

FILMBLATT 8 - Herbst 1998

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Die Reihe „Wiederentdeckt“ war 1992 auf Anregung des Bundesarchivs eingerichtet worden, um sowohl selten gezeigte, zu Unrecht vergessene und übersehene Filme als auch neue Umkopierungen der Öffentlichkeit und einem filmwissenschaftlich und historisch interessierten Publikum entsprechend aufbereitet zu präsentieren. „FilmDokument“ mit Schwerpunkt auf dem deutschen Nonfiction-Film wurde im September 1997 mit der gleichen Zielrichtung etabliert.

In 70 Veranstaltungen der Reihe „Wiederentdeckt“ wurden bisher über 150 Filme, bei 15 „FilmDokument“-Terminen etwa 70 Filme vorgestellt und in Begleitpapieren dokumentiert - fast ausschließlich sogenannte „Mittelfilme“ der deutschen Filmgeschichte, die hier meist zum ersten Mal wieder aufgeführt wurden. Der allergrößte Teil dieser Filme stammte aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv.

Das Bundesarchiv-Filmarchiv hat nun zum 31. 12. 1998 die Zusammenarbeit an den Filmreihen „Wiederentdeckt“ und „FilmDokument“ eingestellt. Zur Begründung wird auf die Kostenverordnung des Bundesarchivs (BArchKostV) vom 29. September 1997 verwiesen. Das hat zur Folge, daß das Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums und das Kino Arsenal der Freunde der Deutschen Kinemathek, mit denen wir für diese Reihen zusammenarbeiten, die Filme des Bundesarchivs nicht mehr kostenlos ausleihen können. Auch die bisher kostenlose Recherche und Sichtung von Filmen für diese Reihen entfällt.

Darüberhinaus sieht die Kostenverordnung für die Filmausleihe Auslagen vor, die erheblich über denen der anderen Mitglieder des Kinemathekenverbundes liegen. Zudem gilt die bisherige Gebührenbefreiung für die Sichtung von Kinofilmen am Projektionstisch und von Videofilmen zu wissenschaftlichen Zwecken jetzt nur noch, wenn nicht mehr als eine Stunde Arbeitszeit aufgewendet werden muß.

Bleibt das Bundesarchiv-Filmarchiv bei seiner jetzt eingeschlagenen Linie, so steht der größte Teil der deutschen Filmgeschichte nur noch sehr eingeschränkt für Sichtungen und Vorführungen zur Verfügung, was ein herber Rückschlag für die Filmforschung und die Filmkultur insgesamt bedeutet. Die Verantwortlichen sollten sich auf die in Heft 1/1995 der „Mitteilungen aus dem Bundesarchiv“ formulierte Überzeugung besinnen: „Die Erhaltung und Sicherung des Filmerbes ist die erste Aufgabe des Filmarchivars. Diese Grundüberzeugung wird aber nur dann mit Sinn erfüllt, wenn dieses Filmerbe auch gesehen werden kann. Nur die Nutzung des Gesicherten gibt der konservatorischen Bearbeitung ihre endgültige Bedeutung.“

Zur Zeit finden innerhalb des Kinemathekenverbundes Gespräche statt, um die jetzt entstandene Situation aufzulösen. Wir jedenfalls hoffen, daß das Bundesarchiv-Filmarchiv recht bald auf der bisherigen Basis zu der bewährten Kooperation zurückkehrt.

FILMBLATT erreicht jetzt an die 500 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten FILMBLATT weiterhin kostenlos. Wir bitten Sie aber, sich mit DM 20,- an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 3. Jahrgang 1999 zu beteiligen. Bitte beachten Sie bei Auslandsüberweisungen, daß nicht der Empfänger mit den Überweisungsgebühren belastet wird.

Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag unterstützen. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugesandt. FILMBLATT 1 - 7 sind restlos vergriffen.

Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Berlin, den 30. November 1998

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

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 1999 (SP)

Stichwort (falls eine Rechnung gewünscht): FILMBLATT 1999 (RE)

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Wilhelminisches Qualitätskino Robert Wiene: *Furcht* (D 1917)

Wiederentdeckt 62, Zeughauskino, 27. März 1998

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

Einführung: Michael Wedel

Im Sommer 1917 plante die Messter-Film zusätzlich zu den immens erfolgreichen Reihen von Henny-Porten- und Treumann-Larsen-Filmen eine weitere Schauspieler-Serie, in deren Zentrum der seit der Spielzeit 1916/17 am Deutschen Theater verpflichtete Bruno Decarli stehen sollte. Decarli (geb. 1877), der aus Leipzig nach Berlin gekommen war, hatte sich unter Max Reinhardt bald einen Ruf als ausgezeichnete Charakter-Darsteller (u.a. als Robespierre in ‚Dantons Tod‘) erworben und bereits während der Sommerpause 1916 bei dem Henny-Porten-Film *Das wandernde Licht* eine größere Nebenrolle übernommen. Der erste Film der Decarli-Serie 1917/18 war das psychologische Drama *Furcht*, das im September 1917 in die Kinos kam. Als ein Beitrag zum sogenannten Schauspielerfilm der späten 10er Jahre war das Geschehen wie in ähnlichen Filmen anderer Produktionsfirmen mit Albert Bassermann, Maria Orska oder Alexander Moissi ganz auf den Star zugeschnitten.

Die Hauptfigur des Films, ein von der Sammelleidenschaft besessener, ansonsten aber lebenslustiger junger Graf, kehrt merkwürdig verstört und durchgreifend verändert von einer Weltreise auf sein heimatliches Schloß zurück. Zum Befremden seiner Bediensteten befiehlt er ihnen, jeden Besuch abzuweisen und alle Türen und Fenster geschlossen zu halten. Erst allmählich wird deutlich, woher dieser Sinneswandel rührt: während seines Aufenthaltes in Indien hatte der Graf aus einem Tempel eine dort als Heiligtum verehrte Buddha-Statue entwendet und lebt nun in der Angst vor der Rache der bestohlenen Priester. Tatsächlich erscheint ihm in der folgenden Nacht der indische Priester (Conrad Veidt). Es kommt zu einer im besten Wortsinne ‚unheimlichen‘ Begegnung im Garten des Schlosses, deren Status bewußt zwischen objektivem Geschehen und subjektiver Imagination in der Schwebe gehalten wird. Der Graf bittet den Priester um den Tod, da das Leben in ständiger Angst ihm unerträglich geworden ist, der Inder kennt jedoch keine Gnade und besinnt sich auf einen Fluch, der die Qualen noch verstärken soll, weil er die Angst multipliziert: erst in sieben Jahren soll der Graf von der Hand sterben, die ihm die liebste ist.

Der Graf entschließt sich, die verbleibende Zeit zu nutzen. Zunächst öffnet er sein Schloß wieder der Gesellschaft und veranstaltet ausschweifende Feste mit Glücksspiel, Wein und Tanz. Anschließend stürzt er sich in die Arbeit

und erntet wissenschaftlichen Ruhm mit einer chemischen Entdeckung, die er jedoch sofort nach der öffentlichen Präsentation wieder vernichtet. Schließlich widmet er sich der Liebe und romantischen Zweisamkeit mit einer Frau (Mechthildis Thein) - deren Idylle mit Ablauf der Frist von Zweifel und Mißtrauen gestört wird. Aber nicht nur die um ein Haar mit einem Schuß niedergestreckte Geliebte, auch die Hand seines langjährigen Dieners (Bernhard Goetzke) gerät in Verdacht, dem Grafen die liebste zu sein, die das Verhängnis bringt. Aus Liebe zur Frau, von deren Arglosigkeit er sich überzeugen läßt, will er schließlich nun doch weiter leben. Erst als sein Versuch mißlingt, die Statue im Fluß zu versenken und so den Fluch in letzter Minute zu brechen, begeht er verzweifelt Selbstmord. Ein weiteres Mal erscheint der indische Priester, der die Statue wieder an sich nimmt.

Als „vertiefte Psychologenarbeit“ wurde der Film von der Kritik aus dem übrigen Angebot - teils lobend, teils warnend - hervorgehoben: „Ein Drama (...), welches im Rahmen einer psychologischen Studie durch seine Romantik und Mystik, aber auch durch das absonderliche Gemisch von Schönem und Grauenhaften die Zuschauer tief in seinen Bann zieht.“ (Der Film 39, 29. 9. 1917; vgl. LBB 38, 22. 9. 1917 und Kinematograph 561, 26. 9. 1917)

Der Gleichnis-Charakter der Handlung ist offensichtlich und wird zusätzlich dadurch deutlich, daß auf individuelle Personennamen verzichtet wird und lediglich sinnbildliche Bezeichnungen wie ‚Der Graf‘, ‚Der Inder‘ oder ‚Die Frau‘ verwendet werden.

Für das Buch zu dieser Mixtur aus verschiedenen spät-wilhelminischen Sensibilitäten, in der Okkultismus-Begeisterung und naturwissenschaftlicher Rationalismus ebenso den Zeitgeschmack würzen wie Hysterie, Verfolgungswahn und moderne Psychologie neben gefühlsseliger Gartenlauben-Idylle, zeichnet der Regisseur Robert Wiene nach einem Entwurf von Arzen von Cserépy (unter dem Pseudonym Konrad Wieder) verantwortlich. Angesichts der populären Ingredienzien sollte sich der Film in erster Linie durch den Zuschnitt auf die darstellerische Präsenz der Hauptfigur als Qualitätsproduktion ausweisen, was sich vor allem im ersten Akt zu einer in langen Einstellungen ausgeführten, kaum von anderen Figuren unterbrochenen Inszenierung Decarlis niedergeschlagen hat.

Ein weiteres Qualitätsmerkmal bestand neben einer ausdrucksstarken Lichtgebung im abgedunkelten Schloß und der effektvollen Viragierung der Nacht-szenen in der Möglichkeit einer aufwendigen Ausstattung der Handlungsorte - vor allem des mit Kunstgegenständen überfüllten hochherrschaftlichen Schlosses und des indischen Tempels - durch den bekannten Maler und Architekten Ludwig Kainer.

Obwohl die filmische Gestaltungsform über weite Strecken deutlich hinter die gestische und mimische Darstellung Decarlis zurücktritt, weist der Film

doch zwei voneinander abgesetzte Narrationsmerkmale auf, die auf der formalen Ebene subjektive Imagination von fiktiver Realität trennen. So wird in den Sequenzen, in denen der indische Priester erscheint, mit Doppelbelichtungen und Überblendungen das phantastische Element herausgearbeitet, während das übrige Geschehen, und hier vor allem die Liebesgeschichte, in klassischen Anschlußmontagen dargeboten wird. Auch in anderer Hinsicht ist die Gestaltung des filmischen Raums von dramaturgischer Bedeutung: die durch Nahaufnahmen und die Beherrschung des Vordergrunds dominierende Funktion der Hauptfigur wird in der Inszenierung der nächtlichen Begegnung mit dem indischen Priester durchbrochen, der nun seinerseits um diese privilegierte Position konkurriert und am Ende des Films mit dem Besitz der Buddha-Statue auch den Aktions-Raum des Grafen endgültig für sich gewonnen hat.

Ein Kulminationspunkt dieser psychologisch aufgeladenen Erzählstrategie stellt die Nahaufnahme des Priesters während der Begegnung im Schloßgarten dar, bei der lediglich noch das Augenpaar Conrad Veidts sichtbar ist und der konventionelle Effekt einer solchen Einstellung um ein vielfaches intensiviert wird. Man ist versucht, in dieser expressiven Verwendung eine Vorstufe zu Cesares hypnotisch-hypnotisierten Fixierung des Kameraauges in *Das Cabinet des Dr. Caligari* zu erkennen, noch dazu bei der identischen Personenkonstellation im Falle des Darstellers und des Regisseurs beider Filme.

Es wäre sicher problematisch, zwischen den Formelementen der Wilhelminischen Qualitätsfilme und den Stilmerkmalen des Weimarer Expressionismus eine lineare Entwicklung entdecken zu wollen; und doch kann sich vielleicht über die biographischen Verbindungen hinaus anhand von Filmen wie *Furcht* der Blick für die historische Genese eines alternativen Formenarsenals schärfen, die die Herausbildung des Weimarer Autorenkinos ermöglichte.

Im Gegensatz zu Robert Wiene, Conrad Veidt oder Bernhard Goetzke gehörte Bruno Decarli nicht zu den späteren Protagonisten dieses Weimarer Kunstkinos. Bereits vor der Jahreswende 1917/18 stellte die Messter-Film ihre Bruno-Decarli-Serie wegen fehlender Popularität wieder ein. (Der französische Absatzmarkt, der die Anerkennung des Weimarer Kunstkinos entscheidend beeinflussen sollte, stand dem wilhelminischen Qualitätskino der Kriegsjahre natürlich nicht offen.)

