

FILMBLATT 7 - Frühling / Sommer 1998

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Das FILMBLATT erreicht jetzt an die 450 Filmwissenschaftler und entsprechenden Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten das FILMBLATT weiterhin kostenlos. Wir bitten Sie aber auch weiterhin, sich mit DM 16,- 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 mit der nächsten Ausgabe zugesandt.

In unserer monatlichen Reihe „Wiederentdeckt“ im Zeughauskino stellten wir in 65 Veranstaltungen fast 150 selten gezeigte Filme vor; in 11 Veranstaltungen der Reihe „FilmDokument“ im Arsenal an die 50 Non-fiction-Filme. Beide Reihen wurden bisher in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv durchgeführt, das den größten Teil der Filme zur Verfügung stellte. Wegen einer Erhöhung der Vorführungsgebühren des Bundesarchivs sind diese filmhistorischen Reihen jetzt in Frage gestellt. Wir werden im nächsten FILMBLATT berichten.

Wiederentdeckt 61 vom 27. Februar 1998 mit *Hotel Adlon* (BRD 1955, Regie: Josef von Baky) mußte leider ausfallen - zu spät stellte sich heraus, daß die Kopie, die uns die Produktionsfirma zur Verfügung gestellt hatte, nicht vorführbar war. Sobald eine Verleihkopie vorliegt, werden wir dieses Programm nachholen.

Einige Hefte der letzten Ausgabe kamen mit dem Vermerk „unbekannt verzogen“ zurück. Die Redaktion kann leider keine entsprechenden Nachforschungen anstellen; bitte teilen Sie uns daher rechtzeitig Ihre neue Anschrift mit.

Die Ausgaben 1 - 6 von FILMBLATT sind leider vergriffen.

Berlin, den 23. Juli 1998

Konto-Nr. 13 22 56 18, 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. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Plastische Psychologie

William Wauer: *Dr. Schotte* (D 1918)

Wiederentdeckt 58, Zeughauskino, 28. November 1997
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Michael Wedel

William Wauers *Dr. Schotte* (Greenbaum-Film GmbH, Berlin, 1918) war bisher irrtümlich unter dem Titel *Das Urteil des Arztes* (Max Mack, 1914) im Nederlands Filmmuseum (NFM) geführt worden. Eine Sichtung im Sommer 1993 sowie eine Überprüfung anhand von Zensurinformationen und Bildmaterial zu Macks Film ließen jedoch schnell Zweifel aufkommen. Klärung verschafften schließlich die Zensurkarte sowie zwei Werbe-Postkarten zu *Dr. Schotte*, anhand derer sich die Identität des Films eindeutig bestimmen ließ.

Dr. Schotte ist der zweite von vier Filmen der Albert Bassermann-Serie 1918/19. Neben Bassermann in der Titelrolle des Chirurgen Rudolf Schotte spielten Käthe Wittenberg, Joseph Klein und Hella Thornegg, sowie Else Bassermann, die unter dem Pseudonym ‚Hans Hennings‘ - wie bei allen anderen Bassermann-Filmen dieser Serie - auch das Drehbuch verantwortete, hier nach einem Entwurf von Felix Salten. Die Kamera führte George („Mutz“) Greenbaum, der Regisseur des Films war mit William Wauer eine der schillerndsten Persönlichkeiten des damaligen Kulturbetriebs.

Erzählt wird die Geschichte eines gutherzigen Assistenzarztes, der sich der jungen Charlotte Heyl (Käthe Wittenberg) annimmt, die von Otto Torsleff (Joseph Klein), seinem vorgesetzten Chefarzt, bei einem Seitensprung geschwängert und anschließend für ihr Schweigen ausbezahlt wurde, womit der verheiratete Torsleff die Sache als erledigt betrachtete. Als Schottes Karriere durch verschiedene erfolgreiche Behandlungen der lokalen Adelsfamilie einen steilen Aufschwung erfährt und er die Leitung der Universitätsklinik zugesprochen bekommt, nimmt er die junge Mutter als Kinderschwester in seine Klinik auf und wenig später zur Frau. Als Bedingung nimmt er Charlotte das Versprechen ab, daß es sich bei dem Fehltritt mit seinem ehemaligen Vorgesetzten um den einzigen gehandelt hat. Einerseits aus emotional, andererseits aus professionell bedingter Eifersucht betreiben seine ehemalige Oberschwester Johanna (Else Bassermann) und sein ehemaliger Chefarzt jedoch die Zerstörung der Ehe. Bei einem Empfang Torsleffs zur Einweihung eines mit Bedacht bei einem bestimmten Maler bestellten Porträt-Gemäldes kommt durch den angereisten Künstler das bewegte Vorleben Charlottes ans Licht. Daraufhin verstößt Schotte Frau und Kind. In der Folge leidet er allerdings so beträchtlich unter seiner Entscheidung, daß er verschiedene Kunstfehler be-

geht, von denen einer zum Tode eines ihm anvertrauten Patienten führt. In schlaflosen Nächten irrt Schotte durch sein Haus, einmal auf dem Dachboden Rat suchend in der Heiligen Schrift, einmal am Schreibtisch im Zwiegespräch mit einem Totenschädel, ein anderes Mal über einem konservierten Mädchenherzen kontemplierend, wieviel Falschheit und Lüge wohl darin verborgen sein mögen.

