmenlogos oder Markenzeichen, Postkarten und vieles andere noch, was heutzutage unter „merchandising“ rubriziert wird, hat sukzessive unter Raritätenjägern und -sammlern einen einträglichen, lebhaften Markt produziert. Dieser Markt zog (und zieht!) eine Art subkutaner Kommunikation nach sich, die sich auch in einer bunten Fülle diverser Buchveröffentlichungen äußert.

Der moderne Schritt zum Fernsehfilm via Video lag mehr als nahe, wenn er sich zudem mit nostalgischen oder geschichtsbewußten Intentionen verband. Der Fernseh-(Kompilations-)Film „Rendezvous unterm Nierentisch“ von Manfred Breuersbrock. Wolfgang Dresler und Dieter Fietzke aus den 70er Jahren markierte hier das Pilotprojekt und eröffnete den Serien-Start. Der Film war und ist erfolgreich, wenngleich er in Teilen mit seiner Schnippel-Schnitt-Technik und der sehr ironischen Selbst-Kommentierung durch zeitgenössische Wochenschauen mehr ein Pamphlet als einen filmhistorischen Essay anzielt. Der Film begründete eine Quasi-Legende, so daß er noch heute als Video weite Verbreitung findet.

Wolfgang Dresler, einer der Macher, gründete ob des Erfolgs bald darauf die Kölner Produktionsfirma Tacker Film - Richard-Wagner-Str. 21, 50674 Köln, Tel. 0221 - 240 8027, Fax 0221 - 2408029 -, die sich seither zu einer guten Adresse für Videos des The-

mas entwickelt hat. (Auch über den wohlfeilen Wohltats Versand sind Bänder dieser Firma zu haben). „Rendezvous unterm Nierentisch“ läuft und läuft und läuft - wie eine markante VW-Werbung der 60er Jahre postulierte, und er eröffnete den Weg für weitere Produktionen dieser Art: Filme über alte Reklame, über Figuren der Warenwelt etc. fanden und finden ihre Liebhaber und Käufer.

Auch das Deutsche Werbe-Museum in Frankfurt am Main (noch immer ohne festen Ausstellungsort) hat sich diesem Trend eingefügt und zu seinen bunten Ausstellungen jeweils ein Video und einen Katalog angeboten. An diesem Trend hat sich auch die ironische DDR-„Ostalgie“ mit einem Zusammenschnitt von DDR-Film- und Fernsehwerbung nebst Wochenschau-Kommentaren „Flotter Osten“ beteiligt.

Alle diese Arbeiten nehmen die lange Zeit umstrittene Funktion der Werbung bzw. des Werbefilms (im Kino) und Werbespots (im Fernsehen) als engagiertes, filmisches, auch künstlerisch gestaltetes, ambitioniertes Modul von Kommunikation ernst und präsentieren Werbung in allen ihren amüsanten, sehr bunten Erscheinungen, möglichst attraktiv fotografiert und flott abgefilmt, seltener historisch wirklich seriös eingeordnet und noch seltener an die deutsche Kunst- und Sozialgeschichte angelegt.

Auch scheint mir die interne, innerstrukturelle Kommentierung von Werbefilmen durch zeitgenössische Wochenschau-Sequenzen zugunsten von Pointen mehr als problematisch, wenngleich sie zuschauerfreundlich ist: man hat seinen Spaß, amüsiert sich und fragt bald nicht mehr nach den genauen Zusammenhängen.

Ungeachtet dessen jedoch tragen alle diese Filme nebst Begleitmaterialien nachdrücklich dazu bei, Reklame und Reklamegeschichte auf Dauer als Bestandteil der deutschen Kultur- und Sozialgeschichte zu etablieren. Wenn die bisherige Geschwindigkeit dieser Entwicklungen anhält (und alle Anzeichen sprechen dafür), so kann man alsbald mit der endgültigen und dauerhaften Etablierung dieser Art Filme wenigstens per Video-Angebot rechnen.

Die Orientierungen der Filmauswahl auf die 50er und die folgenden Jahre verschiebt freilich die film- und auch reklamegeschichtlich kulturhistorischen Akzente in einer ungunstigen Weise: die Geschichte des deutschen Werbefilms beginnt mit dem Beginn des Films und des Kinos in Deutschland, also spätestens um die Jahrhundertwende, und nicht erst mit Ludwig Erhardts Wirtschaftswunder.

In den 20er Jahren kann man eine unglaublich phantasiereiche, mobile, kreative Phase des deutschen Werbefilms beobachten, die in ihrer arbeitsteiligen, konzertierten Aktion mit der deutschen Film-Avantgarde zu den produktivsten Etappen der deutschen Film- und Reklame-Entwicklungen zu zählen ist. Dies spiegelt sich in den derzeitigen Video-Angeboten überhaupt nicht wieder, was gewiß mit unklaren Urheberrechtsfragen und der miserablen Kopienlage direkt zusammenhängt.

Von den Werbefilm-Produktionen der Ufa in den 30er, 40er Jahren will ich hier gar nicht reden, die sind öffentlich per Video quasi nicht vorhanden. So ist auch das enorm produktive, erstaunlich vielseitige Schaffen von Wolfgang Kaskeline nicht präsent, ebenso die Arbeiten von George Paal, beide sehr wichtige Leute, die sowohl werbefilmgeschichtlich wie auch filmtrickgeschichtlich für den deutschen Film von großer Bedeutung waren.