Es folgte auf *Furcht* lediglich noch ein weiterer Film im November 1917, ebenfalls eine psychologische „Charakterstudie, die leicht zu Übertreibungen verführen kann“ (Kinematograph 569, 21. 11. 1917) mit dem Titel *Der Richter*. Auch nach Einstellung seiner eigenen Serie blieb Decarli bei der Messter-Film unter Vertrag und kehrte 1918 zu Nebenrollen in Filmen der weitaus populäreren Henny-Porten-Serie unter der Regie von Rudolf Biebrach zurück (*Das Geschlecht derer von Ringwall*, *Das Maskenfest des Lebens*, *Die Sieger*, *Die*

Heimkehr des Odysseus). 1919 übernimmt er für Conrad Tietzes Macht-Film die Hauptrolle in *Das Gift im Weibe*, bei dem er einigen Quellen zufolge auch selbst Regie geführt haben soll. Noch 1920 ist seine Verpflichtung für verschiedene Filmprojekte im Gespräch, scheint aber in keinem Fall zustande gekommen zu sein. 1924 wechselt Decarli ans Schauspielhaus des Hoftheaters Dresden und kehrt somit auch der Filmindustrie den Rücken. In Dresden ist er bis 1944 als Mitglied des Ensembles geführt. Nach Kriegsende läßt sich Decarli in Tiverton (England) nieder, wo er am 31. Mai 1950 stirbt.

Furcht.

Produktion: Messter-Film GmbH, Berlin (Film-Nr. 9446)

Zensur: Prüf.-Nr. 40922, Berlin, September 1917, 4 Akte, 1496 m, Jv.

Prüf.-Nr. B 6920, 17. 1. 1923, 4 Akte, 1361 m, Jv.

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

Uraufführung: 21. 9. 1917, Berlin (Mozartsaal)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (35mm, 1469 m, Farbe, dänische Zwischentitel)

Vorführungsgeschwindigkeit: 18 B/Sek.

Erstaufführung der restaurierten Fassung: 1. 7. 1996, Bologna (Il Cinema Ritrovato)

Naturalistische Filmarchitektur Gerhard Lamprecht: *Zwischen Nacht und Morgen* (D 1931)

Wiederentdeckt 63, Zeughauskino, 24. April 1998
**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum**
Einführung: Claudia Lenssen

Das Melodram *Zwischen Nacht und Morgen* geht auf ein Theaterstück von Wilhelm Braun zurück und ist zudem eine Neufilmung des berühmten Stummfilms *Dirnentragödie* (1927) von Bruno Rahn, in dem Asta Nielsen die Hauptrolle der alternden Dirne Auguste spielte. Asta Nielsen sollte ursprünglich auch in *Zwischen Nacht und Morgen* mitwirken. Es kam jedoch zu keinem Vertragsabschluß, weil sie auf Mitspracherechten bestand. In ihren Memoiren „Die schweigende Muse“ beschreibt sie ihre und die Situation des späten deutschen Stummfilms anschaulich, wenn auch chronologisch und filmografisch nicht bis ins Details präzise. Sie beschriftet sich über die kurzen Produktionszeiten, nichtssagende Figuren, geflickte Drehbücher usw., um damit zu erklären, daß sich die Qualitätsmaßstäbe der deutschen Filmproduktion für ihre künstlerischen Ansprüche zum schlechteren entwickelt hatten, seit 1925 durch den Parufamet-Vertrag zwischen Ufa und Paramount der Einfluß von

Hollywood sich als Produktionsdruck auch auf kleinere Filmfirmen niederzuschlagen begann. Aus Asta Niensens Enttäuschung über den Niedergang der Firma „National-Film“, bei der sie zuvor mit Franz Eckstein *Die Schmetterlingsschlacht* und *Hedda Gabler* gedreht hatte, aus ihren selteneren und kleineren Rollen bis 1927 und dem Boykott gegen sie bis zu ihrem Karriereende 1932 lassen sich mögliche Gründe für ihren Dissens mit Gerhard Lamprecht, rekonstruieren. Die Rolle der alternden Dirne, die im Tonfilm Emma heißt, übernahm schließlich die norwegische Schauspielerinnen Aud Egede Nissen, die Asta Nielsen ähnlich sieht. Der einzige Schauspieler, der in beiden Filmen spielte, ist Oscar Homolka in der finsternen Rolle des eifersüchtigen und um seine Privilegien betrogenen Zuhälters Anton.

Gerhard Lamprecht war zu Beginn der Tonfilm-Ära bereits ein versierter und bekannter Spielfilmregisseur. Er hatte mit einer Serie von schnell gedrehten, kommerziell erfolgreichen „Frauenbeichten“ begonnen und erzielte seinen ersten großen Erfolg 1923 mit der Verfilmung des Thomas-Mann-Romans „Die Buddenbrooks“. Danach wurde er mit *Die Verrufenen* ein Spezialist der sogenannten Berliner „Milljöh“-Filme, z.B. *Menschen untereinander* und *Die Unehelichen*.

Lamprecht gründete 1927 seine eigene Produktionsfirma und bildete einen festen Mitarbeiterstab um sich, zu dem der Kameramann Karl Hasselmann und der Komponist Giuseppe Becce gehörten. *Zwischen Nacht und Morgen* entsprach als Genrestück aus dem Prostituiertenmilieu einer erprobten Produktionslinie von Gerhard Lamprecht und seiner Firma. (Allerdings sollte der Kinderfilm *Emil und die Detektive* nach dem Roman von Erich Kästner, im selben Jahr gedreht, bis heute zu Lamprechts größtem Erfolg werden.)

Zwischen Nacht und Morgen ist ein Atelierfilm mit wenigen Schauplätzen: eine gekrümmte Straße mit Hauseingängen, eine Spelunke im Souterrain, das Zimmer mit Nebengelaß der Emma. Gerhard Lamprecht ließ diese naturalistischen Schauplätze von J. Fenneker entwerfen. Der Film erzählt die Geschichte der Dirne Emma, die nicht mehr jung und leichtsinnig genug für ihr Milieu ist. Sie versorgt den drohnenhaften Zuhälter Anton hausmütterlich; er trägt sie dafür mit der jungen Blondine Clarissa, der lebenslustigen und skrupellosen Freundin und Mitbewohnerin von Emma. Clarissa, gespielt von Dorit Ina, ist in diesem, 1931 gedrehten Film, ein deutliches vulgär-sinnliches Double von Marlene Dietrich aus dem *Blauen Engel*. Ina hat einen großen Auftritt auf der Bühne der Dirnen-Spelunke „Bimbam“, wo sie das Lied „Ich hab die schlanke Linie“ singt.

Emma nimmt den hungernden Studenten Paul (Rolf von Goth) mit nachhause, der Geld seines Vaters verspielt hat und nicht mehr zurückkehren kann. Emma versorgt ihn und beginnt, ihre Liebe für ihn zu entdecken. Sie will mit ihm aus ihrem Milieu heraus und versucht zunächst, ihn wieder mit seinen

Eltern zu versöhnen. Diese (Eduard von Winterstein und Olga Limburg) weisen sie jedoch ab. Emma kauft sich für dreihundert Mark von ihrem Zuhälter Anton frei und macht sich auf den Weg, um für Paul und sich Fahrkarten zu kaufen - in Kopenhagen will sie mit Paul ein neues Leben beginnen.

Der verwöhnte Paul fühlte sich dagegen angewidert von den Lebensumständen und der armseligen Einrichtung Emmas. Der Zuhälter Anton, der den Verlust seiner bequemen Einkünfte fürchtet und das Geld bereits ausgegeben hat, kehrt mit Racheplänen in Emmas Behausung zurück. Er macht den Studenten mit der aufreizenden Clarissa bekannt, der dem Mädchen auch sofort verfällt. Als Emma in ihr Zimmer kommt, muß sie erkennen, daß sie sich in Paul getäuscht hat. In ihrer Verzweiflung stiftet sie Anton dazu an, das Mädchen umzubringen. Auch ihre späte Reue kann nicht mehr verhindern, daß der Zuhälter Clarissa hinter der Bühne des „Bimbam“ ersticht. Emma zeigt sich selbst bei der Polizei an.

Daß *Zwischen Nacht und Morgen*, der zur Premiere gute Kritiken erhielt, in Lamprechts Filmografie selten ausführlich gewürdigt wurde, ist vielleicht die späte Folge seiner Aufführungsgeschichte, wurde er doch zu Beginn der Nazi-Zeit, am 2. Mai 1933, als ein Film aus dem Prostituiertenmilieu verboten. Heute macht er Eindruck wegen seiner naturalistischen Filmarchitektur, die jedoch deutlich einen retrospektiven Touch in die Straßenfilme der zwanziger Jahre besitzt.

Die Dietrich-Imitation von Dorit Ina ist der unterhaltsamste Teil des Films. Aud Egede Nissen, nach ihren Stummfilm-Erfolgen hier in einer großen Sprechrolle, ist mit einem melancholischen skandinavischen Akzent zu hören. Was die zeitgenössische Kritik jedoch in Anlehnung an Asta Nielsen als verinnerlichtes Spiel beschrieb, ist schwere Theaterkunst. Das Wissen der Schauspielerin um ihre tragische Rolle bestimmt bereits im vorhinein jedes Detail des Spiels - als melodramatischer Appell zum Mitleid, nicht als naturalistische Charakterstudie. Oscar Homolka ist der beeindruckendste Schauspieler in dieser Version des Stoffs, eine Studie von Eifersucht, Gekränktheit und Hinterlist.

Zwischen Nacht und Morgen

Produktion: Biograph-Film GmbH, Berlin

8 Akte, 2176 m, 35mm, s/w, Ton, Zensur: 1. 6. 1931, Prüf-Nummer: B 29134

Uraufführung: 11. 9. 1931, Berlin (Titania-Palast)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Magazin-Nr. 18605, 35mm, s/w, Ton, 2108 m = 77'

Zur Kopie: „Als Ausgangsmaterial für die Restaurierung im Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz konnten lediglich zwei 35mm-Kinokopien (Nitromaterial) bei der Cinémathèque Suisse in Lausanne ermittelt werden. Hervé Dumont, Direktor der Cinémathèque Suisse, war sofort bereit, beide Kopien nach Koblenz auszuleihen, wo im April 1997 mit der Bearbeitung begonnen wurde; Anfang Juni 1997 war die Restaurierung abgeschlos-

sen. Beide Kopien erwiesen sich als zeitgenössisch und normal abgespielt. In die längere Kopie (2098 m, Sign. 54.A.18) wurden einige fehlende Meter aus der kürzeren Kopie (1945 m, Sign. 56.A.24) eingefügt; ferner mußten einige schlecht erhaltene Passagen gegen entsprechende bessere aus der zweiten Kopie ausgetauscht werden. Die jetzt unter der Magazin-Nr. 18605 im Bundesarchiv verfügbare Umkopierung weist eine Länge von 2108 m auf und kommt bis auf 56 m an die Zensurlänge vom Dezember 1932 heran.“ (Helmut Regel, Bundesarchiv-Filmarchiv)

Filmischer Leitartikel

Eduard Kubat: *Die Meere rufen* (DDR 1951)

Wiederentdeckt 64, Zeughauskino, 29. Mai 1998

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

Einführung: Ralf Schenk

Die Meere rufen aus dem Jahre 1951 lag bisher nur als Nitrokopie vor; vor kurzem hat ihn das Bundesarchiv-Filmarchiv als letzten DEFA-Spielfilm umkopiert und somit benutzbar gemacht. Das ist ein Grund, ihn in unserer Reihe zu zeigen, obwohl die künstlerische Qualität eher gegen eine Wiederaufführung spricht. Ein anderer, wichtigerer Grund besteht darin, daß es sich bei *Die Meere rufen* um ein zeitgeschichtliches Dokument handelt: eine Arbeit, die die Phase der Stagnation und des Schematismus bei der DEFA Anfang der fünfziger Jahre so deutlich wie kaum eine andere illustriert – mit Ausnahme vielleicht von Kurt Maetzig's *Roman einer jungen Ehe* von 1952.

Nach ihren relativ undogmatischen Anfängen hatte sich die DEFA 1948/49 auf den in der Sowjetunion bis zum Exzeß praktizierten Kurs des „sozialistischen Realismus“ begeben. Niemand wußte, was das eigentlich war, aber die „lernbegierigen Genossen schlingerten zwischen den Versuchen, Theorie und Praxis einigermaßen in Übereinstimmung zu bringen. Wollte ein Filmemacher einen Stoff realisieren, so durchschritt er gewissermaßen einen Gang mit geheimen Klingelkontakten. Und es klingelte, wenn er in die Nähe kam von: Formalismus, Praktizismus, Opportunismus, Revisionismus, Funktionalismus, kritischem Realismus, Surrealismus, Schematismus, Bürokratismus, Psychologismus.

