

# 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 Schüfftan 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, Prüf-Nummer: 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: verbohrte, verschlossene, 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 interesselosen 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 An-schlüsse.

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.