Von dem deutschen Werbefilmregisseur Hans Fischerkoesen gibt es (infolge einer Ausstellung in Frankfurt am Main 1996) mittlerweile wenigstens ein Video (vgl. FILMBLATT 2, Winter 1996, S. 42f) - aber dies Video zeigt nur die Arbeiten des Mannes nach 1945, nicht aber seine Filme aus den 30er und 40er Jahren, in denen er einfallsreich, witzig und von enormem Fleiß die handwerklichen, gestalterischen und stilistischen Grundlagen für diese Art Kurz-Film der besonderen und wirksamen Art entwickelte und zugleich befestigte. Man kann neugierig bleiben, wie sich diese „Szene“ des filmischen und Video-Angebots weiterentwickeln wird.

vorgestellt von... Uli Jung

■ Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Erich Schmidt, Berlin 1998, 319 Seiten
ISBN: 3-503-03782-9, DM 86,00

„Intermedialität ist in“, heißt es im Klappentext. Ein neues Schlagwort, eine neue Methode, eine neue Fragestellung? In immer neuen Kombinationen scheinen ‚Inters‘ und ‚Multis‘ Wege aus stagnierenden, an ihren Kernbereichen legitimationsbedürftigen Geisteswissenschaften zu weisen. Der Band des zur Zeit in Köln lehrenden Anglisten Jörg Helbig zeichnet sich dabei durch seine Offenheit gegenüber dem pragmatischen Aspekt einer sich seit den späten achtziger Jahren langsam und theorielastig ausprägenden Forschungsrichtung aus.

Darüber hinaus haben der Herausgeber und seine Autoren sich bemüht, alle in Frage kommenden wissenschaftsrelevanten Themen abzuhandeln: Literatur, Malerei, Musik, Hörspiel, Theater, Film, Fotografie, Video, Comic und Computer.

Besonders interessant im Zusammenhang der deutschen Filmgeschichtsschreibung ist Joseph Garncarz' Beitrag „Vom Varieté zum Kino: Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität“ (S. 244-256), in dem der Autor die bisherige Textlastigkeit intermedialer Fragestellungen moniert. Er schlägt hingegen ein erweitertes Konzept vor, das das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien kontextuell miteinander verknüpfen und so die gegenseitige strukturelle Durchdringung der Medien für historiographische und analytische Untersuchungen nutzbar machen soll.

Am Beispiel des frühen deutschen Films zeigt Garncarz, wie die Verwertung von Filmen im Medium des großstädtischen Variététheaters bis ca. 1905, die dem Film in Deutschland vornehmlich ein begütertes Publikum beschert habe, sich später auch auf die Programmstrukturen und -inhalte der Ladenkinos ausgewirkt hat. In diesem Konzept wird das Speichermedium Film ersetzt durch das Medienfeld Kino, das alle Aspekte der Produktion, Distribution, Exhibition und Rezeption des Film zusammendenkt und analytisch fruchtbar macht.

Garncarz' lesenswerter Aufsatz ist zugleich die Vorankündigung einer Monographie zum Thema „Variététheater und Kinematographie“, an der der Autor momentan arbeitet; auf die Explikation seines Konzepts darf die Fachwelt gespannt sein.

■ Gabriela Seidel (Hg.): **deutschlandbilder filmreihe: Eine Dokumentation.** Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1997, 241 Seiten
ISBN: 3-927876-12-7, DM 12,00

Rückschauen auf deutsche Filmgeschichte sind offenbar wieder interessant geworden: Hatte sich die letztjährige Viennale unter dem Titel „Nicht versöhnt“ dem ‚Jungen‘ und ‚Neuen Deutschen Film‘ von 1964 bis 1976 gewidmet, so gab es um die Jahreswende aus Anlaß der Ausstellung „Deutschlandbilder“ im Berliner Martin Gropius-Bau eine gleichnamige Retrospektive des gesamtdeutschen Kinos von 1945 bis heute. Zu beiden Filmreihen sind lesenswerte Dokumentationen erschienen.

Die Filmreihe deutschlandbilder wollte „Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten der Entwicklung“ in beiden deutschen Staaten hervorheben, wie Ulrich Gregor in seinem Vorwort schreibt. „So ergibt sich das Bild einer gespaltenen Kinematographie in Deutschland, jeweils beschäftigt mit den eigenen Sorgen und Präokkupationen, und gleichwohl geeint durch eine gemeinsame Vergangenheit mit ihren Bleigewichten.“ In zwölf Kapiteln und mit jeweils fünf bis sechs Filmen leuchtet die Retrospektive und die begleitende Dokumentation relevante Themen und Motive aus. Den Oeuvres von Konrad Wolf und Rainer Werner Fassbinder wird je eine spezielle Reverenz erwiesen.

Daß sich die genuin historischen Themen („Deutsche Geschichte in Filmen der fünfziger Jahre“, „Nazizeit und Zweiter Weltkrieg“) in BRD und DDR jeweils sehr unterschiedlich gestalten, ist vorhersehbar. Ebenso wenig überraschend liegen die Befunde im „Bild des jeweils anderen Staates“, das auf beiden Seiten unter propagandistischen Vorzeichen stand und ohnehin keine Spuren in der Filmgeschichte hinterlassen habe, wie Heinz Kersten in seiner kurzen Einführung bemerkt. Interessant dagegen die Gegenüberstellung des Jungen Deutschen Films und der DDR-Verbotsfilme der sechziger Jahre, für die Ulrich Gregor eine „Inspiration durch die französische Neue Welle“ bemerkt, eine ästhetische Beeinflussung, die der DDR-Führung offenbar politische Schauer über den Rücken schickte.

Die „Bilder der ‚Wende‘“ werden überwiegend durch recht unbekannte Filme repräsentiert, was immerhin besser ist, als die allseits beliebten neuen deutschen Filmkomödien für sie sprechen zu lassen. Diese haben sich ohnehin aus ihrer politischen Signifikanz zurückgezogen und eine ideologisch stabilisierende Funktion übernommen.