Ob seiner zunehmend gewagteren Herzoperationen skeptisch geworden, bitet ihn die ansässige Ärztekommision um eine öffentliche Demonstration am toten Objekt. Er willigt ein und sieht sich am folgenden Tag - diesmal offenbar von keiner Seite geplant - der leblosen Hülle Charlottes gegenüber, die sich aus Verzweiflung das Leben genommen hatte. Mit den Worten: „Nur am lebendigen Körper vermag ich eine so schwierige Operation vor einem so kritischen Publikum auszuführen. Und da kein geeignetes Objekt zur Hand ist...“ - wendet er das Skalpell gegen sich selbst und folgt ihr in den Tod. „An mehreren Stellen des Films,“ heißt es in einem Uraufführungsbericht, „zeigte sich beim andächtigen Publikum infolge der dramatischen Steigerung der Handlung eine atemlose, an die Nerven gehende, fast schauerliche Spannung.“ (LBB, Nr. 34, 23. 8. 1918)

Über die bemerkenswerte, fast schon zynisch zu nennende psychologische Dramaturgie des Films hinaus, läßt *Dr. Schotte* erstmals auch eine stilistische Kontinuität im filmischen Werk Wauers sichtbar werden, da es sich hierbei neben dem noch im gleichen Jahr gedrehten Film *Die Brüder von Zaarden* (Kopie: NFM) um seine späteste erhaltene Produktion handelt. Diese Kontinuität macht sich vor allem in einer expressiven Lichtgebung bemerkbar, die stellenweise bereits *Richard Wagner* (1913) kennzeichnete, spätestens aber mit *Peter Lump* (1916) zum Markenzeichen der Filme Wauers wurde. Bei diesem Film waren die Straßen-Nachtszenen absichtlich unscharf gehalten, um die Wirkung der Laternen als natürliche Lichtquellen zu betonen, wobei Häuser nur durch Blenden markiert waren.

Die zeitgenössische Kritik hat diese besondere visuelle Qualität in Wauers Filmen wiederholt hervorgehoben. So rühmte sie *Peter Lump* und *Im Bewußtsein der Schuld* (1916) als „Schöpfungen einer neuen Lichtkunst“, deren „charakteristische Schönheit“ in einer plastischen Photographie liege, die einen besonderen „Zauber des Hell-Dunkels“ auslöse (Kinematograph, Nr. 500, 28. 7. 1916). Wauer, heißt es ähnlich in einem porträtierenden Essay desselben Jahres, „bringt in seinen Bildern den echten Rembrandt-Ton zum Ausdruck, jenes undefinierbare Hell-Dunkel, das eine Stimmung von unbeschreiblichem Reize hervorzaubert.“ (Julius Urgiss: „William Wauer“, Illustrierte Kino-Woche, 4. Jg., Nr. 32/33, 25. 8. 1916)

Verantwortlich für diese besondere Lichtwirkung war, wie es heißt, „eine künstlerisch und technisch neue Anwendung und Anordnung der Lichtquel-

len, die es ermöglicht, alle Seelenvorgänge eines Menschen im Antlitz mit der Bildkraft lebendigster Wirklichkeit widerzuspiegeln und auf jedem Gesicht auch die intimsten Feinheiten des mimischen Ausdrucks, auch die feinsten Nuancen des Licht- und Schattenspieles herauszuholen.“ (Kinematograph, Nr. 499, 19. 7. 1916) Entscheidend beteiligt an dieser „sublimen lebensvollen Porträtkunst“ (ebd.) war zweifellos auch der Kameramann Helmar Lerski, dessen Porträt-Aufnahmeatelier im März 1916 in Wauers neugegründete W.W.-Filmgesellschaft eingefügt wurde. (Der Film, 25. 3. 1916, S. 25)

Wauer selbst, der sich bekanntlich vor und neben seiner Tätigkeit beim Film als Maler und Bildhauer im Umkreis von Herwarth Waldens Sturm-Gruppe sowie als avantgardistischer Theaterregisseur und -theoretiker einen Namen gemacht hatte, sah die besondere visuelle Sensibilität seiner Filme im Anschluß an seine Theater- und Kunstproduktion, wenn er in seinem zuerst 1916 veröffentlichten und kurz nach der Uraufführung von *Dr. Schotte* wiederabgedruckten „Filmkunst“-Essay schreibt: „Das ‚spielende Licht‘ - der ‚tanzende Lichtstrahl‘ bietet sich heute als neuartiges Mittel dem gestaltenden Künstlerwillen dar, wie die knetbare Masse dem Former oder die Farbe dem Maler. (Illustrierte Filmwoche, 6. Jg., Nr. 38, 21. 9. 1918, S. 271; erstmals in Der Film, 1. Jg., Nr. 11, 8. 4. 1916)

Bereits 1915 hatte Wauer gegenüber den damals verstärkt laut werdenden Forderungen nach genuinen „Filmdichtern“ den kreativen „Filmbildner“ gefordert, der in der Figur des Regisseurs „Maler und Dichter (...) in völliger Verschmelzung und gegenseitiger Durchdringung“ vereinen sollte. („Die künstlerischen Grundlagen des Films“, Erste Internationale Filmzeitung, 9. Jg., Nr. 21, S. 5 - 12) Mehrfach beschreibt er in diesen Jahren den Film als abstrakt-optische Licht-Kunst und somit den bildenden Künsten zugehörig. Dieses „Filmkunst“-Verständnis verbindet er mit der Forderung: „Sie schafft lebende Bilder und deshalb sollen Maler und Zeichner Films machen.“ (ebd. und „Filmkunst“, a.a.O.)

In seinen populären Produktionen wechselnder Gattungs-Provenienz ließ sich diese betont avantgardistische ästhetische Konzeption im industriell vorgegebenen Rahmen sicherlich nur bedingt und nicht in jedem Fall verwirklichen, doch findet sich gerade in den erhaltenen, zumeist melodramatischen Filmen neben der - in Wauers filmtheoretischem Entwurf unangetasteten - Vorgabe einer dramatischen, logisch aufgebauten Handlung fast durchgehend eine formal-ästhetische Dimension, in der sich die psychologischen Dispositionen seiner Charaktere spiegeln.