Zu bedenken waren dazu noch das ‚Typische in der Kunst‘ und die ‚Konfliktlosigkeit im Sozialismus‘, die ‚Kunst als scharfe Waffe‘ und die ‚Erziehung unserer Menschen‘. Die vielen Ismen löschten zunächst viele schöpferische Funken. Es gab kaum noch Einfälle und demzufolge keine Drehbücher.“ (Richard Groschopp im Gespräch mit Ralf Schenk, 1987)

Die Drehbücher, die bei der DEFA entstanden, wurden seit 1950 von der Filmkommission beim ZK der SED auf politische „Sauberkeit“ geprüft. Aus Angst vor Fehlern regierte dabei allenthalben die Vorsicht – sowohl in dieser Kommission als auch in der DEFA-Leitung und den Dramaturgenbüros. Diese Vorsicht und der vorauseilende Gehorsam der Drehbuchverfasser gebar freilich keine Kunst, sondern filmische Leitartikel.

Jan Petersen und Otto Bernhard Wendler, die Autoren von *Die Meere rufen*, klaubten zum Beispiel alle Probleme zusammen, die ihnen und ihren Auftraggebern politisch wichtig erschienen: den Aufbau einer unabhängigen Volkswirtschaft im Osten, hier in Form eines Fischereikombinates; die Anziehungskraft östlicher Kollektivarbeit auf westdeutsche Einzelfischer, die zudem noch dem ungebremsen Konkurrenzdruck westeuropäischer Fischer ausgeliefert waren; die Spionage amerikanischer Geheimdienste in der Sowjetzone; die Gründung von Jugendbrigaden etc. pp. Ost und West wurden unter anderem mit Hilfe der Schicksale zweier Umsiedler-Mädchen gegenübergestellt: Die eine, die nach dem Westen geht, verkommt in dunklen Bremerhavener Kaskemmen und endet als Gespielin eines zwielfichtigen Amerikaners; die andere, im Osten, findet ihre Liebe und das Jugendkollektiv. Zwar macht sie zwischendurch, aus Lust am Abenteuer, bei Nacht und Nebel einen Abstecher nach „drüben“, begreift aber bald, wo ihre wahre Zukunft liegt. So wurden alle Fragen „parteilich“ zu Ende geführt; und sei es auf dem Wege billigster Kolportage.

Zum erregendsten Part in *Die Meere rufen* hätte der Konflikt des Fischers Ernst Reinhardt (Hans Klering) werden können, der bei seiner Bewerbung verschweigt, einst Mitglied der NSDAP gewesen zu sein, und seinen Fragebogen fälscht. Als er die Wahrheit bekennt, vergibt man ihm jedoch schnell: hopplahopp im Sauseschritt wird die Seelenpein des Mannes dramaturgisch glattgebügelt. *Die Meere rufen* blieb übrigens der einzige DEFA-Film, der den Umgang mit ehemaligen NSDAP-Mitgliedern beim Aufbau der „neuen Gesellschaft“ thematisierte. Aber ausgerechnet dieses wichtige Thema wurde in Kritiken nach der Premiere als „gestrig“ abgetan.

Für die damalige Regiemannschaft der DEFA spricht, daß zunächst niemand das Drehbuch verfilmen wollte. Schließlich erbarmte sich der altgediente Produktionsleiter Eduard Kubat, der bei der Tobis schon Veit Harlans *Jugend* (1938) betreut hatte, dieses Stoffes. *Die Meere rufen* wurde das Regiedebüt des Sechzigjährigen. Kubat inszenierte viele Szenen an Originalschauplätzen an der Ostsee, doch selbst dort blieben die Kulissen so hölzern wie die Handlung. Die Schauspieler trugen teils emphatisch, teils gelangweilt ihre papiernen Texte vor und agierten vor billigen Rückproaufnahmen.

Ernsthaft gefährdet waren die Dreharbeiten, als kurz vor deren Beginn der als Hauptdarsteller vorgesehene Lutz Moik (*Das kalte Herz*) aus dem Projekt

ausstieg, vermutlich von dem Gedanken geplagt, mit einem solchen Propagandaopus im Nacken seine Karriere in Westberlin zu verbauen. Beim Publikum fiel der Film dann weitgehend durch und wurde schon wenige Wochen nach der Premiere im Dezember 1951 nur noch selten gespielt.

Seine staatliche Zulassung verlor *Die Meere rufen* allerdings erst Anfang der sechziger Jahre. Begründung der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur der DDR: „Erstens: Die künstlerische Gestaltung entspricht nicht den heutigen Anforderungen. Zweitens: (...) Die Darstellung des Komplexes ‚Bremerhaven‘ kann zu unerwünschten Diskussionen Anlaß geben.“ Geschrieben wurde das am 12. Dezember 1962, vier Monate nach dem Mauerbau.

Die Meere rufen

Produktion: DEFA 1951

Regie: Eduard Kubat

Länge: 2355 m = 85', schwarz/weiß

Premiere: 14. 12. 1951, Berlin (Babylon und DEFA-Filmtheater Kastanienallee)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

Fabulier-Linien für Rabitzwände Zeichnungen von Hans Poelzig zu *Der Golem, wie er in die Welt kam* (D 1920, R: Paul Wegener)

Wiederentdeckt 65, Zeughauskino, 26. Juni 1998

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

Einführung: Günter Agde

Die kleine Sensation ist beinahe untergegangen: das Frankfurter Filmmuseum, das sich immer mehr auf Sammlung und Präsentation deutscher Filmszenographie spezialisiert, erwarb ein umfangreiches Konvolut von über 70, bislang völlig unbekanntem Zeichnungen des bedeutenden deutschen Architekten Hans Poelzig (1869 - 1936) und präsentierte sie 1997 in seinen Räumen, begleitet von einem opulenten Katalog, der Poelzigs „Bauten für den Film“ detailliert darstellt.

Diese Blätter Poelzigs bilden ein einmaliges Zeugnis und einen variantenreichen und erstaunlich vielgestaltigen Blick in die Werkstatt eines „normalen“ und öffentlich erfolgreichen Architekten, der nun für den Film arbeitet. Es sind Schmierskizzen, vage Studien, auch Formenspielerereien, quasi „Kritzeleien auf dem Bierdeckel“, die das visuelle Denken und architektonische Fabulieren auf die Film-Schauplätze hin festhalten, allesamt Vor-Formen dessen,

was der Architekt später dann für den Film fixierte und auf dem Ufa-Gelände bauen ließ.

Solche zeichnerischen Annäherungen an einen Film sind selten überliefert. Die erhaltenen Szenographie-Entwürfe deutscher Filmarchitekten formulieren immer weitgehend konkrete, „baufähige“ und „baufertige“ und dann auch gebaute End-Punkte ihrer Phantasie. Die Fabulier-Stadien „bis dahin“ fehlen. Das Frankfurter Poelzig-Konvolut schließt diese Lücke für Poelzig, und das ist das Sensationelle daran. Umso mehr, als es sich bei *Der Golem, wie er in die Welt kam* bekanntlich um ein filmhistorisch bedeutsames Werk handelt. Genauso bekannt ist die Freundschaft, die langjährig zwischen Poelzig und Hauptdarsteller und Regisseur Paul Wegener bestand: Wegener war das Golem-Film-Projekt so sehr persönliches Anliegen, daß er großes eigenes Risiko einging. Man kann ohne weiteres gedankliche und fabulierende Nähe zwischen den beiden Männern „in statu nascendi“ dieses Projekts unterstellen. Wegener hat denn auch Poelzigs Bau der Judenstadt, dem zentralen Schauplatz des Films, höchstes Lob gezollt: „...eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine Paraphrase zu dem Thema ‚Golem.‘“ Immerhin hat Poelzig für diese Judenstadt 54 mehrstöckige mittelalterliche Häuser mit Seitenstraßen, Brunnen, Treppen, Schrägen, Brücken, Türen, Pollern, Simsen u. dgl. entworfen und bauen lassen, die allesamt begehbar waren und - siehe Film - auch bespielt wurden. Das Frankfurter Filmmuseum hat schon vor Jahren ein Modell der Stadt nachbauen lassen: man kann also die Skizzen Poelzigs an den fertigen Film und zusätzlich an das Modell anlegen.

Poelzigs Strich mit dem Kohlestift zeigt sich fordernd, drängend, energisch. Seine Suche ist zugleich auch ein Testen der Möglichkeiten und Grenzen. Das Dach ist als Haupt eines Gebäudes gesetzt, die Addition mehrerer zur Silhouette einer Stadt gruppiert - die Häuser lehnen sich, die Dächer neigen sich gegeneinander an, werden spitz und gewölbt. Prompt nutzt der Film diesen Vorschlag für Fabel-Ruhepunkte der Verharrung: die Nacht-Silhouette der Stadt mit dem funkelnden Sternenhimmel. So gibt es vielerlei weitere Korrespondenzen, die man nun entdecken und interpretieren kann: die Spannungen zwischen Bögen und Spitzen, alle Treppen innen und außen, die oft mit Symbolik aufgeladen werden und allemal mehr sind als technische Mittel zur Gefälle-Überwindung (Studenten der FU Berlin entdeckten in der muschelförmigen Öffnung der Rabbi-Innen-Wendeltreppe gar Vaginales...), die Fabulier-Linien von Gewächsen (Akanthus-Blätter, Ranken) zu Bögen und Gewölben („vegetabilisch“ nennt das Claudia Dillmann, die Poelzigs Blätter im Katalog interpretiert). Zugleich stimmt auf den Skizzen die Bröcklichkeit des Stiftes auf die Materialien ein, die Poelzig beim Bau der Entwürfe von den Handwerkern der Atelier-Werkstätten verwenden ließ: Lehm, Holz, die seinerzeit in der Filmarchitektur bautechnisch reussierenden Rabitzwände. Manche Wechselspiele zwischen dem Hochformat etlicher Blätter und dem späteren Quer-

format der Kinoleinwand amüsieren freilich auch. Poelzigs Diktum „Architektur ist Raumkunst“ gilt auch für seine Arbeiten für den Film, denen man mittels der Frankfurter Skizzen näher und differenziert auf die Spur kommen kann. Abbildungen von Poelzigs Entwürfen, Skizzen und Vorstudien aus dem Frankfurter Ausstellungskatalog, per Dia vor dem *Golem* gezeigt, akzentuierten die markantesten Korrespondenzen.

Die Frankfurter Poelzig-Ausstellung wurde öffentlich in Deutschland kaum wahrgenommen, geschweige denn weitergegeben. Unbegreiflich, daß sich in Berlin niemand fand, sie zu zeigen - immerhin gibt es in Berlin noch zwei große Bauten Poelzigs original in natura zu sehen: das Haus des Rundfunks in der Masurenallee, Sitz des Senders Freies Berlin (wenn man nett ist und höflich, kommt man ohne Komplikationen an der Pforte vorbei und kann ohne Eintrittsgeld den komfortablen Innenhof des Gebäudes ansehen, der auf so sehr verblüffende, überredende Weise der Negativ-Abdruck seines Äußeren ist) und das Kino Babylon in Berlin-Mitte am Rosa-Luxemburg-Platz, das in ein (um die Ecke abgerundetes) Wohnhaus eingefügt ist und dessen Entree nebst Leuchtreklame kürzlich nach Poelzigs Original denkmalsgerecht rekonstruiert wurde.

Keine deutsche Stadt hat ähnliches aus Poelzigs Werkstatt aufzuweisen. Aber Berlin hat die Frankfurter Ausstellung von Poelzigs Nachlaß-Arbeiten zu Film ignoriert. Weder der Sender noch das Kino noch irgendjemand sonst in der Hauptstadt haben die Gunst dieser Exposition für eine kostengünstige, kultur- und filmgeschichtliche Geste der exquisiten Art und als Beitrag zur Erinnerungskultur genutzt.

Der Golem, wie er in die Welt kam

Produktion: Produktions-AG Union („PAGU“) Berlin. Regie: Paul Wegener, Carl Boese, Drehbuch: Paul Wegener, Henrik Galeen, Kamera: Karl Freund, Guido Seeber, Kamera-Assistenz: Robert Baberske, Bauten: Hans Poelzig, Kurt Richter, Kostüme: Rochus Gliese
Zensur: 21. 10. 1920, B. 613, Jv., 5 Akte, 1922 m
Uraufführung: 29. 10. 1920, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv: (35mm, s/w, 1762 m, englische Titel)

Weitere Kopien:

Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, s/w, 1963 m, deutsche Titel (nicht benutzbar)
Stiftung Deutsche Kinemathek: 35mm, s/w, 1966 m, Ton, deutsche Titel (Teleclub-Fassung des DDR-Fernsehens; für die Verleihkopie wurde der Teleclub-Vorspann ausgehängt)
Deutsches Institut für Filmkunde: 35mm, s/w, 1826 Meter, deutsche Titel; 16mm, s/w, 695 Meter, deutsche Titel
Filmmuseum München: 35mm, viragiert, 1954 m, deutsche Titel. Rekonstruktion auf der Grundlage einer viragierten Nitrokopie aus Mailand.