Der Katalog deutschlandbilder gibt zu jedem der mehr als sechzig Filme knappe filmographische und Inhaltsangaben, dokumentiert aber die Rezeption durch eine Fülle von zeitgenössischen Rezensionen, die teilweise aus entlegenen Quellen zusammengesucht worden sind. Interviews mit Regisseuren geben häufig über die Produktionsbedingungen Aufschluß; Kurzbiographien und Werklisten informieren auch über weniger bekannte Filmemacher. Damit ist deutschlandbilder filmreihe auch außerhalb des Ausstellungskontextes als Handbuch zu nutzen.

vorgestellt von... Margit Voss

■ Herbert Ihering: **Werner Krauß. Ein Schauspieler und das neunzehnte Jahrhundert.** Aus dem Nachlaß herausgegeben von Sabine Zolchow und Rudolf Mast. Mit einem Vorwort von Klaus Kreimeier. Verlag Vorwerk 8, Berlin 1997, 96 Seiten
ISBN 3-930916-15-0, DM 28,00

Der Verfasser des nun erst aus dem Nachlaß herausgegebenen, aber bereits 1943/44 geschriebenen Porträts, 1888, vier Jahre nach dem von ihm später so bewunderten Schauspieler geboren, hatte sich selbst zu Lebzeiten mehrfach darum bemüht, den 80 Druckseiten umfassenden Essay einem Verlag schmackhaft zu machen, zumal sich einige Jubiläen und schließlich der Tod zur Würdigung anboten. Doch jederman lehnte dankend ab.

Nicht etwa, daß die Schauspielerei des Werner Krauß einer mehrseitigen Würdigung nicht wert, die Analyse seiner Kunst nicht gründlich gewesen wäre. Man wollte nicht in Verbindung gebracht werden mit seinem Namen, der in einem Atemzug mit Veit Harlans menschenverachtendem Film *Jud Süß* genannt wurde. Die Deutschen, Meister der Verdrängung, kehrten lieber unter den Teppich und hofften auf Vergessen.

Auch der Autor, Herbert Ihering, litt an dem Dilemma der bösen Tat. Zwar versuchte er in Nachhinein, politische Blindheit aus früheren Theaterdarstellungen zu erklären, indem er schrieb: „Es war etwas anderes, unter der Regie Reinhardts 1921 einen bösen Shylock zu spielen, als unter den Nazis in dem Film *Jud Süß* mitzuwirken. Auch Werner Krauß, der niemals ein Liebediener war und sich durchaus nicht der Sympathien Hitlers erfreute, hätte erkennen müssen, daß dieser Film nicht um des Films willen gedreht wurde, sondern um Material gegen die Juden zu schaffen, daß also seine Rollen politisch mißbraucht würden. Hier aber versagte er. Gerade eine so geniale Begabung fand hier ihre Grenzen.“

Ihering glaubte, das Versagen des Schauspielers wäre der neuen gesellschaftlichen Situation geschuldet, die Theater und Kunst nunmehr in die Pflicht genommen hätte. Doch einer der größten deutschen Mimen war an einer Eigenschaft gescheitert, die zu rühmen man zuvor nicht müde geworden war. Ihering schilderte, wie Krauß, neunundzwanzigjährig, die Bretter des Deutschen Theaters betrat und gleichzeitig Bewunderung und Schrecken erregte. Bewunderung, wegen seines überragenden Talents, Schrecken, weil Krauß nicht Einzelzüge einer Figur erarbeitete und nebeneinandersetzte, sondern die Existenz spielte, die Vision, die Zusammenfassung einer solchen. Den Umkehrschluß dieses früher formulierten Geheimnisses Krauß'scher Darstellungskunst hat Ihering später in Bezug auf *Jud Süß* nicht gewagt. Denn dann hätte er wirklich erleben müssen.

Ihering hat den Weg des Mimen übrigens akribisch verfolgt, was man in dem vom Aufbau Verlag und der Akademie der Künste der DDR 1959 herausgegebenen dreibändigen Werk mit Theater- und Filmkritiken Iherings unter dem Titel „Von Reinhardt bis Brecht“ genauer nachlesen kann. In dem vorliegenden Essay über Krauß haben leider nur noch Verkürzungen von Rollenbeschreibungen Platz gefunden. Doch ist über seine Verkörperung des Theobald Maske in *Die Hose* (1927, Regie: Hans Behrendt, nach der Komödie von Carl Sternheim) zu lesen: „Er spielte den saftigen Spießier Maske, pene-

trant mit feistem Nacken und quellendem Kinn, mit zurückgedrehtem Rücken und Schultern, als ob er eine Eisenstange verschluckt hätte, und dann wieder wüst und unordentlich bei der Morgentoilette, im Unterzeug, mit hängenden Hosenträgern.“ Ihering ist immer dann faszinierend, wenn er sich strickt an seine Aufzeichnungen hält. Dann kommt man den Vorgängen in der Szene ganz nah, während bei den Verallgemeinerungen Zweifel angebracht scheinen.