Nach der Aufgabe seiner eigenen Produktionsfirma Ende 1916 gab ihm die Arbeit an den psychologischen Schauspieler-Filmen der Bassermann-Serie 1918/19 und noch einmal 1920 mit *Masken* - der als verschollen gilt - gegen Ende seiner Filmkarriere willkommene Gelegenheit, diese Konzeption prak-

tisch wie theoretisch zu präzisieren. Ein Text Wauers aus der Produktionsphase von *Dr. Schotte* mag als Erläuterung zu der formalen Intensität dienen, mit der die emotionalen Abgründe der Hauptfigur ausgeleuchtet werden: „Der einfache Vorgang, wie ihn die Leinwand zeigt, darf eben und kann nicht des Filmkünstlers letzte Absicht sein; dieser Vorgang muß immer - sofern es sich eben um Kunst handeln soll - ein Symbol für etwas Tieferes, Dahinterliegendes sein, das in ihm zum Ausbruch kommt.“ („Die Wirklichkeit im Film“, Illustrierte Filmwoche, 6. Jg., Nr. 27, 6. 7. 1918)

Aufschluß über die Wirkungsabsicht des plastisch herausgearbeiteten psychologischen Profils der Hauptfigur gibt auch die parallel zu den Dreharbeiten von Wauer hergestellte Porträtbüste Bassermanns, die als Gegenstück zu seiner berühmten Büste Herwarth Waldens (1917) zu den bedeutendsten Bildhauerwerken des deutschen Expressionismus gehört: „Die Diagonale des Halses wölbt sich von rechts nach oben, der Halbkreis des heruntergezogenen Mundes setzt sich über die Wangen und die Stirn fort, die Augen sind schreckvoll aufgerissen - tiefste Erschütterung in sublimer geistiger Durchdringung und damit die unausschöpfliche Skala künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten dieses großen Mimen signalisierend.“ (Klaus Hammer: „William Wauer - Ein Propagandist europäischer Avantgarde“. Bildende Kunst, Nr. 3, 1990, S. 58)

Das Engagement, mit dem Wauer dieses Filmprojekt verfolgte, läßt sich aber auch aus einer weiteren Querverbindung zu seiner bildkünstlerischen Arbeit ableiten: wie ein Vergleich mit ähnlich gearbeiteten Werken nahelegt, stammt das Porträtmalde Torsleffs, mit dem der Film sich ins Verhängnisvolle kehrt, von der Hand des Regisseurs.

Dr. Schotte.

Produktion: Greenbaum-Film GmbH, Berlin

Zensur: Prüf-Nr. 42170, Berlin 1918, 15. 8. 1921, Jv. / B 3997, Jv.

Format: 35mm, viragiert, 1:1.33, stumm

Länge: 4 Akte, 1623 m (1565 m nach Nachzensur 1921)

Uraufführung: 30. 8. 1918, Berlin (Mozartsaal)

Kopie: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (1565 m): Verleih-Positiv, niederländische Zwischentitel, holländischer Verleihtitel: *Het verwoeste Levensgeluk*

Vorführgeschwindigkeit: 18 B/Sek (= 79')

Kurt Weiler: Trick- und Werbefilme aus zwei Jahrzehnten

**Wiederentdeckt 59, Zeughauskino, 19. Dezember 1997
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Günter Agde**

Um Kurt Weiler, einen führenden Trickfilmkünstler der DDR, war es schon gegen Ende der 80er Jahre merklich still geworden. Er gestaltete kaum noch eigene Filme, widmete sich vielmehr der Aus- und Weiterbildung junger Leute an der Babelsberger Filmhochschule „Konrad Wolf“ und arbeitete für die ASIFA, jene legendenumwobene, verdienstvolle internationale Vereinigung von Trickfilmern aus aller Welt. Bemerkenswerte Frucht dieser stillen, emsigen Arbeit ist übrigens ein interner Katalog aller Trickfilme, die über die ASIFA-Teilhabe der DDR nach Ostberlin kamen und nun im Bundesarchiv liegen. Weiler hat ihn zusammen mit seiner Frau verfaßt und für die Bewahrung der Kopien gesorgt. Zur Wendezeit hat er engagiert und hoffnungsvoll dem Filmpublizisten Rolf Richter ein bemerkenswertes Interview gegeben, das keiner umgehen kann, der sich mit dem Trickfilm der DDR auseinandersetzen will. (Rolf Richter: Eine Chance für Phantasie, in: Film und Fernsehen 12/1990) Aber Weilers Filme schienen vergessen.

Dabei hat gerade Kurt Weiler erheblichen Anteil an der ostdeutschen Variante des Nachkriegs-Trickfilms und am Profil des Dresdner DEFA-Trickfilmstudios. So schien es angeraten, in unserer Reihe „Wiederentdeckt“ einen Abend Kurt Weiler zu widmen und damit zugleich die kontinuierlichen Bemühungen fortzusetzen, über Personalisierungen (Julius Pinschewer, Gerhard Fieber) ein Nebenfeld der Filmgeschichtsschreibung - die Erforschung des deutschen Trick- und Werbefilmschaffens - wenigstens fragmentarisch zu erkunden.

Der 1927 Geborene emigrierte 1939 mit den Eltern nach England, wurde dort interniert und lernte im Lager Peter Sachs (Sax) kennen, einen Mitarbeiter George Páls in dessen Zeit als Leiter des Philips-Werbefilmateliers in Eindhoven. Sachs vermittelte dem wißbegierigen und lernwilligen Autodidakten wichtige Einblicke in das Trickfilm-Verständnis Páls, Weiler nahm sie mit in seine beginnende Trickfilmarbeit. 1950 kehrte er aus England zurück und arbeitete fortan bei der ostdeutschen DEFA: in Babelsberg und später im Trickfilmstudio in Dresden. Zwischendurch machte er auch Werbefilme für die DEWAG, die DDR-Monopol-Werbefirma. Als Behauptung, die bewiesen werden könnte, steht hier, daß es durchaus eine ästhetische Wechselwirkung zwischen Weilers Werbefilmen und seinen werbefreien Trickfilmen gibt. Filmisch im Kino demonstriert werden kann dies freilich erst, wenn urheberrechtlich

relevante, Produktmarken- und Firmen-abhängige Nachfolge-Komplikationen beseitigt worden sind, wozu vor allem die Treuhand bzw. die BvS beitragen könnten. Weiler hat auch für das Fernsehen gearbeitet, aber immer die große Kinoleinwand bevorzugt, was man seinen Filmen wohl ansieht.

Weilers Schaffen ist ästhetisch weit von Pál entfernt, aber beide treffen sich insofern, als sie dem Puppentrick via Film treu blieben und fortwährend nach Formen suchten, Puppen als besondere Abbilder von Lebewesen unnaturalistisch, stilisiert, abstrakt zu gestalten. Erst der sehr freie Zugriff auf Figuren gestattete strikten Verzicht auf jeglichen Naturalismus in der Ausführung auch der Aktionen. Und der Verzicht auf Dialoge ist dann nur ein weiteres Indiz für diese resolut-extreme Gestaltungsbereitschaft. Weiler - und andere Dresdner Trickfilmgestalter - setzte auf ausdrucksstarke Gestik, abgeleitet von menschlichen Verhaltens-Grundformen und organisiert durch erzählendes Arrangement ganz im klassischen Brecht-Theater-Sinne.