Der Weg zum guten Ziel Die Windrose (DDR 1957, künstlerische Oberleitung: Joris Ivens)

FilmDokument 6, Kino Arsenal, 6. Februar 1998

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

Einführung: Ralf Schenk

Wie kein anderer Filmemacher steht Joris Ivens für die Widersprüche dieses Jahrhunderts. Das Werk des am 18. 11. 1898 Geborenen bewegte sich zwischen den Polen von Politik und Poesie, experimenteller Freiheit und Agitprop. Ivens begeisterte sich für die Ideen von einer besseren Welt und glaubte an die Revolution – bis er spürte, daß auch in den Ländern seiner Hoffnung, die wie er selbst den Antifaschismus aufs Schild gehoben hatten, Despotismus und Menschenverachtung zur Regel wurden. Er sei nie Stalinist gewesen, sagte er später über seine Arbeit in der Sowjetunion und anderen sozialistischen Staaten. „Aber ich wollte der Arbeiterklasse helfen.“

Wie war es konkret zum Engagement des „Fliegenden Holländers“ in den Ländern „hinter dem Eisernen Vorhang“ gekommen? Im November 1944 wurde er von der aus dem britischen Exil agierenden holländischen Regierung zum Filmbeauftragten für Niederländisch-Indien berufen. Sein Ziel war es, nach der Befreiung Indonesiens von der japanischen Okkupation dazu beizutragen, eine eigenständige indonesische Filmkultur etablieren zu helfen. Ivens reiste nach Australien, um bei Kriegsende unmittelbar vor Ort zu sein, mußte aber erleben, daß die Niederlande gar nicht daran dachten, dem indonesischen Volk des Recht auf Selbstbestimmung zuzugestehen. Er legte sein Amt nieder und drehte im Auftrag der australischen Hafentarbeiter-Gewerkschaft den zwanzigminütigen Dokumentarfilm *Indonesia Calling*, in dem er die Solidarität der australischen Arbeiter mit den Indonesiern zeigte. Daraufhin entzog ihm seine Regierung den Reisepaß und erklärte ihn zur Persona non grata. Ivens nahm die Einladung des Tschechoslowakischen Staatsfilms an, den Aufbau in den jungen osteuropäischen Volksdemokratien zu filmen.

In den Jahren bis 1956 entstand eine Reihe von Arbeiten in der Tschechoslowakei (*Die ersten Jahre*, 1949), in Polen (*Der Frieden besiegt den Krieg*, 1951) und der DDR (*Freundschaft siegt*, 1952; *Friedensfahrt*, 1952; *Warschau-Berlin-Prag*, 1953; *Lied der Ströme*, 1954). Filme, die meist im Auftrag staatlicher Institutionen oder internationaler linker Organisationen wie dem Weltgewerkschaftsbund gedreht wurden und mitunter einem platten Protokollstil verfielen. Vertreter der Internationalen Demokratischen Frauenföderation regten 1953 auch *Die Windrose* an, in dem das Leben von Frauen rund um

den Erdball dargestellt werden sollte. Für die fünf einzelnen Episoden wurden Autoren und Regisseure aus den jeweiligen Ländern verpflichtet; die Drehbücher, die mit den nationalen Frauenorganisationen besprochen wurden, gingen dann nach Berlin, wo Ivens – und sein Freund und Mitarbeiter bei der Künstlerischen Oberleitung, Alberto Cavalcanti – die Teile aufeinander abstimmten. Das war freilich kein kontinuierlicher Prozeß: Zum Beispiel war die erste, chinesische Episode schon abgedreht, als das Szenarium für die letzte in Berlin eintraf.

Für die chinesische und die französische Episode hatten Frauen die Regie übernommen: Wu Kuo-yin und Yannick Bellon. Der chinesische Teil zeigte die Voreingenommenheit einer Dorfgemeinschaft, als es darum geht, den leitenden Posten einer Genossenschaft mit einer jungen Frau zu besetzen. Frankreich wiederum beteiligte sich mit einem kämpferischen Pamphlet über das Selbstbewußtsein, das eine mutige linke Lehrerin (Simone Signoret) den Bewohnern einer Siedlung gibt, die von Exmittierungen bedroht sind. Der italienische Regisseur Gillo Pontecorvo skizzierte im Stil der Neorealisten einen Streik und eine Fabrikbesetzung von Frauen gegen die drohende Entlassung; Alex Viary aus Brasilien drehte nach einem Szenarium von Jorge Amado die Geschichte einer Überland-Busfahrt von Landarbeitern und nahm mit seinem Film den Stil des Cinema Novo gleichsam vorweg. Sergej Gerassimow schließlich beschrieb die Liebesgeschichte zwischen einer jungen Frau, die ins Neuland aufbrechen will, und ihrem Freund, der ihr nicht zu folgen bereit ist.

Während sich andere Regisseure an die vorgegebene Länge hielten, lieferte Gerassimow ein einstündiges Opus ab, das radikal gekürzt werden mußte. Diese Arbeit übernahmen Ivens und Cavalcanti, natürlich in Abstimmung mit Gerassimow. Anschließend wurde in Berlin ein Prolog gedreht, in dem Helene Weigel in die Problematik des Films einführte: „Wir werden Szenen aus der Wirklichkeit fremder Länder sehen, kurze Episoden aus dem Leben von heute... Diese fünf Frauen unterscheiden sich eine von der anderen. Sie leben verschieden, sie handeln verschieden. Sie gehen jede einen anderen Weg – aber sie gehen zu einem großen Ziel. Ihre Herzen und Hirne weisen die Wegrichtung in die Zukunft. So, wie die Windrose allen Seefahrern, Piloten und Forschern, allen Suchenden den Weg zeigt, der zum guten Ziele führt...“

Das Pathos, das von diesen Sätzen vorgegeben wurde, fand sich im Film glücklicherweise nur in Spuren wieder. Vor allem die sowjetische und die thematisch überfrachtete französische Episode drängten zur pathetischen Überhöhung, während die brasilianische, aber auch die italienische Episode einen dokumentarischen Gestus aufwiesen. Gillo Pontecorvo hatte als einziger Regisseur konsequent nur mit Nicht-Schauspielern gearbeitet.

Die Windrose wurde am 8. März 1957, dem Internationalen Frauentag, in Berlin uraufgeführt. Zu diesem Zeitpunkt hatte Joris Ivens bereits seinen hol-

ländischen Paß zurückerhalten und nahm eine Einladung des französischen Filmkritikers Georges Sadoul an, einen impressionistischen Film in Paris zu drehen: *Die Seine trifft sich mit Paris*. Wie sehr diese Arbeit in Osteuropa verstört haben mag, illustriert ein Satz, mit dem der DEFA-Dokumentarist Karl Gass auf eine Vorführung während der Leipziger Dokumentarfilmwoche reagierte: „Joris, wo bleibt die Faust?“

Ende der sechziger Jahre wurde Joris Ivens dann auch in Osteuropa zur Persona non grata, als er sich gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings und für den chinesischen Weg zum Sozialismus aussprach. In der Sowjetischen Enzyklopädie strich man drei Seiten über ihn ersatzlos; auf einem berühmten Foto, das ihn während des Spanischen Bürgerkrieges mit Ernest Hemingway und Roman Karmen zeigte, wurde er wegretuschiert. Und das Leipziger Festival, dessen Mitbegründer er war und das ihn regelmäßig als einen der Väter des internationalen Dokumentarfilms gefeiert hatte, besuchte er bis zum seinem Tod im Juni 1989 niemals wieder.

Die Windrose

Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme in Zusammenarbeit mit dem IDFF 1957

Künstlerische Oberleitung: Joris Ivens

Format: 35mm, s/w, 2.838 m

Premiere: 7. 3. 1957

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

Werklied von der Arbeit am Kulturfilm Edgar Beyfuß: *Die Wunder des Films* (D 1928)

FilmDokument 7, Kino Arsenal, 6. März 1998

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

Einführung: Jeanpaul Goergen

Der von Edgar Beyfuß 1928 herausgebrachte Vortragsfilm *Die Wunder des Films*, der sich im Untertitel als ein *Werklied von der Arbeit am Kulturfilm* vorstellt und dem „unbekannten Kamermann“ gewidmet ist, kann als Schlüsselwerk zum Verständnis des Kulturfilms der späten zwanziger Jahre gesehen werden. Auch wenn Beyfuß es vermeidet, im Film selbst eine Begriffsbestimmung dieses wohl sehr deutschen Filmgenres zu geben (indirekt deutet er allerdings das Einfangen schöner und netter Bilder als Aufgabe des Kulturfilms an), so läßt sich doch in der Auswahl seiner Bildmotive die ganze Themenpa-

lette des Kulturfilms buchstabieren: Landschafts- und Städteaufnahmen, die moderne Technik, Tierfilm, ethnologischer und medizinischer Film usw.. Die Nähe des Kulturfilms zur Avantgarde wird in den ausgewählten Filmbeispielen von Lotte Reiniger und Walter Ruttmann, seine Verwandtschaft zum Reklamefilm in zahlreichen Ausschnitten aus Werbetrickfilmen deutlich. Die Aufgabe des Kulturfilms auch als Experimentierfeld drückt sich in den ausführlich erläuterten Tricktechniken wie Zeitlupe und Zeitraffer ebenso aus wie in dem Ausblick auf den Farbfilm, vorgestellt anhand des amerikanischen Technicolor- und des deutschen Siriusverfahrens.

Bei *Die Wunder des Films* handelte es sich um einen sogenannten Vortragfilm, d.h. Edgar Beyfuß hielt zu dem stummen Film einen von der Filmprüfstelle genehmigten Vortrag.

Die Uraufführung von *Die Wunder des Films* fand am 3. Februar 1929 im Berliner Tauentzien-Palast im Rahmen einer Matinee des Volks-Film-Verbands statt - ein Hinweis auf die inhaltliche Nähe des Kulturfilms zu diesem und anderer Zusammenschlüsse zur Förderung des guten Films. *Die Wunder des Films* wurden auch über die Weltfilm an Organisationen, Vereine, Schulen und Klubs verliehen. Er wurde auch im Juni 1929 während der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung „Film und Foto“ gezeigt.

Das Reichsfilmbblatt (Nr. 6, 9. 2. 1929) läßt in seiner Besprechung eine aufschlußreiche Differenz zwischen der doch erheblichen Kulturfilmproduktion und dem Publikumsinteresse anklingen: „Die Kulturfilmnot, d.h. das mangelnde Interesse unseres Volkes an der Filmdarstellung kultureller Gebiete ist zu bekannt, als darüber ein weiteres Wort hinzugefügt werden müßte. Woran das liegt, daß gerade ein so lehrfähiges Volk wie das deutsche sich die beste Seite des Films entgehen läßt, ist nicht nur ausschließlich Schuld der Produktion und des Lancements, sondern hier spielt wohl der gesamte Zeitcharakter eine Rolle, der sich durch vieles ablenken läßt, was selten einer Prüfung standhalten würde.“

Edgar Beyfuß (1893 - 1936) arbeitete von 1922 - 26 als Dramaturg in der Kulturfilmabteilung der Ufa und war offenbar verantwortlich für die 1925 in Berlin von der Ufa und der Novembergruppe veranstalteten Matinee „Der absolute Film“, in der erstmals ein Überblick über die Leistungen der deutschen und französischen Avantgarde gegeben wurde. Ein Jahr zuvor hatte er zusammen mit A. Kossowsky das „Kulturfilmbuch“ herausgegeben, das in Beiträgen namhafter Autoren die zahlreichen Facetten der bereits stark ausdifferenzierten Kulturfilmproduktion dokumentierte.

1928 machte sich Beyfuß mit dem in Eigenproduktion hergestellten *Wunder des Films* selbständig. Der Film war äußerst erfolgreich; nach eigenen Angaben sprach Beyfuß innerhalb eines Jahres 347 mal zu seinem Film; sein Vortragsmanskript ist offenbar nicht erhalten. Neben einem Lichtbildvortrag

über die Geschichte der Kinematographie bot er noch den Vortragsfilm *Den schickt er in die weite Welt* (1930) an, ein Montagefilm über Arbeit, Sport, Verkehr, Naturgewalten und Expeditionsreisen rund um die Welt. Später konzentrierte sich Beyfuß auf Kurzkulturfilme wie *Das rollende Rad* (1934) von Lotte Reiniger oder die *Kleine Weltreise durch Berlin* (1936) von Hans Barkhausen.