Den beiden Herausgebern - Sabine Zolchow und Rudolf Mast - ist zu danken, daß man den, fünfundfünfzig Jahre nach seiner Niederschrift noch ebenso anregenden, wie zu Widerspruch herausfordernden Essay endlich in die Hand nehmen kann. Von Klaus Kreimeier stammt übrigens das hellsichtige Vorwort, in dem der Autor den vorliegenden Text legitim hinterfragt, ohne den Verfasser und seinen Gegenstand zu diskriminieren.

vorgestellt von... Daniela Sannwald

■ Curt Siodmak: **Unter Wolfsmenschen. Band 2: Amerika.** Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Schlüter. Mit einem Vorspann und einer Filmbiographie von Rolf Giesen. Weidle Verlag, Bonn 1997, 323 Seiten, Abb. ISBN: 3-931 | 35-27-6, DM 56,00

Als „herausragendes literarisches Ereignis“ würdigte Helmut G. Asper im FILMBLATT 2 zu Recht den ersten Band von Curt Siodmaks Lebenserinnerungen; leider besitzt der zweite nicht diese Qualität. Aus persönlichen Erlebnissen, Anekdoten und abstrakten Reflexionen über die Zeitläufte setzte der Autor im ersten Band ein kunstvolles Geschichtsmosaik zusammen, dessen Einzelteile einander ergänzten oder auch konterkarierten, jedoch niemals auseinanderfielen. Im zweiten Band wirkt diese Technik hingegen hilflos, fragmentarisch, als ob Siodmak sich immer wieder in Details verloren habe und ihm dabei das große Ganze aus dem Blickfeld geraten sei. Nur einzelne Passagen - etwa die witzigen Beschreibungen des American way of life aus der Sicht des europäischen Neuankömmlings oder die selbstkritischen Überlegungen Siodmaks zu seiner Rolle als Vater - erinnern an den geistreichen Kommentator und Interpreten von individueller und allgemeiner Geschichte, der sich im ersten Band vorstellte.

Häufiger sind allerdings Rekonstruktionen von beinahe oder tatsächlich abgewickelten amourösen Abenteuern mit immer dem gleichen Frauentyp, dunklen langhaarigen Schönheiten, die dem Autor buchstäblich zu Leibe gerückt sein sollen und deswegen retrospektiv mit Herablassung gestraft werden („Meine Besucherin hatte sich entschlossen, die Nacht mit einem Mann im Bett abzurunden; nur ermangelte sie der Fähigkeit, sexuell stimuliert zu werden, was womöglich die Ursache ihres Alkoholismus war.“ S. 17 f). Daneben wird eine große Anzahl von Personen aus dem kulturellen Leben süffisant eingeführt, mit einer zumeist wenig schmeichelhaften Eigenschaft vorgestellt und dann wieder fallengelassen („Ein kaum bekannter Schauspieler namens Ronald Reagan gesellte sich ebenfalls zu unserem Kreis. Reagan war ziemlich verschlossen. Womöglich beunruhigte ihn, daß sein Studiovertrag nicht verlängert wurde.“ S. 148). Schließlich schreckt der Autor auch vor Banalitäten nicht zurück („Ein Alkohol-

ker, der seines Stoffs beraubt ist, ist wie eine Öllampe, der das Öl ausgeht.“ S. 149, oder: „Vielleicht ist die Pfeife auch ein Phallussymbol: immerhin besaß ich als Sammler zu guter Letzt etwa 160 Stück.“ S. 126). An solchen Stellen vermißt man ein strengeres Lektorat, das den Text gestrafft und ihm damit seinen geschwätzigsten Charakter genommen hätte.

Von beeindruckender Schärfe sind Siodmaks Erinnerungen an seinen ersten, kurzen Besuch in der Bundesrepublik 1962, nachdem er dreißig Jahre vorher Deutschland verlassen hatte. Lakonisch schildert er eine zufällige Begegnung mit einem Hamburger Geschäfts- und ehemaligen SS-Mann und stellt dabei die Frage, die für alle Remigranten entscheidend war: „War der Nazismus in Rauch aufgegangen, ohne Asche zu hinterlassen, oder hatte er sich in den Untergrund gewühlt, um den Tag seiner Wiedergeburt abzuwarten?“ (S. 270) Eine Antwort gibt der Autor nicht, aber es dauerte lange, bis er wiederkam.

vorgestellt von... Marie-Luise Bolte

■ **FilmExil 9** / Juli 1997. Hg.: Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Edition Hentrich, Berlin 1997, 71 Seiten, Abb.
ISBN: 3-89468-225-6, ISSN: 0942-7074, DM 18,00

Von den 4 Komponisten, die in diesem Themenheft gewürdigt werden, gehören Friedrich Hollaender und Ralph Benatzky zu denen, die aufgrund ihrer biographischen und musikalischen Hinterlassenschaften einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben. Werner Richard Heymann und Karol Rathaus dagegen, gewiß von nicht geringerer Bedeutung, sind bisher kaum erforscht. Vier Ansätze, die „kleine Lücke von 1926 bis heute“ - wie der Komponist und Emigrant Berthold Goldschmidt im Editorial zitiert wird - mit Informationen und Analysen über emigrierte Filmkomponisten aufzufüllen, werden in dieser Ausgabe von FilmExil vorgestellt.

Locker, zügig und spannend liest sich der Beitrag von Volker Kühn, der als Kenner der Berliner Kabarettsszene mit Namenskaskaden das Personenumfeld Werner Richard Heymanns blitzartig aufleuchten läßt: vom musikalischen Wunderkind zum unerwünschten Heimkehrer aus der Emigration sind die Lebensabschnitte nachgezeichnet, die wichtigsten Lieder, Bühnen- und Filmmusiken genannt. Doch zu programmatisch wirkt der Titel, der mit „Das gab's nur einmal“ das berühmte Lied aus *Der Kongreß tanzt* zitiert; diese Fokussierung engt zu sehr ein, zumal man bei Kühn nicht viel Inhaltliches über Heymanns Musik erfährt, wie auch der Umstand, daß Heymann Komponist zweier Welten war - immerhin ein wesentlicher Aspekt in seinem Leben - ins Hintertreffen gerät.