Weiler ließ seine Phantasie durch Materialien und Stoffe anreizen. So formte er seine Puppen, Dekorationen und das Mobiliar aus be- und übermalten Medikamentenschachteln, aus Haushaltpackungen und aus kartoffelähnlichen Rundlingen, denen er mit wenigen Tuschestrichen schnell bewegliche Physiognomien gab und Gliedmaßen aus Draht anpaßte. Zu einem Glücksfall für beide fügte sich das Zusammentreffen von Kurt Weiler und Achim Freyer in Dresden. Freyer radikalisierte die Verwendung von Materialien: Eisenspäne, Nägel, überhaupt viel Metallisches, das auf dem körnigen, wenig empfindlichen ORWO-Farbfilm verblüffend exotisch und seltsam wirkte. Der „junge Wilde“ Freyer kam frisch von der Dresdner Kunstakademie und fand im Dresdner Trickfilmstudio eine Art behütendes Dach, unter dem - neben der sonstigen soliden Studio-Film-Arbeit - auch Raum für solche eruptiven, extremen Experimente war, wie Freyer sie wollte und wie sie in der Begegnung mit Weiler den DDR-Trickfilm ästhetisch bereicherten. (Jahre danach hat auch Lutz Dambeck dieses Dach ähnlich nutzen können.)

Und Weiler war nie auf ein thematisches Gebiet festzulegen. Der belesene Mann hat asiatische Sagen ebenso in Trickfilm umgesetzt wie das orientalische Märchen vom Kalif Storch (1984, einem seiner wichtigsten und schönsten Filme), hat Shakespeare und die Antike beerbt und auch viele Geschichten selbst fabuliert.

Den Dresdner Trickfilmgestaltern - und also auch Weiler - standen lange Jahre maßgebliche internationale Koordinaten für ihre Arbeit zur Verfügung, durch die sie sich fortwährend herausgefordert sahen. Sie nahmen oft an internationalen Trickfilm-Festivals teil, auf denen sie auch diverse Preise erhielten. Die Dresdner Trickfilme - auch die von Kurt Weiler - waren im Ausland bekannter und auch anerkannter als daheim. Zudem regte ein ver-schwiegen funktionierender Arbeits-Verbund von Trickfilmgestaltern soziali-

stischer Länder gegenseitig an; es gab kollegial-befruchtende Kontakte zu Chitruk (UdSSR), Popesco-Gopo (Rumänien), Todor Dinow (Bulgarien), zu den Tschechoslowaken Trnka und Svankmajer sowieso. Und die ASIFA mit ihren vielen internen Möglichkeiten sorgte für einen relativ kontinuierlichen Blick auf westliche Trickfilmentwicklungen neben - oder trotz - Disney. So wäre außer Weiler noch manch anderer wiederzuentdecken.

Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme Dresden

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Das tapfere Schneiderlein (897 m, Farbe; Premiere: 17. 4. 1964)

Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher (489 m, Farbe; Premiere: 20. 8. 1965)

Heinrich der Verhinderte (432 m, Farbe; Premiere: 11. 11. 1966)

Der Apfel (377 m, Farbe; Premiere: 30. 1. 1970)

Der Löwe Balthasar (349 m, Farbe; Premiere: 20. 8. 1971)

Die Suche nach dem Vogel Turlipan (365 m, Farbe; Premiere 4. 2. 1977)

Noa, Nathan und die Nationalsozialisten **Manfred Noa: *Nathan der Weise* (D 1922)**

Wiederentdeckt 60, Zeughauskino, 23. Januar 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Michael Wedel

Lotte Eisner hielt ihn schlichtweg für einen mittelmäßigen Regisseur. Ob man diesem Urteil über Manfred Noa nun zustimmen oder Friedrich v. Zglinicki widersprechen mag, der seinen Filmen „hohes filmkünstlerisches Niveau“ zugestand und ihn zu den „großen Könnern unter den Filmregisseuren“ der 20er Jahre zählte: zumindest einem seiner ca. 50 Filme, der Lessing-Verfilmung *Nathan der Weise*, kommt in der deutschen Filmgeschichte besondere Geltung zu, nicht zuletzt, aber vielleicht auch nicht nur aufgrund seiner politisch zukunftsweisenden Rezeptionsgeschichte.

Manfred Noa, geboren 1893 in Berlin, beginnt als Karikaturist, Bühnen- und Reklamemaler, bevor er 1916 zunächst als künstlerischer Beirat und Ausstatter (u.a. für Richard Oswald und Ernst Reicher), kurze Zeit später auch als Regisseur für den Film tätig wird. Mit Kriminalkomödien, Abenteuer- und Sitzenfilmen hat er schnell Erfolg beim Publikum. An seinen Filmen wird neben dem Temporeichtum, mit dem er seine Geschichten vorträgt, und dem Geschmack, den er in der Auswahl seiner Darsteller zeigt, vor allem die außeror-

dentliche Bildwirkung gelobt und auf seine professionelle Ausbildung als Maler und Grafiker zurückgeführt. 1922/23 wagt sich Noa an zwei Stoffe der klassischen Literatur, wobei er sich im Falle der Lessing-Verfilmung auf die Vorgeschichte des Nathan und bei Homers Ilias auf die Figur der Helena konzentriert.

Nathan der Weise, eine der im deutschen Film jener Jahre eher seltenen Lessing-Adaptionen, konnte Anfang 1923 so erfolgreich gestartet werden, daß sich die Aktien der Produktionsfirma Emelka sprunghaft an die Spitze der Filmbranche setzten. Während die Fachkritik die filmgemäße Umsetzung und die Darstellung der Figuren herausstellte - gelobt wurde vor allem Werner Krauß in der Rolle des Nathan -, führte die Thematik des Films in Verbindung mit der jüdischen Herkunft seines Regisseurs in Bayern zu erheblichen politischen Kontroversen.