Die erhaltene Kopie von *Die Wunder des Films* aus dem Bundesarchiv geht auf eine Kopie des Reichsfilmarchivs zurück; es handelt sich dabei um eine Fassung mit Zwischentiteln (1335,2 m, s/w und Farbe); die Titel sind in einem Werbeprospekt von Edgar Beyfuß (Deutsches Institut für Filmkunde) dokumentiert. Die Fassung ohne Zwischentitel ist nicht erhalten; zur Uraufführungskopie, (Zensur: 6. 10. 1928 / 29. 1. 1929, 1387 m, Doppelprüfung: 2. 9. 1929, 1315 m; Presseberichte geben aber 1600 m) konnten weder eine Zensur noch weitergehende Hinweise ermittelt werden.

Im Vorprogramm zeigten wir den 1925 von Julius Pinschewer und Guido Seeber realisierten Werbefilm für die Kipho - ein tricktechnisches Meisterwerk und ein Schnelldurchgang durch alle Bereiche der Filmproduktion - sowie den Ende der zwanziger Jahre von Hedwig und Gerda Otto animierten Puppentrick-Werbefilm *Im Filmatelier*, der „the making of“ eines Werbefilms für Aspirin in Szene setzt - auch dies eine Produktion von Julius Pinschewer.

Film [„Kipho-Film“]

Produktion: Werbefilm G.m.b.H., Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Gestaltung: Julius Pinschewer, Guido Seeber

Format: 35mm, s/w, 1 Akt, 111 m, stumm; Zensur: 4. 9. 1925, B 11208, jugendfrei
Pressevorstellung: 3. 9. 1925, Berlin (Werbefilm für die Kino- und Photo-Ausstellung (Kipho) in Berlin, 25. 9. - 4. 10. 1925 im Hause der Funkindustrie am Kaiserdamm)

Im Filmatelier

Produktion: Pinschewer-Film, Berlin, ca. 1927 - 29 / Produzent: Julius Pinschewer / Gestaltung: Hedwig und Gerda Otto

Format: 35mm, 1 Akt, 98 m, s/w, stumm

Werbefilm für Aspirin-Tabletten von Bayer, der in Deutschland nicht zensiert wurde. Es ist anzunehmen, daß er ausschließlich für den Auslandseinsatz vorgesehen war.

Die Wunder des Films. Ein Werklied von der Arbeit am Kulturfilm, komponiert von Dr. Edgar Beyfuß. Gewidmet dem unbekanntem Kameramann

Produktion: Dr. Edgar Beyfuß, Berlin

Format: 35mm, s/w und Farbe, 5 Akte, 1387 m, stumm; Zensur: 16. 10. 1928, ausgefertigt am 29. 1. 1929, B 20473, jugendfrei, rein belehrend.

Doppelprüfung: 35mm, s/w und Farbe, 5 Akte, 1315 m, stumm; 2. 9. 1929, B 23332, jugendfrei, rein belehrend

Anerkennung als Lehrfilm: 4. 2. 1929, 1387 m, L 2066/28

Der Film war mit der Prüfnummer B 20473 ursprünglich als „Filmtechnische Wunder und Wirklichkeit“ zensiert worden. - Es existierten offenbar zwei Fassungen: eine Kopie ohne Zwischentitel, die von Edgar Beyfuß mit einem Vortrag begleitet wurde. Diese Version war 1547 m (Der Bildwart, Januar 1929) bzw. 1600 m (Der Film, Nr. 10 / 9. 3. 1929) lang. Bei der zweiten Fassung handelt es sich um die in einem Werbeprospekt (Archiv: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main) von Edgar Beyfuß als „Ausgabe B: Titelfassung“ bezeichnete Version. Es ist diese Titelfassung, die erhalten ist (35mm, s/w und Farbe, 70312 frames = 1335,2 m; 20 Bilder/Sekunde)
Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Momente „überrumpelten Lebens“ Filme von Ella Bergmann-Michel

FilmDokument 8, Kino Arsenal, 3. April 1998

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

Einführung: Michael Wedel

Das in den frühen 30er Jahren entstandene filmische Werk der konstruktivistischen Malerin, Collagistin und Fotografin Ella Bergmann-Michel (1895 - 1971) darf seit seiner Wiederentdeckung in den 80er Jahren und trotz seines schmalen Umfangs als gewichtiger Beitrag zur nationalen wie internationalen Dokumentarfilm-Avantgarde gelten.

Teils als Auftragsarbeiten, teils im privaten Zusammenhang entstanden, verbinden sich in den Filmen Ella Bergmann-Michels konstruktivistische Elemente aus Film, Architektur, Fotografie und Malerei mit dem sozialen Engagement eines kompromißlosen dokumentarischen Blicks, dessen Interesse, angeregt durch Joris Ivens und Dziga Vertow, den Momenten ‚überrumpelten Lebens‘, der Konfrontation des Einzelnen mit Situationen des wirtschaftlichen wie ästhetischen Umbruchs gilt: ‚Neues Wohnen‘ und alte Menschen in *Wo wohnen alte Leute* (1931/32); Arbeitslosigkeit und Solidarität in *Erwerbslose kochen für Erwerbslose* (1932) und ihrem formal avanciertesten Projekt *Fliegende Händler* (1932), Wahlkampf und gesellschaftliche Polarisierung in *Letzte Wahl*, 1932/33. In diesem stets politischen Sinne ist *Fischfang an der Rhön* (1932) als Andeutung jenes Rückzugs in die ‚Unterwasserwelt‘ des Privaten zu verstehen, in der Ella Bergmann-Michel die Jahre des Nationalsozialismus überlebte.

Ergänzend zu den Filmen von Ella Bergmann-Michel zeigten wir das Filmporträt *Mein Herz schlägt blau* (1989) von Maria Hemmleb und Jutta Hercher, in dem neben zahlreichen Selbstaussagen der Künstlerin auch die Erinnerungen ihres Sohnes Hans überliefert sind.

Die wichtigste Äußerung Ella Bergmann-Michels über die Entstehungsgeschichte ihrer Filme stellt das unveröffentlichtes Typoskript ‚Meine Dokumentarfilme‘ (Eppstein/Ts., 20. 1. 1967) dar. Demnach stammte die Anregung zu ihrer ersten Filmarbeit vom Frankfurter Architekten Mart Stam: „Eines Tages machte der Architekt Mart Stam mir den Vorschlag, einen Film über das von ihm, Moser und Kramer gebaute Budge-Altersheim in Frankfurt zu drehen. Leider war ich noch nicht im Besitz einer eigenen Kamera. - Es fand sich ein Fotograf, der einen Apparat mit Handkurbel besaß. Nach einem von Mart Stam und mir angefertigten Manuscript übernahm ich die Regie. Licht und Sonne in großen heiteren Räumen hatte dieser 1929 fertiggestellte, erstmalig für Frankfurt sehr moderne Bau, der mit allen Bequemlichkeiten für alte Leute ausgestattet war. So wurde das Altersheim aufgenommen und das Wohlbefinden der Alten gezeigt. Der Grundriß des Baus sowie die Veränderlichkeit einiger Räume wurde durch Zeichnung im Trick dargestellt.“ *Wo wohnen alte Leute* wurde außer in Frankfurt auch in Berlin im Kino-Beiprogramm gespielt, Kopien wurden außerdem von verschiedenen in- und ausländischen Baufirmen angekauft.

Nach diesem erfolgreichen Debüt riet Joris Ivens ihr zur Anschaffung eines 35mm Kinamo, dessen größere Beweglichkeit Ella Bergmann-Michel folgenden Filmen eine besondere dokumentarische Eleganz verlieh. Über *Erwerbslose kochen für Erwerbslose* schreibt sie im Rückblick: „Im Frühjahr 1932 wandte sich der Verein der Frankfurter Erwerbslosen-Küchen mit einer Bitte um einen kurzen Werbefilm an verschiedene Filmgesellschaften.(...) Mit 3 - 1000 Watt Lampen im Rucksack und dem kleinen Kinamo, dessen Negativfilm ich in den Kassetten in dunklen Kellern oder Fotogeschäften - sofern sie überhaupt greifbar waren - einlegte, hatte ich es geschafft. (3 Kassetten zu je 25 mtr. Film) Aufzeichnungen als Resultat aus Beobachtungen in 28 Küchen, wo Erwerbslose 10.000 Ltr. Essen für Erwerbslose ausgeben, dienten als Unterlage für das Thema des Werbefilms, dessen Aufgabe es war, überzeugend die Bitte um weitere Beiträge darzustellen. Der Film lief im Beiprogramm der Lichtspieltheater und als Freiluft-Film abends an der Hauptwache unter dem dortigen Schillerdenkmal. Einnahmen je Abend 600 RM.“

Nach diesen beiden Auftragsarbeiten entwickelt Ella Bergmann-Michel nun auch eigene Filmideen. Eine davon war die eines dokumentarischen Zeitberichts über die ‚Fliegenden Händler‘ in der Zeit der Arbeitslosigkeit: „Mit der 35mm Handkamera - 16 u. 8mm Kameras waren damals erst gerade im Kommen - ließen sich unbeobachtet auf Plätzen und Straßen von den Händlern Aufnahmen machen, von solchen mit teils sensationell aufgemachten Werbevorführungen sowie den anderen, die bemüht waren, den Beobachtungen der Polizisten zu entgehen, da versucht wurde die Ware ohne Genehmigung zu verkaufen. Den Abschluß des Themas bildeten Jahrmarkthändler mit Vorführungen auf dem Rummelplatz der Großmarkthalle. Dort bereits beschattet

von politischer Polizei, war ich froh, meine fertigen Film-Kassetten unangestastet nach Haus zu bekommen. Der 4. Film - ein lyrisches Landschaftsthema - *Spaziergang in der Rhön* reizte mich vor allem durch den Fischfang, der die Veranlassung zu dem Spaziergang war und bei dem es mir gelang, die gegen Abend aus dem Fluß hochspringenden Forellen in das Bild zu bekommen."

Ihr letzter Film, *Letzte Wahl*, blieb unvollendet: „Es waren Aufnahmen von Wahl-Plakaten, von lebhaften Straßen-Diskussionen, von typischen den jeweiligen Parteien zugehörigen Anhängern. Die Frankfurter Straßen und Gasen bereits mit Hakenkreuz-Fahnen sowie Hammer und Sichel und der bekannten Flagge mit den 3 Pfeilen geschmückt, wurden dokumentarisch festgehalten. Dann mußte ich die Aufnahmen aus politischen Gründen abbrechen. Es war Januar 1933.“

Wo wohnen alte Leute? (1932)

Produktion: Ella Bergmann-Michel, Frankfurt am Main, Verleih: Deutsche Liga für unabhängigen Film, Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Ella Bergmann-Michel, Auftrag und Mitarbeit am Buch: Mart Stam

Zensur: 4. 1. 1932, B. 30754, Jf.

Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 240 Meter

Uraufführung: 10. 1. 1932, Frankfurt am Main (Kurbel, im Rahmen der Matinee „Abbruch und Aufbau“ der Frankfurter Filmliga im bund das neue frankfurt)

Erwerbslose kochen für Erwerbslose (1932)

Produktion: Ella Bergmann-Michel, Eppstein/Ts.; Auftraggeber: Verein für Erwerbslosenküchen, Frankfurt am Main; Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Ella Bergmann-Michel

Zensur: 31. 5. 1932, B. 31671, Jf.

Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 180 Meter

Uraufführung: Ende August 1932, Frankfurt am Main

Fliegende Händler (1932)

auch: Fliegende Händler in Frankfurt am Main

Produktion: Ella Bergmann-Michel, unter Beteiligung von Paul Seligmann; Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Ella Bergmann-Michel

Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, ca. 300 Meter

Anmerkung: Erst 1934/35 stellte Ella Bergmann-Michel einen Rohschnitt her.

Mein Herz schlägt blau - Ella Bergmann-Michel (1989)

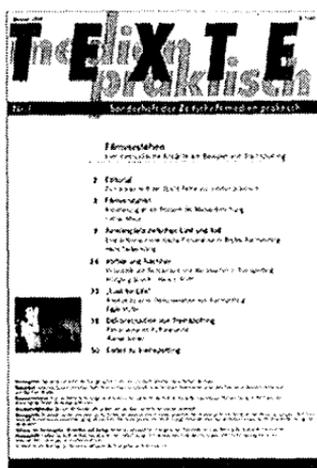
Regie, Buch: Maria Hemmleb und Jutta Hercher; Musik: Ernst Bechert; Sprecherinnen: Erla Prollius, Ruth Krähler; Sprecher: Franz Winzentsen, Hans Michel; Redaktion: Ludwig Metzger; Produktion: WDR, gefördert von Hamburger Filmbüro e.V.