In diesem Punkt außerordentlich sensibel recherchiert wirkt der Artikel von Martin Schüssler über Karol Rathaus (Musik u.a. zu Fedor Ozeps *Der Mörder Dimitri Karamassoff*, 1930). Sowohl der Mensch als auch der ambitionierte Komponist sind anschaulich dargestellt. Dabei stellt sich in der abgerundeten Lebendigkeit des Beitrags als angenehmer Effekt ein, daß trotzdem Fragen offen gelassen werden, wie z.B. die Auswahl der Sujets für Bühnen- und Filmmusik wohl nicht ganz zufällig sein dürfte. Auf die

anstehende Veröffentlichung von Schüsslers Doktorarbeit dürfen wir gespannt sein. Wenn ein Komponist zugleich Autor ist, läßt sich leicht durch Zitate die künstlerische Persönlichkeit spiegeln, und Edelgard Abenstein weiß in ihrem Beitrag über Ralph Benatzky auf brillante Weise zu zitieren, übernimmt gelegentlich selbst dessen Duktus mit Sinn für Ironie und Zahlen. Ihr eigentlich lyrischer Stil streicht die lose Bissigkeit des Autors Benatzky noch deutlicher heraus; bedauerlich nur, daß der Komponist Benatzky und seine Musik kaum erläutert werden.

Viel ist schon über Friedrich Hollaender zusammengetragen worden und so liest sich der Aufsatz von Viktor Rothaler als herausfordernder Essay, der die Lebensgestaltung der Emigranten in einer Bilderfolge verschiedener Jahre aufreißt. Ausgehend von Hollaenders biographischem Roman „Von Kopf bis Fuß“ werden auch andere Emigranten-schicksale berührt. So entsteht ein Mosaik, das sich der Leser selbst neu zusammensetzen kann und die Ungewißheiten des Exils eindringlich vermittelt.

vorgestellt von... Horst Claus

■ Tom Mc Greevey, Joanne L. Yack: **Our Movie Heritage**. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 1997. 184 Seiten, Abb. ISBN: 0-8135-2431-8 (Hbk) \$ 45.00

„Nitrate won't wait“ - „Nitro wartet nicht“ lautet der Schlachtruf, mit dem Enthusiasten aller Schattierungen für die Erhaltung des Filmerbes kämpfen. Dabei geht es inzwischen nicht mehr nur um die Sicherung des noch vorhandenen Nitrofilmbestandes, sondern auch um durch Essigsyndrom und Farbauflösung bedrohte Streifen der jüngeren Filmgeschichte sowie um Fragen der Lagerung, Restaurierung, Rekonstruktion, um Rechte und Kosten, und darum, wie auf Grund heutiger Erfahrungen die Überlebenschancen von Filmen unserer Zeit bereits im Produktionsstadium verbessert werden können.

Spätestens seit *Napoleon*, *Lawrence of Arabia*, *Spartacus* und *Vertigo* in brillant restaurierten Fassungen die mit ihrer Wiederherstellung verbundenen Kosten wieder einspielten, haben auch rein kommerziell ausgerichtete Unternehmen den Wert dieser Rettungsaufrufe erkannt.

Daß ältere Filme einer jüngeren Besuchergeneration in ihrer ursprünglichen Schönheit (über deren Authentizität sich allerdings die Experten streiten) zugänglich gemacht werden können, ist vor allem einer nicht immer einfachen Zusammenarbeit zwischen Enthusiasten, engagierten Filmleuten und -historikern, Archiven und Produktionsfirmen zu verdanken, die sich im Laufe ihrer zaghaften Entwicklung keineswegs immer automatisch oder freiwillig ergeben hat, sondern durch persönliches Engagement Einzelner, Fleiß- und Präzisionsarbeit der Archivare und Konservatoren sowie kommerzielle Interessen von Medienkonzernen vorangetrieben worden ist.

Wie es zu dieser Zusammenarbeit kam und wie die Sicherungsarbeiten in der Praxis aussehen, darüber berichtet (auf die USA bezogen) *Our Movie Heritage* und porträtiert Entwicklung und Tätigkeiten der wichtigsten Archive (Museum of Modern Art, George

Eastman House, UCLA Film and Television Archive, Library of Congress, sowie dessen Kooperation mit dem American Film Institute und dem National Centre for Film and Video Preservation).

Unter Verwendung eindrucksvoller Bilder stellen die Autoren den Wert alter Filme, die ihnen drohenden Gefahren, und die Schritte dar, die unternommen wurden und werden, um sie zu erhalten. So wird z.B. auf die Bedeutung des „National Film Preservation Acts“ von 1988 eingegangen (es gibt eine Liste aller seitdem zum „nationalen Film-erbe“ erklärten Filme) und auf die Gründe, die die zunächst keineswegs an der Rettung ihrer Filme interessierten Studios in Hollywood und deren Nachfolger veranlaßt haben, mit den Archiven zu kooperieren, teilweise ihre eigenen Restaurierungsarbeiten vorzunehmen und die dazu notwendigen Einrichtungen zu installieren. Dabei wird immer wieder auf konkrete Filmbeispiele (z.B. *Lost Horizon*, *A Star is Born*, *Snow White*) eingegangen. Im Vordergrund steht der Wert und Bedeutung dieser Arbeit und wie sie konkret aussieht: nach welchen Kriterien zu erhaltende Filme ausgewählt werden; ob diese rekonstruiert, restauriert oder dupliziert werden sollen; ob man sie nur in Filmdosen erhalten oder öffentlich aufführen soll; wie mit öffentlichen Geldern restaurierte Filme dem zahlenden Publikum zugänglich gemacht werden können.