Die NSDAP-nahe Polizeidirektion Münchens unternahm zahlreiche Versuche, den Film verbieten zu lassen, die jedoch von der zuständigen Kammer mit dem Hinweis zurückgewiesen wurden, es wäre überaus zweifelhaft, ob der Inhalt des Films an sich geeignet ist, die öffentliche Ordnung zu gefährden und es nicht ohne weiteres ersichtlich wäre, inwiefern er für eventuelle Ausschreitungen verantwortlich gemacht werden könne. Es sei vielmehr Aufgabe der Polizei, gegen Störungen Vorsorge zu treffen. Die Kammer könne jedenfalls „das Odium, Lessings ‚Nathan der Weise‘ im Film verboten zu haben, nicht auf sich laden.“

Als es aber im Februar desselben Jahres, in dem Hitler in München einen erfolgversprechenden Putsch unternehmen konnte, ein Münchner Kinobesitzer tatsächlich wagt, den Film auf den Spielplan zu setzen, ist er massiven Drohungen ausgesetzt.

Martin Loiperdinger, der die brisante Rezeptionsgeschichte des Films ausführlich dokumentiert hat, zitiert aus einem zeitgenössischen Bericht der Lichtbildbühne: „Am 9. Februar wurde in den Regina-Lichtspielen in München, ohne irgendwelche Vorreklame, *Nathan der Weise* auf den Spielplan gesetzt. Eine vorherige Ankündigung wurde unterlassen, in Anbetracht der kriegerischen Haltung und Vernichtungsversuche des Negativs seitens der Hakenkreuzler im vergangenen Oktober, als der Film seiner Vollendung entgegen ging. Der Film kam also am obengenannten Freitagnachmittag heraus, die Allgemeinheit wußte davon jedoch wenig, die Nachmittagspost brachte jedoch bereits die ersten Drohbriefe empörter Volksbeglückter. Am Abend wurde Herr Sensburg, Besitzer der ‚Regina-Lichtspiele‘, antelephoniert. Eine Stimme, deren Klang und Redewendungen trotz der Weigerungen, den Namen ihres Inhabers zu nennen, die Parteizugehörigkeit ersichtlich erkennen ließ, gab ihm kategorisch bekannt, daß, falls er den Film nicht vom Programm nähme, (wörtlich) ‚seine Bude am nächsten Abend kurz und klein geschlagen wird.‘

Der telephonierende Anonymus ließ ihn darüber nicht im Zweifel, daß dieser Angriff seitens der Nationalsozialisten zu erwarten sei. Herr Sensburg (...) setzte sich hierauf sofort mit der Leitung der Bavaria-Film-Gesellschaft [der Vertriebsfirma des Films] in Verbindung. Herr Direktor Hoppe von der Bavaria hingegen hielt eiligst eine Besprechung mit den maßgebenden Persönlichkeiten ab. Im Bewußtsein der Gefahr und auch, woher sie zu erwarten sei, wurde beschlossen sich mit dem Parteiführer Hitler direkt in Verbindung zu setzen. An Stelle Hitlers empfing sein Vertreter, ein gewisser Herr Esser, die Herren. Herr Direktor Hoppe erklärte sich bereit, eine Sondervorführung des Films für Herrn Esser zu veranstalten, damit er persönlich die Überzeugung gewinnen möge, daß dieser Film frei von jeglicher ihm zugemuteter Tendenz sei (...). Nach der Vorführung gab Esser seiner Meinung Ausdruck, der Film sei ein Propagandafilm und beharrte darauf, trotz versuchter Widerlegung des Direktors Hoppe. So sah sich Direktor Sensburg gezwungen, wegen dieser Auffassung einer inoffiziellen, jedoch maßgebenden Instanz, *Nathan der Weise* sofort vom Spielplan abzusetzen.“ (in: Lessing Yearbook, 1982, vol. XIV, S. 61 - 69, hier S. 64f.)

Faktisch wurde somit der Film *Nathan der Weise* im Februar 1923 in München doch noch das Opfer der ersten von den Nationalsozialisten aus antisemitischen Gründen durchgesetzten Filmzensur. Im kleinen wurde hier geprobt, was ein Jahrzehnt später im großen Stil fortgesetzt wurde.

Dem Regisseur des Films sollten ähnliche Erfahrungen in den 30er Jahren erspart bleiben. Manfred Noa - der letzte Ehemann der 1924 freiwillig aus dem Leben geschiedenen Schauspielerin Eva May - stirbt seinerseits am 4. Dezember 1930.

Er selbst habe immer versucht, bei seiner Arbeit menschlich zu bleiben und innere Werte auf die Leinwand zu bringen, heißt es in einem Selbstporträt aus dem Jahre 1926. Dies gilt in besonderem Maße für *Nathan der Weise*, der nicht nur durch seine aufwendige Ausstattung und seine spektakulären Massenszenen besticht, sondern auch durch seine differenziert durchgeführte, jeder Art des Fanatismus und der Diskriminierung entgegen wirkende Aussage eine gültige Aktualisierung des Lessingsschen Dramas darstellt. Bemerkenswert dabei, daß die vorurteilsbeladene Engstirnigkeit der Ordensritter gegenüber der Toleranz des Sultans Saladin besonders kraß ins Licht gerückt wird.

Aus der humanistischen Grundhaltung seiner Filme erklärte Noa auch die eigene Zurückhaltung im Umgang mit seinen Schauspielern: „Ich dränge einen Schauspieler nie und versuche ihn nie zu beeinflussen. Wenn einer etwas anders sieht, bin ich bereit, mich auf ihn umzustellen. Seltsamerweise habe ich immer mit den Schauspielern, vor denen ich gewarnt worden bin, die besten Erfahrungen gemacht.“ (Film-Kurier, 27. 3. 1926) Einer, vor dem er besonders gewarnt worden war, war Werner Krauß. Der erinnerte sich nun sei-

nerseits an die Dreharbeiten und den Umgang mit dem ‚noblen Noa‘ (Rolf Aurich) wie folgt: „Auf einem Platz in München hatten wir Wohnwagen, wo wir uns zurechtmachten. Manfred Noah [sic] hieß der Regisseur. Es war ein sehr guter, ernster Film, aber immer Bärte kleben, das war so furchtbar - es war im Sommer. Wie also die Arbeit fertig war, da haben wir den Noah geholt und haben ihn in einen Wohnwagen geschleppt und an einen Stuhl gefesselt, die Beine, die Arme, und es wurde ihm ein Bart aufgeklebt. Das war nun unser Spaß.“ (Das Schauspiel meines Lebens. Stuttgart 1958, S. 79f)

Nathan der Weise.