Format: 16mm, Farbe, Magnetton, 338,7 m

Alle Kopien in 16mm: die thede e.V., Hamburg

medien praktisch TEXTE I: „Filmverstehen“

medien praktisch hat ab 1998 ein jährliches Sonderheft *medien praktisch TEXTE*. Im ersten Heft *TEXTE I* mit dem Thema „Filmverstehen“ wird aus vier methodischen Perspektiven eine Analyse des viel und kontrovers diskutierten Films „*Trainspotting*“ (Großbritannien 1995) von Danny Boyle unternommen. Hans-Dieter König (Universität Frankfurt/M.) vertritt die tiefenhermeneutische Sicht, Wolfgang Struck und Hans J. Wulff (Universität Kiel) die textanalytische, Eggo Müller (HFF Potsdam) die diskurstheoretische und Rainer Winter (TH Aachen) die Sicht der Cultural Studies. Lothar Mikos (HFF Potsdam) führt in das Thema Filmverstehen ein.



„Filmverstehen“, 52 Seiten; als Einzelheft 10 DM, zuzügl. Porto

Themenschwerpunkte

der letzten medien praktisch-Hefte

- 4/98 Offener Kanal & Internet
- 3/98 Qualitative Medienforschung
- 2/98 Mediengeneration(en)
- 1/98 Medienpädagogik des Hörens
- 4/97 Sozialisation durch Medien?
- 3/97 Internet 2 - Theorie & Praxis

- 2/97 Internet 1 - Medienpädagogik
- 1/97 CD-ROM - Interaktivität
- 4/96 TV als moralische Anstalt
- 3/96 Geschlechtsspezifischer Aspekt
- 2/96 Medienkompetenz
- 1/96 Suche nach der Wirklichkeit
- 4/95 Medienpädagogik & Schule
- 3/95 Wie wirken Medien?

medien praktisch erscheint vierteljährlich, mit einem jährlichen Sonderheft *medien praktisch TEXTE*. Umfang: 80 Seiten DIN A4, Preis *medien praktisch*-Einzelheft 14 DM, im Jahresabonnement (5 Hefte) 46 DM zuzüglich Versandkosten. Studenten erhalten einen Preisnachlaß von 25%. **Kostenloses *medien praktisch*-Probeheft**

KURZFILMLISTE - SPIELFILMLISTE

Empfehlenswerte Filme und Videos für Bildungsarbeit und Unterricht. Jeweils 1000 ausgewählte Filme bis 60 Min. bzw. über 60 Min. Jährlich im Dezember neu. Mit Registern und vollständigen Verleihnachweisen. Im Abo 12 DM pro Liste, Einzelexemplar 16 DM.
Seit mehr als 25 Jahren unentbehrlich in der Bildungsarbeit.

Bücher u.a.: **Mythen und Symbole in populären Medien** und **Kinder, Werbung und Konsum** in der Reihe *Beiträge zur Medienpädagogik*

Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, Postfach 50 05 50
60394 Frankfurt am Main, Tel.: 069/5 80 98-0, Fax: 069/5 80 98-226

Meine Verlobung. (Filmmanuskript) **vorgestellt von Jeanpaul Goergen**

Dieses leider unvollständige surreal-groteske Filmmanuskript „Meine Verlobung“ fand sich im Raoul Hausmann-Nachlaß der Berlinischen Galerie und ist dort unter der Signatur BG-RHA 1469 (Typoskript-Durchschlag, ohne Ort, undatiert, 3 Blatt, links oben nummeriert: Nr. 212.1., 212.2., 212.4.; Blatt 212.3. fehlt) abgelegt; es wird hier mit freundlicher Genehmigung der Berlinischen Galerie zum ersten Mal veröffentlicht. Über weitere filmrelevante Dokumente im Hausmann-Nachlaß habe ich bereits in FILMBLATT 7 berichtet. Eva Züchner schreibt dieses Manuskript in ihrer Archiv-Edition „Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900 - 1933“ (Verlag Gerd Hatje, Ostfildern 1998) Hausmann zu, da er im Hausmann-Nachlaß gefunden wurde. Mit einiger Sicherheit handelt es sich hier um das bisher verlorengedachte Filmmanuskript, das Raoul Hausmann, Kurt Schwitters und Robert Siodmak 1924 gemeinsam verfaßten.

Das Filmmanuskript präsentiert sich als Groteske, die gängige Kientopp-Liebesgeschichten veralbert und übersteigert. Die Geschichte ist als Rückblende angelegt. Bereits der genreübliche Auftakt bekommt mit einem Feigenblatt, das sich zwischen die Liebenden schiebt und Kasimirs ungeschickter Umarmung eines Baumes statt seiner Geliebten einen ironischen Einschlag. Es schließen sich dann in rascher Folge Kasimirs surreale, mit Trickaufnahmen und Animationsfilm visualisierte Liebesschmerzen an, sowie sein vergeblicher Kampf gegen die Tücken eines eleganten Anzugs. Die Sequenz im Modebazar dürfte Hausmann geschuldet sein, dessen Beschäftigung mit Mode und Reformkleidung, insbesondere seine Vorliebe für die Oxford-Hose, bekannt ist. Im Duktus erinnert das Manuskript an die turbulenten Filme von Cretinetti und Max Linder, die ihre Grotesken häufig auf Filmtricks aufbauten, in der Stimmungslage an Chaplin, den Schwitters sehr schätze und dem er 1927 Groteskfilme - dieses Manuskript? - anbieten wollte. Surreal-groteske Szenen, wie hier von Raoul Hausmann, Kurt Schwitters und Robert Siodmak ausgedacht, kannte der deutsche Film aber kaum - wohl der Hauptgrund, warum das Manuskript nicht angenommen wurde.

Uli Jung hat in einem Aufsatz über Kurt Schwitters und den Film (Auguste Bolte auf dem Weg ins Kino - steckengeblieben, in: Gerhard Schaub (Hg.): Kurt Schwitters: „Bürger und Idiot“. Berlin, Fannei & Walz 1993) alle Informationen zu diesem unrealisierten Filmprojekt zusammengetragen, an das Hausmann gelegentlich erinnerte hatte: „Schwitters kam oft zu mir nach Berlin, unter anderem 1924. Er hatte eine Anfrage von Siodmak, dem Filmregisseur, für einen ‚komischen‘ Film. Wir schrieben diesen Film gemeinsam, leider wurde er nicht angenommen und ging später verloren.“ (Jung, S. 109)

Sowohl Hausmann als auch Schwitters hatten sich gelegentlich mit Film beschäftigt; für Robert Siodmak dürfte es der erste Versuch eines Filmentwurfs gewesen sein. Jung (S. 109) gibt zu bedenken: „Siodmak war 1924 ein völliger Nobody, der möglicherweise einen Einstieg ins Filmgeschäft suchte, der aber sicherlich nicht in der Lage war, Schwitters und Hausmann einen Drehbuchauftrag zu erteilen, um ihn gewinnbringend filmisch zu realisieren.“

Diese Einschätzung ist aber dahingehend zu relativieren, daß an solche Außenseiterprojekte nicht die gleichen Maßstäbe anzusetzen sind wie an Ideen, die innerhalb der Filmindustrie entwickelt wurden. Denn alle drei Autoren standen außerhalb des Filmgewerbes und zumindest von Hausmann ist bekannt, daß er sich äußerst unrealistische Vorstellungen über die Finanzierbarkeit von Filmprojekten machte. So auch Schwitters, nachdem man ihm die künstlerische Leitung eines Films angeboten hatte, in einem Brief vom 29. April 1920 an Christof Spengemann: „Schreiben Sie mal einen Film, damit kann man viel Geld verdienen.“ (Ernst Nündel (Hg.): Kurt Schwitters. Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Verlag Ullstein 1974, S. 29f) Um welchen Film es sich dabei gehandelt hat, ist leider nicht bekannt.

Am 12. August 1926 veröffentlichte Kurt Schwitters im Hannoverschen Kurier eine kurze Grotteske „Meine Verlobung“ (in der Badischen Presse vom 21. 11. 1926 erschien sie unter dem Titel „Brautwerbung“); sie ist in Kurt Schwitters „Das literarische Werk“, Band 2 (Köln: DuMont 1972, S. 279ff) nachgedruckt. Wie im Filmmanuskript geht es auch in dieser Grotteske um einen ungeschickten Liebhaber, der ein Mädchen so unbändig liebt, daß er ihre Mutter unbedingt als Schwiegermutter gewinnen möchte. Auch er kämpft mit den Tücken seines Zylinderhuts, seines Gehrocks und seiner Stiefel. Und auch er wird - nach allerlei Mißgeschick im Hause der Schwiegermutter - von der Braut abgewiesen: „Die hat einen anderen geheiratet, wie die Mädchen nun mal sind.“ (vgl. Titel 33 des Filmmanuskripts)

Schwitters Grotteske von 1926 bezieht sich sowohl inhaltlich als auch in einzelnen Formulierungen eindeutig auf das Filmmanuskript, so daß seine Mitarbeit als gesichert angesehen werden kann. Leider gelang es nicht, das Filmmanuskript über seine Signatur (Nr. 212.1., 212.2., 212.4.) zeitlich exakt zu datieren. Mit Sicherheit handelt es sich nicht um eine von Hausmann verwendete Signatur, sie ähnelt vielmehr der von Schwitters verwendeten Manuskriptnumerierung, allerdings arbeitete er mit Kommata statt wie hier mit Punkten. Die Grotteske „Meine Verlobung“ von 1926 trägt die Signatur 169; die Signatur 212 hat Schwitters 1927 für einen anderen Text benutzt.

Denkbar, daß Hausmann sich in seiner Erinnerung um zwei Jahre vertan hat und das Filmmanuskript auf 1926 zu datieren ist, wo Robert Siodmak als Übersetzer von Zwischentiteln einen Fuß in der Filmindustrie hatte.

Schwitters hatte im oben zitierten Brief geschrieben: „Ich bin der Ansicht, der Film muß von der Literatur befreit werden und nur aus dem Material entstehen.“ Vergleicht man den veröffentlichten Text mit dem Filmmanuskript, so kann diese Differenz durchaus als gelungen angesehen werden.

Zur besseren Lesbarkeit des Filmmanuskripts sind die Zwischentitel kursiv gesetzt. B steht für Bild bzw. Einstellung; T für Zwischentitel. Die Unterstreichungen folgen dem Manuskript; zwei Trennungslinien nach Titel 1 und Bild 11 wurden nicht übernommen. Offensichtliche Schreibfehler wurden stillschweigend verbessert.

- B 1a Kasimir hascht spielend seine Braut, rundum Baum.
B 1b Dasselbe rückwärts.
B 1c Braut stehen bleibend, K. nähert sich ihrem Gesicht, sie gleichsam küssen wollend.
B 2a Grossa. d. beiden Köpfe, von Mund zu Mund. Dazwischen senkt sich Zweig mit grossem Feigenblatt.
B 2b als Blatt verschwindet, weicht Braut zurück.
B 3 Braut macht lange Nase.
B 4 Haschen rechtsum, haschen linksum; rechtsrum, linksrum.
B 5 Braut geht geschickt rückwärts an Baum vorbei, Kas. umarmt Baum.
B 6 Grossa. Kopf Kasimirs mit plattgedrückter Nase.
B 7 Dasselbe, ganze Figur. Braut nähert sich mitleidig bewegt.
B 8 Braut streichelt Backe Kasimirs, er umarmt begeistert.
B 9 Grossa. wie 2a, mit Feigenblatt, Braut reisst Feigenblatt tollkühn weg, wie Frauen so sind.
B 10 Grossa. Verschmelzung durch Kuss.
Titel 1 Seliger Liebe inniger Traum.
T 2 Doch es kam anders, als Kasimir es sich erträumt hatte.
B 11 K am Stammtisch mit Fritze Wurscht, erzählt seine Verlobungsgeschichte.
T 3 Ich liebte das Mädelchen unbändig.
B 12 K auf seiner Chaiselongue windet sich in Schmerzen.
T 4 Wohin ich auch sah, sah ich ihr Bild!
B 13 K holt aus seiner eigenen Brust ihren Kopf und betrachtet ihn gerührt. Es ist dieselbe Kunigunde von oben. K steckt sie wieder in seine Brust zurück.
B 14 Dasselbe beim Kopf, ev auch aus Knie u.s.w.
B 15 K springt verstört und entsetzt auf und wirft den Kopf aus dem Fenster. Es kommen 3 Köpfe der Braut durchs andere Fenster wieder herein.
B 16 K verzweifelt im Zimmer um Tisch laufend. Es jagen etwa 20 Köpfe der Braut hinter ihm her.
B 16a dito.