Our Movie Heritage ist eine Liebeserklärung an das Kino. In großzügiger Ganzleinen-aufmachung, mit glänzend reproduzierten Bildern aus der Arbeit der Archive und aus Filmen informiert es engagiert und überzeugend für eine Sache, die den Autoren eindeutig am Herzen liegt. Es wendet sich weniger an Experten, die mit den dargestellten Problemen vertraut sind, als an Filmenthusiasten und (mit Spendenaufwurf und Anschriften der Archive) potentielle Geldgeber. In leicht verständlichem Englisch, unterhaltend und spannend geschrieben, öffnet es den Zugang zu einem faszinierenden Gebiet der Filmarbeit. Auf die Situation in der Bundesrepublik angewandt, sollte es Vorbild und Anregung für eine Publikation sein, die mit ähnlicher Begeisterung für die Erhaltung des (künstlerischen wie trivialen) deutschen Film-erbes wirbt - nicht nur für das der Vorkriegszeit, sondern auch das beider deutscher Staaten nach 1945.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ **KINtop 6. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Aktualitäten.** Stroemfeld / Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1997, 213 Seiten
ISBN 3-87877-786-8, DM 38,00 (im Abonnement DM 30,00)

Sein 6. Jahrbuch widmet KINtop mit dem Genre der Aktualitätenfilme einer kinematographischen Praxis, die seit den Anfängen des Kinos fester Bestandteil des internationalen Film-Angebots war, bevor sie zu Beginn der 10er Jahre (in Frankreich z. B. ab 1909, in Deutschland ab 1914) in der Wochenschau-Berichterstattung aufging. In der Wahl dieses Schwerpunktthemas haben die Herausgeber erneut ein feines Gespür für die übergeordnete Problematik der Beschäftigung mit dem frühen Kino bewiesen, stellen doch gerade die zwischen Dokumentation und Fiktionalisierung changierenden Aktualitätenfilme eine methodische und heuristische Herausforderung, an der sich fast exemplarisch die Grundzüge moderner Filmhistoriographie demonstrieren lassen. In der dem Genre eigenen Bezüglichkeit auf aktuelles außerfilmisches Geschehen mahnt es

zwangsläufig zur Kontextualisierung - einer der Grundforderungen der New Film History - und stellt Fragen nach Lesbarkeit und Funktionsweise des erhaltenen filmischen Materials.

Da sich frühe Aktualitätenfilme fast immer auf die Berichterstattung in Tagespresse und illustrierten Magazinen beziehen, ist zudem stets von einer medial vermittelten Repräsentation der Ereignisse in den Filmen selbst auszugehen; andererseits sensibilisiert die Konkurrenzsituation zur Presse-Berichterstattung für einen quellenkritischen Umgang mit überlieferten Rezeptionsdokumenten. Schließlich lassen sich anhand dieses Übergangs-Genres klassische filmtheoretische Konzepte wie Authentizität und Inszenierung, Zeitlichkeit und Simulation, sexuelle Differenz und ideologische Funktion auf historisch selten konkrete Weise diskutieren und überprüfen.

Detailliert und kenntnisreich fächern die international profilierten Autoren an ausgewählten Beispielen Produktionsbedingungen und Wirkungsweise der filmischen Berichterstattung des frühen Kinos auf und geben so auch einen Eindruck von der Verschiedenartigkeit der gesellschaftlichen Ereignisse, die den Aktualitätenfilmen als Anlaß oder Gegenstand dienen konnten. Zum reichhaltigen Repertoire des Genres gehörten z.B. Kriminalfälle wie der des Mörders Charles Peace in britischen Filmen (Ine van Dooren) oder die Verhaftung der Terroristen Bonnot und Dubois in den Filmen Gaumonts (Jeannine Baj); Hinrichtungen wie in Edisons *Execution of Gzolgosz* (Michael Punt); Auftritte bekannter Schriftsteller wie der Leo Tolstois im russischen Kino (Natalie Nussinova) oder die überwiegend männlicher Varieté-künstler in Edisons frühen Kinetoscope-Produktionen (Charles Musser); bewaffnete Auseinandersetzungen in den Kolonien wie in Williamsons *Attack on a China Mission* (Frank Gray); Ehedramen in europäischen Königshäusern wie die im Zielland vieldiskutierte und durch internationale Filmproduktionen ausgiebig bebilderte Flucht Louise von Sachsens nach Belgien (Guido Convents); innenpolitische Arbeitskämpfe in Amerika (Russell Merritt); medizinisch gewagte Operationen wie die Trennung siamesischer Zwillinge durch den französischen Chirurgen Doyen (Thierry Lefebvre).

Selbst Nicht-Ereignisse wie die ausbleibende Bombardierung der englischen Hauptstadt im September 1917 konnten unter bestimmten politischen Gegebenheiten von aktuellem Interesse sein, das sich in Filmen wie *Wartime London* widerspiegelt (William Uricchio). Bei all dem war Filmberichterstattung auch damals schon abhängig von einer breiten Produktionsbasis und einer möglichst global operierenden Vertriebsstruktur - Voraussetzungen, über die nur wenige Firmen verfügten. In der Forschung hat das vor allem für das französische Kino zu einer Vernachlässigung kleinerer Produzenten von Aktualitätenfilmen zugunsten der Marktführer Pathé und Gaumont geführt - eine abermalige Zurücksetzung, die in einer konzisen Überblicksdarstellung Sabine Lenks sowie durch Youen Bernards Firmenporträt der Kinematographengesellschaft ‚Le Lion‘ zumindest im Ansatz korrigiert wird.