Produktion: Filmhaus Bavaria GmbH, München. Regie: Manfred Noa; Buch: Hans Kyser, nach Gotthold Ephraim Lessing; Kamera: Gustav Preiß, Hans Karl Gottschalk; Bauten: Otto Völckers, Karl Machus; Drehort: Bavaria-Arelter, München-Schwabing. Darsteller: Werner Krauß, Bella Muzsnay, Carl de Vogt, Margarete Kupfer, Fritz Greiner, Lia Eibenschütz, Ernst Schruppf, Max Schreck, Rudolf Lettinger, Ferdinand Martini, Wolfgang Schwind.

Zensur: 21. 12. 1922, M 1090 Jf.; 6 Akte und ein Vorspiel, 2824 m / 28. 12. 1922, O 100 Jf., 2824 Meter

Uraufführung: Januar 1923, Berlin (Alhambra, Kurfürstendamm)

Kopie: Filmmuseum München (2.781 m = ca. 122 min bei 20 B/sec.)

Krise und Goldenes Zeitalter des internationalen Musikfilms, 1925 - 38

II. Internationaler Filmhistorischer Kongreß von CineGraph 5. - 8. November 1998: Metropolis, Hamburg.

Der II. 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 Machtantritts der Nazis.

Info:

Tel.: 040 - 35 21 94

Fax: 040 - 34 58 64

<http://www.cinegraph.de>

Erkundung eines vergessenen Genres Puppentrickfilme in Deutschland bis 1945

FilmDokument 5, Kino Arsenal, 2. Januar 1998

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

Einführung: Jeanpaul Goergen

Der Puppentrick- bzw. Puppenanimationsfilm wurde bisher, mit Ausnahme der Arbeiten der Gebrüder Diehl (Ausstellung und Katalog: Deutsches Film-museum, 1994), kaum beachtet. Über mögliche Verbindungen zwischen Puppentrickfilm und Puppenspieltheater ist wenig bekannt und eine Theorie der Puppenanimation liegt nicht vor. Hilmar Hoffmanns Vorschlag (in: Johannes Horstmann: Sprache des Kurzfilms, Paderborn 1981), auf Kleists Gedanken über das Marionettentheater, in dem er über die erdentrückten schwebenden Bewegungen der Marionetten schreibt, zurückzugreifen, berührt Puppentrickfilme aber nicht, da die Puppen immer standfest fixiert sein mußten.

Von einer Attraktion im Nummernprogramm des frühen Kinos entwickelte sich der Puppenanimationsfilm in den zwanziger Jahren zu einer Ergänzung des Vorprogramms. Er richtete sich an alle Zuschauer; Puppenfilme für Kinder und Jugendliche gab es noch kaum, auch wenn Motive und Puppen gerne aus der Spielzeugwelt der Kinderwelt entlehnt wurden; auch griff man häufig auf Märchen- bzw. Traumotive zurück. Erst ab Mitte der 30er Jahre wandte sich der Puppentrickfilm fast ausschließlich an Kinder und Jugendliche und büßte so eine wichtige Dimension seiner Ausdrucksmöglichkeiten ein.

Der Puppentrickfilm tauchte in den zwanziger Jahren fast ganz im Werbefilm unter und wurde daher von der Filmkritik nur selten beachtet. Puppentrickfilme waren zumeist das Werk von Einzelgängern und Amateuren bzw. von kleinen, handwerklich organisierten Studios. Puppen von Künstlerpersönlichkeiten wie z.B. Hannah Höch, Lotte Pritzel oder Otto Griebel fanden nicht zum Film; auch die Filmavantgarde schuf keine Puppentrickfilme. Um 1930 hatte sich aber eine erstaunliche Vielfalt von Stilen und Techniken herausgebildet; dieser kreative Höhepunkt brach nach 1933 ab.

Die ersten Puppentrickfilme von Arthur Melbourne Cooper, Emile Cohl und Ladislav Starewitch von Anfang der 10er Jahre waren auch in Deutschland bekannt. Der früheste erhaltene deutsche Puppentrickfilm (ca. 1914?), der möglicherweise von Oskar Messter produziert wurde, gibt eine grotesk-übermütige Persiflage des lustigen Treibens in einer Kaserne und verrät mit seinem sich überschlagenden Tempo den Einfluß der Puppentrickfilme von Cooper.

1922 setzte der Werbefilmproduzent Julius Pinschewer, ein begnadeter Talente-Entdecker mit einer Nase für filmkünstlerische Trends und ästhetische

Innovationen, zum ersten Mal die Puppenanimation in einem Reklamefilm ein. In *Marionetten* duellieren sich zwei Verehrer um das Herz einer schönen Frau. Der aufdringliche Liebhaber mit karikaturhaften Zügen muß sich dabei die Perücke vom Kopf stoßen und als Angeber entlarven lassen. Es gewinnt der echte Elegant, ein stattlicher Herr im Frack, der sich als Sektflasche der Marke Kupferberg Gold entpuppt. Die gefälligen Bewegungen der Holzpuppen, Nahaufnahmen der Gesichter mit Austauschköpfen zur Visualisierung verschiedener Emotionen und die pointierte Auflösung der kurzen Fabel belegen bereits einen hohen Stand des Puppentrickfilms.

Bis Ende der 20er Jahre entstanden, soweit bekannt, nur vereinzelte Puppentrickfilme. Um 1930 erlebte die Puppenanimation dann sowohl in der freien Produktion als auch im Werbefilm einen bemerkenswerten Aufschwung. Die Spielfilme wurden kürzer, zur Auffüllung des Programms brauchte man interessante Kurzfilme; auch die Werbefilmbranche boomte.