- B 17 K dreht sich um, die Köpfe fliegen zurück.
- B 18 K dreht sich wieder zurück. Die Köpfe rasen wieder hinter ihm her.
- B 19 Kunigunde beim Nähen an der Nähmaschine in ihrem Jungmädchenzimmer.
- T 5 *Kasimirs Angebetete wohnte gegenüber.*
- B 19a Trickzeichnung Strasse. In den 2 gegenüberliegenden Häusern sind die Zimmer Kasimirs und Kunigundes ausgeschnitten. Man sieht beide, ihn sich in Schmerzen windend.
- B 20 K wieder von Köpfen verfolgt, bleibt plötzlich stehen. Köpfe fliegen einer nach dem Anderen über seine Schulter in seine Hand. Er wirft sie alle aus dem Fenster auf die Strasse.
- B 21 Trickz. Strasse, wie 19a. Man sieht die Köpfe aus Kasimirs Zimmer aus dem Fenster herausfliegen und in Kunigundes Fenster hinein.
- B 22 Wie 19, nur kommen die Köpfe durchs Fenster. Kunigunde springt erschreckt auf.
- B 23 Grossa. Kunig. will die Köpfe greifen.
- B 24 Grossa. Kunigundes Kopf. An ihrer Nase zerplatzen die Köpfe wie Seifenblasen.
- B 25 wie 12. K auf Chaise, nur ruhiger. Die Köpfe sind nicht mehr da. K will sie aber wieder haben und versucht es vergeblich, einen Kopf aus der Brust zu holen.
- B 26 K kann auch aus Brust nicht Kopf holen.
- B 27 wie 15. K springt auf und hat nichts, um es aus dem Fenster zu werfen.
- T 6 *Sehen Sie, Herr Wurscht, so wurde ich vor Liebessehnsucht wie verrückt.*
- T 7 *Die Mutter von dem Mädelchen musste ich zur Schwiegermutter haben, mochte sie nun beschaffen sein, wie sie wollte.*
- B 28 Auf riesigem Glücksrad, dessen Mittelpunkt ganz links ausserhalb des Bildes liegt, kommen nacheinander zum Aussuchen 20 Fotos der schönsten Schwiegermütter an. Alle sitzen breit auf Stühlen.
- T 8 *Schwiegermütter zum Aussuchen.*
- B 29 Dasselbe Glücksrad klein auf dem Tisch. K schlägt auf den Knopf und gewinnt nun seine Schwiegermutter.
- B 30 Die Schwiegermutter steigt nun aus ihrem Foto heraus und sieht Kasimirs Anzug verächtlich an.
- T 9 *Mein Schwiegersohn muss aber dermaleinst gediegen auftreten können.*
- B 31a K vor Spiegel, zupft Krawatte zurecht.
- B 31b K holt sich selbst verkleinert aus eigener Krawatte heraus und stellt sich neben Spiegel.
- B 31c K holt aus seinem Kopfe sich selbst als Gent, wie er wohl sein möchte, und stellt sich neben sich vor den Spiegel an die andere Seite.
- B 32 K wählt zwischen sich und dem Gent den Gent aus.

- T 10 *Auf in den Modebazar!*
- T 11 *Was sollte ich sonst tun?*
- B 33 K betritt den Bazar.
- T 12 *Ich muss ein Gent Lehmann werden, wollen Sie mich einkleiden?*
- B 34 K bis auf Unterhose ausgekleidet, wird wieder bekleidet mit
- B 34a Cylinder, sehr hohes Format
- B 34b Oxford-bags
- B 34c viel zu engem Gehrock.
- B 35 K. verlässt Bazar als Gent. Die Verkäufer wollen sich biegen vor Lachen.
(Von Bild 34 an erhält K eine Maske seines eigenen Gesichts, damit sich nichts mehr bewegt.)
- B 36 K kauft auf der Strasse einen Veilchenstrauss zu 10 Pf. von armem Mädchen für seine Braut.
- T 13 *Aber der Magen verlangte sein Recht.*
- B 37 (Trickz.) das Wort Hunger beginnt oben links klein und wird grösser und grösser.
- B 38 K wieder in seinem Zimmer am Tisch mit Cylinder und Handschuhen. Wirtin setzt riesengrosse Suppenterrine auf Tisch.
- B 39 K beugt sich über Terrine und lässt Cylinder hineinfallen.
- B 40 K nimmt Cylinder heraus, er ist grau geworden.
- T 14 *Lassen Sie den nur trocken werden, Herr Edelschmied, dann wird er schon wieder propper.*
- B 41 Grossa. Cylinder, wird fast weiss.
- B 42 K bürstet Cylinder verkehrt mit Kleiderbürste, er wird entsetzlich rauh.
- T 15 *Da müssen Sie die Wichsbürste nehmen, Herr Edelschmied!*
- B 43 K wichst Cylinder, er wird schwarz aber bleibt rauh.
- T 16 *Für den Anfang wirds genügen.*
- B 44 K im Begriff fortzugehen. Wirtin ruft ihn zurück:
- T 17 *Sie, Ihre Handschuhe sind ja ganz schwarz, Herr Edelschmied.*
- B 45 Grossa. Hände, K betrachtet seine Handschuhe.
- B 46 Es kommt verschleiert und immer deutlicher von hinten eine Flasche „Benzin“ in seine Hände. Er giesst Inhalt in Handschuhe und reibt. Handschuhe werden sehr schmutzig.
- B 47 Wirtin holt grosses Fass Mehl, er steckt Handschuhe in das Mehl. K will nun gehen, wie bei 44, Wirtin ruft ihn wieder zurück:
- T 18 *Aber Herr Edelschmied, wie sieht denn ihr Gehrock aus!*
- B 48 Wirtin versucht vergeblich das Weiss vom Gehrock zu bürsten. Zum Schluss reibt es K mit den Handschuhen hinein. Gehrock wird stellenweise grau.
- B 49 K will wieder gehen, Wirtin ruft ihn wieder zurück:

- T 19 *Aber Herr Edelschmied, Ihre Schuhe!*
 B 50 Wirtin putzt Schuhe, aber Mehl färbt intensiv. Wirtin wischt ein mit:
 B 51 Grossa. Ofenpolitur.
 B 52 wie 49. Stiefel werden silbern.
 B 53 K ab (mit Silberbronze angestrichen)

[Bilder 54 - 72 und T 20 - 31 fehlen: möglicherweise weitere Manipulation an den Kleidern von Herrn Edelschmied sowie die entscheidende Begegnung mit der Schwiegermutter.]

- B 73a,b,c K je Schritt je eine Treppe hinunter.
 B 73d (wie b)
 B 74 wie 11 Stammtisch.
 T 32 *Und aus der Verlobung ist nichts geworden.*
 T 33 *Die hat einen andern genommen, wie Mädchen nun mal so sind.*
 T 33a *„Das ist eine alte Geschichte, und ewig bleibt sie neu, und wem sie just passiert, dem bricht das Herz entzwei“. (Heine)*
 B 74a entzwei gebrochenes Herz: Albumblatt.
 B 75 wie 1a Braut mit einem Anderen. (Der Andere hat eine grosse Nummer 2) haschend.
 Bilder 76 bis 84) wie 1c bis 10 nur mit dem Anderen als Mann.
 B 84 inniger Kuss.
 B 85 2 Herzen, eins von links, eins von rechts, fliessen ineinander und werden eins.
 B 86 Der Andere 2 klingelt und gibt Visitenkarte ab.
 B 87 Der Andere in den Salon eintretend. Schwiegermutter kommt. Höfliche Verbeugung.
 T 34 *wie Titel 29*
 T 35 *S'il vous plait, mein Herr Schwiegersohn.*
 B 88 Der Andere umarmt Schwiegermutter. Kunigunde tritt ein. Rührung.
 T 35a *Alles in Butter.*
 B 89 Butter fliesst um alles herum. Kunigunde umarmt bald den Andern bald die Mutter. Schwiegervater erscheint mit Schnapsflasche, drückt die Klingel. Pastor kommt herein, Trauung sofort.
 B 90 Schwiegervater trinkt Schnaps. Das Bild verflüchtigt sich; an dessen Stelle erscheint die junge glückliche Mutter, ein Kindchen wiegend.
 T 36 *Mutter!*
 B 90 No. 2 gibt ihr einen Weihekuss auf die Stirn.
 T 37 *So kam es, dass Kasimir Edelschmied sein Leben in Dichtung aufgab.*
 B 91 K an seinem Tische, schreibt seine Liebesgeschichte.
 B 92 Geschriebenes Heft mit Aufschrift: „Mein Lieben und mein Leid von Kasimir Edelschmied“. Man sieht kurz einige Seiten.
 T 38 *... und wem es just passiert, ...*

Die filmhistorische Spezialsammlung in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln

von Jürgen Trimborn

Die in Schloß Wahn untergebrachte und dem Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft angegliederte Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln ist in erster Linie für ihre schier unerschöpfliche Zahl theaterhistorischer Materialien berühmt. Weniger bekannt ist, daß sie auch einen nicht unbeträchtlichen Bestand an filmhistorisch wertvollen Dokumenten besitzt, der in erster Linie in den dreißiger und vierziger, teilweise auch noch in den fünfziger Jahren zusammengetragen wurde. Seit dieser Zeit ist die Filmsammlung abgeschlossen; nur noch vereinzelt kamen durch Schenkungen oder Nachlässe kleinere Bestände zum Kino der Nachkriegszeit in die Sammlung.

In den achtziger und neunziger Jahren begann man damit, die an verschiedenen Orten des Hauses gelagerten Filmmaterialien aufzuarbeiten, indem man erste Bestandsverzeichnisse und Listen anlegte. Ein Konzept für die Zusammenführung und optimale Erschließung befindet sich momentan in der Realisation.

Im Zuge des in den zwanziger Jahren erwachten Bewußtseins, die Zeugnisse der Kinokultur für die Nachwelt erhalten zu wollen, sowie in Anbetracht der sich zaghaft etablierenden filmwissenschaftlichen Bestrebungen, versuchte auch der Begründer des Kölner Instituts für Theaterwissenschaft, der junge Theaterwissenschaftsprofessor Carl Niessen, sich schon erstaunlich früh auch auf dem Gebiet der jungen Filmwissenschaft zu profilieren und erweiterte in dieser Konsequenz – für die damalige Zeit außerordentlich weitsichtig – seine Sammlungstätigkeit auch auf das Medium Film.

Die Wahner Filmsammlung ist – wie auch die übrigen Sammlungsbestandteile der Theaterwissenschaftlichen Sammlung – nicht auf Dauer der musealen Präsentation zugänglich zu machen; sie versteht sich als Studiensammlung mit Archivcharakter, die sich in erster Linie an ein Fachpublikum wendet.

Lediglich vereinzelt können der Öffentlichkeit in Form von kleineren Ausstellungen Einblicke in diese filmhistorische Spezialsammlung gegeben werden, wie dies in jüngster Zeit etwa mit einer Ausstellung zur Sammlung Max Skladanowsky (September/Oktober 1997) und zur Filmfotografie der Weimarer Republik (März/April 1998) realisiert wurde und mit Ausstellungen zum Thema „Leni Riefenstahl und der deutsche Bergfilm“ (Dezember 1998 - Februar 1999), „Hans Brausewetter“ (Mai - Juli 1999) und „Hollywood Film-Stills“ (Dezember 1999 - Februar 2000) fortgeführt wird.

Neben einigen nicht aufgearbeiteten Zeitungsausschnittsammlungen sowie rund 150 Zensurkarten beinhaltet die Sammlung im einzelnen:

1. Filmfotografien

Ca. 17.000 Fotos zu ungefähr 2000 unterschiedlichen Filmen, wobei das früheste Foto auf das Jahr 1908 zu datieren ist. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt auf der Zeit bis 1945. Der größte Teil bezieht sich auf deutsche Produktionen, in bemerkenswertem Umfang sind daneben aber auch amerikanische Filmfotos gerade auch der zwanziger Jahre vertreten, die jedoch aufgrund der meist deutschen Verleihtitel vielfach nicht zu identifizieren sind. Zu den Wahner Filmfotos liegt ein 1988 erstelltes, alphabetisch nach Filmen geordnetes Bestandsverzeichnis vor, das in erster Linie als Bildnachweis verstanden werden will und das aufgrund von Fehlern, Lücken und mittlerweile erfolgten Bestandsergänzungen dringend überarbeitet werden müßte. Wünschenswert wäre eine EDV-Erfassung des Gesamtbestands.