Übersehene Details und vernachlässigte Pioniere auch auf den ‚Nebenschauplätzen‘ des Bandes: minutiös zeichnet Jeanpaul Goergen die Gründung und Entwicklung des ersten Berliner ‚Kinos‘ Unter den Linden 21 in den Jahren 1896/97 nach, rekonstruiert die Kinorealität, macht auf spätere Legendenbildungen der beteiligten Personen aufmerksam, sortiert die Chronologie und klärt über die oft widersprüchliche Quellenlage auf. Nicht weniger akribisch in der Recherche revidiert Deac Rossell das Bild der Allein-

herrschaft Oskar Messters in der deutschen Kinematographen-Branche vor 1900 und erinnert zurecht an vergessene Konkurrenten wie Hermann O. Foersterling, Philipp Wolff oder A. Hesekei. Als kritische Beiträge zur Dekonstruktion der anhaltend wirksamen Messter-Legende sind die Aufsätze Goergens und Rossells (die beide in naher Zukunft zu selbständigen Publikationen ausgearbeitet werden sollen) nicht nur sinnvolle, sondern notwendige Ergänzungen zu den früheren Messter-Publikationen der KINtop-Reihe.

Abgerundet wird der Band durch einen englischsprachigen Beitrag Brigitte Schulzes über den indischen Filmpionier Dh. G. Phalke sowie ausführlichen Besprechungen neuerer französischer, englischer und russischer Veröffentlichungen. Profund in Recherche und Reflektion, ansprechend, ja oft unterhaltsam in der Präsentation, hält KINtop auch in seiner neuesten Ausgabe an seinem Niveau fest. Die nun schon sechste Ausgabe wurde jüngst mit dem Prix Jean Mitry des Institut Jean Vigo in Perpignan ausgezeichnet. Gratulation! Und vor allem: many happy returns!

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Ursula von Keitz (Hrsg.): **Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie**. Schüren Verlag, Marburg 1998, 128 Seiten, zahlr. Abbildungen (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Band 6)
ISBN 3-89472-305-X, DM 28,00

Warum bloß hat der Verlag diesen mißverständlichen Titel gewählt? Der Terminus frühes Kino hat sich doch für das „Kino der ersten beiden Dekaden der Filmgeschichte“ (S. 66) eingebürgert und mit diesem Thema beschäftigt sich in diesem Sammelband nur Martin Loiperdinger, der sich für die Rekonstruktion des frühen Kinos als Aufführungseignis einsetzt, inklusive des neu zu belebenden Berufs des Rezitators und Filmklärers.

Aktuelle Probleme des Bundesarchiv-Filmarchivs bei der Filmrestaurierung- und Rekonstruktion diskutiert Helmut Regel, denn im Bundesarchiv „tickt die Zeitbombe des extrem feuergefährlichen (...) Nitrofilms.“ (S. 11) Auf dem Hintergrund des „krassen Mißverhältnisses“ (S. 12) zwischen den finanziellen Mitteln und den unbearbeiteten Nitro-Beständen hat der Filmarchivar einen schweren Stand, zumal sich das Bundesarchiv künftig auch bei der Rettung deutscher Nitro-Filme in ausländischen Filmarchiven engagieren muß. Schwerpunkte bei der Umkopierung setzt das Bundesarchiv gegenwärtig beim Stummfilm und dem westdeutschen Nachkriegsfilm. Auch für die Sicherung der Mittelfilme, häufig zu Unrecht als „Trivialfilme“ von der Filmgeschichte und den Programmgestaltern übersehen, bricht Helmut Regel eine Lanze. Eine zentrale Frage ist, wie mit den umkopierten Nitrofilmen umzugehen ist: vernichten oder aufbewahren? Regel wägt beide Möglichkeiten ab; das Bundesarchiv hat sich für eine differenzierte Lösung entschieden: archiviert werden nur farbige Nitrofilme - da das Problem der Farbrekonstruktion noch nicht befriedigend gelöst ist - sowie schwarzweiße Nitro-Originalnegative von filmgeschichtlich bedeutsamen Titeln. Die Gegenposition

formuliert Jan-Christopher Horak in seinem detaillierten Bericht über den „subjektiven Versuch einer Rekonstruktion“ (S. 65) von Pabsts *Die freudlose Gasse*. Er kritisiert die Praxis des Bundesarchivs und weist darauf hin, daß „die neuen Digitaltechnologien eine Revolution in den Umkopierungsverfahren mit sich bringen, die (...) eine perfekte Duplikation ohne Qualitätsverluste ermöglichen werden.“ (S. 48) Für Helmut Regel ist dies aber „vermutlich (...) eine unrealistische Rechnung“; er argumentiert pragmatisch: „Es dürfte kaum gelingen, noch einmal öffentliche Mittel für eine Aufgabe zu erhalten, die zumindest aus Sicht der öffentlichen Hand als bereits erledigt gilt.“ (S. 21)

Es ist aber anzunehmen, daß mit zunehmender Digitalisierung der Medien bei gleichzeitig ungebremstem Bilderbedarf sowohl der Konsumenten als auch der Produzenten die Nachfrage nach hochwertig restaurierten Filmen weiter ansteigt; spätestens dann würde man bedauern, daß die Ausgangsmaterialien nicht mehr vorliegen. Möglich auch, daß sich die Privatwirtschaft stärker in der Filmrestaurierung engagiert; die digitale Restaurierung könnte zudem neben exportfähiger Technologie auch neue Arbeitsplätze schaffen.

Auch was die Aufgaben der Filmarchive angeht, gibt es einen interessanten Dissens. Während Horak das Bundesarchiv in der Pflicht sieht, „sämtliche noch existierende Produktionen der deutschen Filmgeschichte zu retten und archivarisch zu sichern“ (S. 49), nennt Helmut Regel auch „nicht archivwürdige Filme“ (S. 11), die nach Prüfung vernichtet werden. Diese doch erheblichen Differenzen werden im vorliegenden Sammelband, der die Referate des 5. Colloquiums der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft in Bielefeld bündelt, leider nicht weiter dokumentiert: gab es in Bielefeld wirklich keine entsprechenden Diskussionen?