Ende der 20er Jahre engagierte Julius Pinschewer die Geschwister Hedwig und Gerda Otto. Ihre Filme bestechen durch eine präzise, leicht ironische Puppengestaltung, elegante und feine Figurenführung, knappe Bühnenräume und moderne, schlüssige Werbegeschichten. In das *Wetterhäuschen* (1929) führen sie geschickt die traditionellen Figuren eines Wetterhäuschens mit den modernen Farbstoffen von Indanthren, die in einem neusachlichen Geschäftshaus an einer verkehrsreichen Großstadtkreuzung verkauft werden, zusammen. Mit Kinomythen spielend lassen sie in *Kirmes in Hollywood* (1930) den schwächlichen Buster Keaton den ungleichen Boxkampf gegen den breitschultrigen Emil Jannings gewinnen - dank Nestlés Milchsokolade.

Auch mit Knetfiguren wurde experimentiert. In *Hilfe, ein Löwe* (1933) formte Alexander v. Gontscharoff sowohl Figuren als auch Dekoration aus einer plastelinartigen Masse, deren Hitzebeständigkeit auch Nahaufnahmen zuließ. Der Film überzeugt durch die materialbedingten flüssigen Bewegungsabläufe, weniger durch die vorurteilgeladene Geschichte über einen dummen Schwarzen und seinen Esel. Anfang der dreißiger Jahre realisierte auch der bis dahin mit Zeichentrickwerbefilmen hervorgetretene George Pál seinen ersten Puppentrickfilm für eine Zigarettenmarke.

Von Anfang der 30er Jahre bis Ende der 60er Jahre produzierten die Gebrüder Diehl in ihrem Studio in Gräfelfing bei München Puppenfilme nach eigenen Vorlagen und nach klassischen Märchenstoffen, sowie eine Vielzahl von kurzen Werbefilmen, wie z.B. *Es war einmal...* für Körting-Radios. Die frühen Diehl-Filme waren Vorprogrammfilme, für die sie beispielsweise die Figur des glatzköpfigen Wupp entwickelten, der mit naiv-erstauntem Blick in erstaunliche Abenteuer gerät. Erst ab 1935 wandten sich die Diehls der Verfilmung von Märchenstoffen zu: Auftragsfilme für die 1934 gegründete Reichsstelle für den Unterrichtsfilm. Diese Neuorientierung wurde offenbar dadurch ver-

stärkt, daß einige ihrer Filme als volksfremd eingestuft wurden - die Existenz des Studios stand auf dem Spiel. In der Folgezeit verlegten sich die Diehls auf Märchenverfilmungen. 1936 schufen sie mit dem selbstfinanzierten Film *Die sieben Raben* den ersten deutschen abendfüllenden Puppentrickfilm.

Ab 1933/34 waren die Diehls fast die einzigen, die außerhalb des Werbefilms Puppentrickfilme herstellten. Im Werbefilm dagegen wurde die Puppenanimation weiterhin eingesetzt: Kurt Niele, Kurt Wolfes, gelegentlich auch Wolfgang Kaskeline bei der Ufa, Rudi Klemm bei der Tolirag, unbekannte Künstler bei der Berliner Tiller-Film.

Doppelt so teuer in der Herstellung wie ein Zeichentrickfilm, blieb der Puppenanimationsfilm auch in der Werbung die Ausnahme. Während die Ottos 1929 die Indanthren-Farbstoffe mit der Moderne verknüpft hatten, band sie Wolfgang Kaskeline in *Der bunte Tag* 1936 an eine traditionelle deutsche Kleinfamilie, wo Zucht und Ordnung herrschen und die traditionellen Rollen klar verteilt sind. Dieses biedere konservative Ambiente wird allerdings mit größtem tricktechnischen Aufwand dargestellt: eine sehr bewegliche Kameraführung, wunderbare tiefe Hintergründe und zauberhafte Naturszenen: die Puppen aber wirken holzschnittartig und ungelenkt.

Die unwirklichen, versponnen-phantastischen Fabel-Filme des ab 1920 in Frankreich arbeitenden Ladislav Starewitch waren auch in Deutschland sehr populär; er wurde vor allem als Romantiker rezipiert. 1937 wurde sein bereits 1930 fertiggestellter abendfüllender Puppenanimationsfilm *Le Roman de Renard* von der Ufa vertont und als *Reineke Fuchs* in Berlin uraufgeführt.

Um 1942 stellte die Tobis mit *John Bull in Nöten* den Puppentrickfilm in den Dienst der antienglischen Propaganda, wobei die Argumentation des Zeichentrickfilms *Das Saugetier* aus dem 1. Weltkrieg wieder aufgenommen wurde, der Großbritannien als raffgierigen imperialistischen Ausbeuter der Welt vorstellt.

Ab 1936 waren es dann die nur abgefilmten und daher preiswert herzustellenden Handpuppenfilme (Kasperle-Spiele der Hohnsteiner Puppenspiele von Max Jacob), die die Puppenanimation weitgehend verdrängten und damit auch das Aufkommen neuer Animationstalente unterbanden. Hohnsteiner Puppen agierten auch in dem Sparkassen-Werbefilm *Am richtigen Fleck* (1943).

Neue Akzente in die kreativ ausgetrocknete deutsche Produktion brachten erst wieder die im Studio Zlin hergestellten und von der Degeto vertriebenen Puppentrickfilme von Hermína Týrlova (*Der brave Slim. Abenteuer eines niedlichen Käfers*, 1943) und Karel Zeman (*Weihnachtstraum*, 1944). *Der brave Slim* endet zudem mit dem erstaunlichen Schlußtitel: „Slim lebt in Freiheit und im Licht, vergeßt den braven Käfer nicht.“

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv, sofern nicht anders angegeben

„Messter-Puppenfilm“ (Archiv-Titel)

Produktion: Oskar Messter (?), ca. 1914 (?) / 35mm, s/w, 1 Akt, ca. 60 m

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde

Marionetten (1922)

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer

35 mm, s/w und Virage, 1 Akt, 65 m; Zensur: 21. 1. 1922, B 5187, Jf.

Das Wetterhäuschen

Produktion: Pinschewer-Film AG, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Gestaltung: Hedwig und Gerda Otto

35 mm, s/w und handcoloriert, 1 Akt, 126 m; Zensur: 2. 7. 1929, B 22834, Jf.