Vorbildhaft der Beitrag von Evelyn Hampicke vom Bundesarchiv-Filmarchiv über die Rekonstruktion des Films *Um's tägliche Brot (Hunger in Waldenburg)* von 1929 (Regie und Kamera: Phil Jutzi, unter der Leitung von Leo Lania) - ein wichtiges Kapitel für ein noch zu schreibendes Lehrbuch der Filmrestaurierung. Wie Hampicke unter kritischer Durchsicht aller erreichbaren Unterlagen und Quellen nicht nur zum Film, sondern auch zum sozio-kulturellem Umfeld zu einer Neubewertung seines filmhistorischen Stellenwerts kommt, ist bewundernswert und ebenso klar und präzise herausgearbeitet wie die Analyse der Aufführungspraxis in der DDR inklusive einer vom DDR-Fernsehen 1974 vorgelegten manipulierenden Musikbearbeitung, so daß die Autorin zurecht einen „neuen Präsentationskontext“ (S. 45) dieses „einzigen Grenzgängers unter den heute bekanntesten proletarischen Filmen der Zeit“ einfordern kann. (S. 33f) Wichtig auch Hampickes Definition des Begriffs der Originalfassung; Ursula von Keitz hat im Vorwort diese Anregung aufgenommen: „Ein nicht naiver Begriff des Originals begreift die Rekonstruktion als disziplinierte Form der Konstruktion.“ (S. 9) Über die eigentliche Rekonstruktionsarbeit von *Um's tägliche Brot* informierte Hampicke bereits in der Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek, FilmGeschichte 9/10 (vgl. FILM-BLATT 5).

Beiträge von Lothar Prox über Musik und Stummfilm sowie von Kurt Johnen über das Film&MusikFest Bielefeld beschließen den Band. Bei der Auswahl filmographie rekonstruierter Filme hätte man sich aber die Angabe des Archivs und des Restaurators gewünscht. Ein wichtiges Buch, eine anregende, informative und spannende Lektüre, die zu weiteren Diskussionen einlädt.

■ Wolfgang Jacobsen (Hg.): **Die Stadt Die Menschen Berlin im Film.** Gestaltet von Volker Noth. Argon Verlag, Berlin 1998, 229 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-87024-468-2, DM 48,00

Eine Liebeserklärung an Berlin, komponiert mit Bildern aus Spielfilmen, punktuell ergänzt durch zeitgenössische Textzitate. Ein Buch in der Tradition der Photobücher von Mario von Bucovich, Sasha Stone und Laszlo Willinger über das Berlin der 20er Jahre, gebrochen durch die Seherfahrung des Cineasten. Eine Montage von Bildern der inszenierten Stadt, Kinoträume als Ouvertüre, träumende Engel zum Ausklang. Dazwischen Plätze, Kneipen, Verkehr, Milljöh, Arbeit, Bahnhöfe, Pensionen, Krieg und Trümmer, Sektoren und Mauer, Flucht und Spione, Hotels, Romanzen, Märkte, Außenseiter, Hinterhöfe, Verbrechen und Schupos als Hauptakzente dieses sehr musikalischen Bildbandes. Berlin in Bewegung in angehaltenen Filmbildern. Volker Noth, der Gestalter, wähle für den Umschlag eine Abschiedsszene aus Jutzis *Berlin-Alexanderplatz* und das Bild einer rennenden Frau aus Tom Tykwers *Lola rennt*, das einzige Farbphoto des Bandes: Berlin ist wesentlich schwarz-weiß und dies mag der tiefere Grund sein, warum man immer wieder aus Berlin flüchten muß, um es neu zu finden, und sei es im Kino.

■ **Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik.** Im Auftrag der Stiftung Deutsche Kinemathek herausgegeben von Gero Gandert. Walter de Gruyter & Co., Berlin, New York 1997, XXVII, 916 Seiten, 123 Abb., Broschiert. ISBN 3-11-015805-1, DM 78,00

Der „Gandert“ ist längst zu einem unverzichtbaren Lese- und Nachschlagewerk geworden, das Standards gesetzt hat. „Der Film der Weimarer Republik“ - das Jahr 1929 - liegt jetzt in einer erschwinglichen broschiierten Ausgabe vor. Weitere Jahrgänge dieses Mammutwerks eines besessenen Rechercheurs werden sehnsüchtig erwartet.

■ Helmut G. Asper: **Walter Wicclair „The Emperor's New Clothes“. Ein Märchenfilm des deutschen Exils.** Universität-Gesamthochschule Siegen 1997 (= Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, Nr. 113), 44 Seiten, Abb. ISSN 0721-3271, DM 3,00

Der 1901 im oberschlesischen Kreuzburg geborene Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Walter Weinlaub war 1939 in die USA emigriert, wo er als Walter Wicclair künstlerische, aber nicht immer auch finanzielle Theatererfolge hatte. So erging es ihm auch mit seinem einzigen Filmprojekt, dem dreißigminütigen Märchenfilm *The Emperor's New Clothes*, der als Pilotfilm für eine TV-Serie gedacht war. Mit geringsten finanziellen Mitteln vorbereitet, wurde der Film zwei Wochen lang geprobt, um dann an einem einzigen Studiotag gedreht zu werden (Bauten: Rudi Feld). Obschon allgemein gelobt, konnte Wicclair den Film nicht verkaufen: man wollte noch zwei weitere Streifen sehen - dabei hatte das Geld geradeso für diesen einen Film gereicht.

Helmut G. Asper hat die vom selbstlosen Engagement aller Beteiligten getragenen Produktionsbedingungen präzise und einfühlsam beschrieben und mit diesem Heft der verdienstvollen Reihe „Massenmedien und Kommunikation“ eine durchaus typische Exilsituation nachgezeichnet. Eine Kopie des Films und das Drehbuch liegen heute im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main.