Kirmes in Hollywood. Ein Puppenspiel

Produktion: Pinschewer-Film AG, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Gestaltung:

Gerda Otto / Musik: Dr. Becce

35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 100 m; Zensur: B 25336, 10. 3. 1930, Jf.

Hilfe ein Löwe. Ein plastischer Trickfilm (Jim und Plim in: Hilfe ein Löwe)

Produktion: Terra-Film AG, Berlin / Gestaltung: Alexander von Gontscharoff / Musikalische Bearbeitung: Michael Buchstab

35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 296 m; Zensur: 31. 1. 1933, B 33079, Jf.

Es war einmal...

Produktion: Gebrüder Diehl, Film-Produktion, Gräfelfing bei München / Gestaltung:

Gebrüder Diehl / 35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 58 m; Zensur: 18. 10. 1935, B 40423, Jf.

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde

Der bunte Tag

Produktion: Ufa / Gestaltung: Wolfgang Kaskeline / Musik: Wolfgang Kaskeline, Rudolf

Perak / 35 mm, Farbe, Ton, 1 Akt, 134 m; Zensur: 28. 4. 1936, B 42336, Jf. / 35 mm,

Farbe, Ton, 1 Akt, 129 m; Zensur: 20. 5. 1936, B 42500, Jf.

Wie die Tiere gegen Reineke Fuchs in den Kampf zogen!

Gestaltung: Ladislav Starewitch / 16mm, stumm, 1 Akt, 63 m, Mitte 30er Jahre

Kopie: Deutsches Filmmuseum. Stummer Ausschnitt aus Starewitchs 1929/30 hergestellten abendfüllenden Puppentrickfilm *Reineke Fuchs* (OT: *Le Roman de Renard*)

Max und Moritz

Gestaltung: Gebrüder Diehl, nach Wilhelm Busch / 16mm, stumm, 1 Akt, 67,4 m, 1941

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde. Diese Kopie enthält nur den 1. und 2. Streich.

John Bull in Nöten

Produktion: Tobis / 35 mm, Gasparcolor, Ton, 1 Akt, 141 m, ca. 1942

Am richtigen Fleck

Produktion: Boehner-Film, Fritz Boehner, Dresden / Gestaltung: Hohnsteiner Puppen-

spiele / 35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 79 m; Zensur: 9. 6. 1943, B 59041, Jf.

Der brave Slim - Abenteuer eines niedlichen Käfers (OT: *Ferda Mravenec*)

Produktion: Degeto-Kulturfilm GmbH, Studio B.M.S. Zlin / Gestaltung: Hermína Týrlova, L. Zastara / Manuskript: Ota Sekora

35 mm, s/w, stumm, 1 Akt, 291 m; Zensur: 2. 11. 1943, B 59576, Jf.

Kopie: Deutsches Filmmuseum

Raoul Hausmann: Ein Bekleidungsfilm

vorgestellt von Jeanpaul Goergen

I. Teil

3 - 4 Schritte Zeitlupenaufnahme eines Herrn im Sportanzug in der Tauentzienstrasse. Text: „Haben Sie schon daran gedacht, wie Sie in Ihrem Anzug stecken?“ Von links ein Herr im üblichen Modeanzug, macht drei Schritte bis Bildmitte. Von rechts zweiter Herr im Neuschnittanzug ebenso. Beide werden jetzt von rückwärts beleuchtet, sodass nur Silhouette sichtbar, in der durch Überblendung die Skelette sichtbar werden. Text: „Sehen Sie hier einen Unterschied?“ Dann Grosstrickaufnahme je eines Ärmels erst in Silhouette, dann in Contour mit Skelettzeichnung. Text: „Stellen Sie sich vor, Sie werden angegriffen! Führen Sie einen Stoss aus!“ Trickaufnahme der Arme von Ruhestellung in Ellbogenbeuge bis Vorwärtsstellung. Text: „Das können wir Sie allerdings nicht fühlen lassen - aber der Ärmel links ist ein Bewegungshindernis!“ Trickaufnahme von Schwimmbewegungen mit Wasseraufnahme überblendet. Text: „Wenn Sie jetzt nicht ertrunken sind ist Ihr Schneider unschuldig!“ Geschmeichelter Schneider. Text: „Wir haben Ihnen jetzt die Funktion EINES wichtigen Anzugteils gezeigt, sehen Sie sich nun die Beinkleider an!“ Beinaufnahme von schlecht sitzenden Hosen mit ausgebeultem Knie sowie gut sitzenden Hosen. Text: „Wissen Sie, woher das alles kommt?“ Anprobenszene. Text: „Weil Sie SO bei der Anprobe vor dem Spiegel stehen!“ Überblendung mit ruhiger Haltung.

II. Teil

Tücke des Objekts.

Zwei Herren sitzen im Hausanzug, sehen plötzlich auf die Uhr (oder verspätetes Telegramm), müssen sich eiligst anziehen. N° 1 ist in 3 Minuten fix und fertig. N° 2 findet seinen Kragenknopf nicht, bekommt die Hosenträger nicht an, Knöpfe reißen ab, Sicherheitsnadeln treten in Aktion. N° 1 fährt ab, Auto, Eintreffen 1 Sekunde vor Einlaufen des Zuges. N° 2 wird wegen Tücke des Objekts leise irrsinnig, muss erst noch ein Kukirolfussbad nehmen (oder ertrinkt darin) im anderen Falle Text: „Das kommt alles nur vom Normalschnitt!“ N° 1 tritt noch einmal auf mit dem Hinweis: „Bestellen Sie sich einen Anzug bei unserem Vertreter!“

Dieses undatierte Exposé für einen kurzen Werbefilm für Neuschnittanzüge, offenbar in den 20er Jahren geschrieben, wird im Raoul Hausmann-Nachlaß in der Berlinischen Galerie unter der Signatur BG-RHA 1470 (Typoskript, ohne Ort, undatiert, 2 Blatt) aufbewahrt. Der umfangreiche Nachlaß, der auch Aufschluß gibt über bisher unbekanntes Seiten des insbesondere als