2. Filmplakate

440 Plakate von den frühen zwanziger Jahren bis in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre, einige auch aus der Nachkriegszeit. Es handelt sich fast ausschließlich um deutsche Plakate zu in- und ausländischen, insbesondere amerikanischen und sowjetischen Produktionen. Glanzstücke sind sicherlich die Plakate zu den Filmen *Der blaue Engel* (1930), *Der letzte Mann* (1924), *Die Büchse der Pandora* (1929) und *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927). Die Wahner Filmplakatsammlung ist in Form eines (nach Filmtiteln, Regisseuren, Grafikern und Jahreszahlen sortierten) Bestandskatalogs erfaßt. Da es sich bei den meist auf sehr dünnem, heute schon oftmals brüchigem und höchst empfindlichen Papier gedruckten Plakaten um höchst empfindliche Objekte handelt, gestaltet sich der sammlungstechnische Umgang mit ihnen schon allein aus konservatorischen Gründen sehr problematisch. Aus diesem Grund ist die komplette Plakatsammlung in jüngster Zeit abfotografiert worden, so daß nun Reproduktionen zu allen Plakaten vorliegen.

3. Sammlung illustrierter Filmprogramme

Etwa 25.000 verschiedene Programme von den zwanziger bis zu den sechziger Jahren. Die Sammlung umfaßt unter anderem den „Illustrierten Filmkurier“, die „Illustrierte Film-Revue“, die „Illustrierte Filmbühne“ und den „Illustrierten Film-Spiegel“ sowie eine Reihe kleinerer Bestände nicht so populärer Publikationen. Die Programmhefte sind innerhalb der Publikationsreihen nach Erscheinungsnummern sortiert, nicht jedoch nach Titeln.

4. Historische Filmzeitschriften und -zeitungen

Rund vierzig Publikationen aus den zwanziger bis fünfziger Jahren, teils komplette, teils unvollständige und lückenhafte Jahrgänge, teils auch nur mehrere Einzelhefte einer Publikation. Vorhanden sind etwa die „Filmwoche“,

der „Filmkurier“, die „Licht-Bild-Bühne“, das „Reichsfilmblatt“, „Der Film“ und seine Fortsetzung „Der neue Film“ sowie die „Deutsche Filmwoche“. Ferner auch Jahrgänge beziehungsweise einzelne Nummern verschiedener Publikationen, die anderweitig nicht erhalten sind. Eine detaillierte Auflistung mit einem Nachweis der Einzelhefte liegt für Benutzer zur Einsicht vor.

5. Sammlung Max Skladanowsky

Hierbei handelt es sich um Materialien, die sich auf die Person des deutschen Filmpioniers Max Skladanowsky (1863-1939) und auf den durch ihn ausgelösten Streit um die Erfinderschaft des Films im Deutschland der dreißiger Jahre beziehen.

Dieser Sonderbestand ist erst Ende 1995 in den umfangreichen Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung wiederentdeckt worden. Gegen die Opposition der gesamten damaligen deutschen Filmwissenschaft erhob Max Skladanowsky in den zwanziger und dann verstärkt in den dreißiger Jahren den Anspruch, als „alleiniger Erfinder des Films auf der Welt“ gelten zu können. Der einzige Unterstützer des Anspruchs Skladanowskys war in den dreißiger Jahren der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen, der vergeblich versuchte, dem Filmpionier akademische Schützenhilfe zu geben. Da von Seiten der Filmexperten kein Zweifel daran bestand, daß Skladanowskys Ansprüche hinsichtlich der Urheberschaft der Erfindung des Films vollkommen überzogen waren, beendete die Reichsfilmkammer im Jahre 1934 von offizieller Seite den unerfreulichen Streit durch einen „Maulkorberlaß“, der allen Beteiligten im Skladanowsky-Streit ein Veröffentlichungsverbot auferlegte.

Die neu aufgefundenen Materialien, die wissenschaftlich erfaßt und in einem Bestandsverzeichnis katalogisiert sind, erlauben nun erstmals einen Blick hinter die Kulissen des in den dreißiger Jahren tobenden Streits um die Erfinderschaft des Films, denn sie fungierten quasi als „Beweismittel“ im Skladanowsky-Streit. Sie sind außerdem ein direktes Zeugnis des Engagements Niessens in dieser Angelegenheit und somit ein wichtiges Kapitel der Instituts- und Sammlungsgeschichte. Das Skladanowsky-Konvolut wurde 1997 erstmals der Öffentlichkeit in Form einer Ausstellung vorgestellt.

6. Bibliothek

Die Bibliothek des Hauses umfaßt keine eigene Filmabteilung (die filmwissenschaftliche Studienliteratur befindet sich in der Institutsbibliothek in Köln) - lediglich innerhalb des Personalalphabets findet sich ein Bestand teils gerade auch älterer Literatur zu Personen aus dem Filmbereich.

Der Blick auf die einzelnen Sammlungsbestandteile führt deutlich vor Augen, daß es sich bei der Wahner Spezialsammlung um einen wertvollen Bestand an Dokumenten zur deutschen Filmgeschichte handelt. Durch die Einrichtung eines „Filmraums“, der ausschließlich die Wahner Filmmaterialien

beherbergt, ist diese Spezialsammlung nun unter optimalen Bedingungen zusammgeführt worden.

Der Zugriff auf die filmhistorisch relevanten Materialien ist momentan noch nicht in optimaler Weise gelöst, muß man doch viele provisorische Verzeichnisse, Kataloge und Bestandslisten wälzen, um wirklich auf alle Materialien zugreifen zu können, die zu einem bestimmten Film, zu einem bestimmten Regisseur oder Filmdarsteller vorhanden sind.

Durch die Realisation einer umfassenden Datenbank, die alle filmhistorischen Materialien in Schloß Wahn umfassen müßte, sollte der optimale Zugriff auf die Materialien gesichert werden und die filmhistorische Spezialsammlung auch als attraktive Forschungsstelle in Sachen Film etabliert werden. Es wäre begrüßenswert, wenn die zu realisierende Filmdatenbank anschließend etwa in Form eines Bestandskatalogs oder in Form einer CD-ROM publiziert werden könnte, so daß man künftig die in Wahn gelagerten Filmmaterialien vorrecherchieren könnte.

Film-Publikationen (Bezug über die Theaterwissenschaftliche Sammlung):

Filmplakate. Bestandskatalog der Filmplakate. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, 1995. DM 15,00

Jürgen Trimborn: **Sammlung Max Skladanowsky.** Aus dem Nachlaß eines Filmpioniers. Ein Bestandsverzeichnis der Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln. Köln: Verlag Ralf Leppin 1997 (ISBN 3-9804380-8-2). DM 10,00

Film Photos wie noch nie. Stills zu Filmen der Weimarer Republik. Eine Ausstellung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln, 1998. DM 2,00

Leni Riefenstahl und der deutsche Bergfilm. Eine Ausstellung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln, 1998. DM 2,00 (ab 6. 12. 1998 erhältlich)

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Schloß Wahn, Burgallee 2, 51127 Köln-Wahn
Tel.: 02203 - 600 92 0 / Fax: 02203 - 600 92 30

Ansprechpartner Filmbestände: Dr. Jürgen Trimborn

Öffnungszeiten: jeweils montags bis freitags 10.00 - 16.30 Uhr, im August geschlossen.
Ohne Vorankündigung ist nur die Bibliothek des Hauses benutzbar, zur Vorlage von filmhistorischen und anderen Materialien ist eine frühzeitige Terminabsprache mit dem zuständigen Mitarbeiter notwendig.

Gesellschaft für Exilforschung

Die Jahrestagung 1999 der Gesellschaft für Exilforschung findet vom 19. - 21. März in London statt unter dem Titel: „Die sichere Insel? Soziale und kulturelle Integration der Emigranten aus Mitteleuropa in Großbritannien“. Themen: 1. London als Sammelpunkt der Emigrationsbewegungen, 2. „Emigration und Deportation“, 3. Die Exilanten als Mittler zwischen Asylland und Herkunftsländern, 4. Integration der zweiten Generation in Großbritannien.
Info: Dr. Waltraud Strickhausen, Fax: 06421/28 89 73, T: 06421/16 20 67.

Zwei Konferenzen zum DEFA-Film von Horst Claus

Unter dem Titel „Erbauer der Zukunft‘ - Zum Bild der Arbeiterklasse im DEFA-Film“ veranstaltete das Institut für Politikwissenschaft II der Universität Oldenburg vom 7. bis 9. Oktober 1998 eine internationale Fachtagung mit Teilnehmern aus der Bundesrepublik, den USA, den Niederlanden und Großbritannien. In 12 Vorträgen und einem Werkstattgespräch diskutierten Sozialwissenschaftler, Filmhistoriker und Praktiker unterschiedliche Ansätze der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellung eines für das Selbstverständnis des ehemaligen Arbeiter- und Bauernstaats zentralen Themas.

Die Spannweite der sich mit theoretischen und praktischen Fragen der DEFA-Produktion auseinandersetzenden Beiträge wurde bereits am ersten Tag der Veranstaltung deutlich, als Klaus Finke in seinem kontrovers diskutierten Eröffnungsreferat Überlegungen zur „Arbeiterklasse als historischem Subjekt im DEFA-Film“ anstellte, denen sich am Abend die Vorführung von *Bankett für Achilles* (1975) in Gegenwart des Regisseurs Roland Gräf anschloß.

Über die Produktionsbedingungen, unter denen die Filme entstanden, informierten die ehemaligen DEFA-Dramaturgen Rudolf Jürschik („Abbild und Leitbild im Spannungsfeld zwischen Affirmation und Kritik“) und Dieter Wolf (dessen Beitrag „Ideologische Leitlinien und Produktionsbedingungen bei der filmischen Bearbeitung des Themas“ verlesen wurde, da der Autor aus Gesundheitsgründen kurzfristig absagen mußte). Den historischen Rahmen umrissen Wolfgang Mühl-Benninghaus („Veränderungen des Bildes der Arbeiter in den DEFA-Filmen der 40er Jahre“) und Bert Hogenkamp (der in seinem, nicht im offiziellen Programm verzeichneten Beitrag „Arbeiterbewegung und Film“ über die Versuche sprach, DEFA-Filme propagandistisch im kapitalistischen Ausland einzusetzen). Uta Becher („Packen wir es an - Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen“) und Sean Allen („Frauen und Vorgesetzte im DEFA-Spielfilm“) beleuchteten die Darstellungen der Arbeiterinnen. Die Beiträge von Horst Claus („Die Arbeitswelt in den Berlin-Filmen von Wolfgang Kohlhaase“) und Thomas Heimann („Zwischen Alltäglichem und Nonkonformismus: Das Arbeiterbild im DEFA-Film der 60er Jahre am Beispiel Jürgen Böttchers *Jahrgang 45*“) untersuchten das Konferenzthema an einzelnen Spielfilmen.

Peter Zimmermann („Zum Wandel des Bildes der Arbeiterklasse in Dokumentarfilmen der DEFA“) und Barton Byg („Die DDR als Klassengesellschaft? Soziale Unterschiede im Langzeit-Dokumentarfilm anhand des Beispiels *Die Kinder von Golzow*“) hoben die Bedeutung des gerade für die DDR-Filmgeschichte und das Thema der Konferenz so wichtigen Dokumentarfilms hervor, wobei

sie festhielten, daß sich die Protagonisten in Winfried Junges Projekt gegen ihren Regisseur entwickelten und auch nach 1989 das blieben, was sie bereits vor der Wiedervereinigung waren. Dieter Wiedemann („Zur Rezeption der Arbeiterfilme durch das DDR-Publikum“) vermittelte schließlich einen Überblick über die Reaktion der Zuschauer. Dabei stellte er u.a. fest, daß in den 70er und 80er Jahren die DEFA-Filme in der DDR erfolgreicher waren als westdeutsche Filme in der BRD.

Mit besonderem Interesse wurden die Ausführungen des Leiters der Mediathek Peter Franzke aufgenommen, dessen Weitblick und Engagement die Universität Oldenburg den Besitz der größten DEFA-Sammlung außerhalb des Bundesarchivs verdankt. Von den rund 40.000 Filmen und Videos der Mediathek sind ca. 1500 dem Bereich „DDR - DEFA“ zuzuordnen, darunter befinden sich 750 DEFA-Filme im 35mm Format, darunter 450 Spiel- und Kinderfilme.

Die Sammlung enthält ebenfalls sämtliche Filmzeitschriften und -programme der DDR. Durch den Ankauf von Nachlässen, Bibliotheken und Spielfilmen bietet die Mediathek einmalige Forschungsbedingungen, die es dem Besucher bei rechtzeitiger Anmeldung ermöglichen, neben schriftlichen Materialien auch Filme zu sichten, die anderswo nicht oder nur schwer zugänglich sind. (Email: franzke@bis.uni-oldenburg.de)

Die Veröffentlichung einer Dokumentation der Konferenz und ihrer Beiträge ist für Ende 1999 in der Close Up-Serie vorgesehen. Es ist geplant, das Thema zu einem größeren Forschungsprojekt auszubauen. An einer Mitarbeit interessierte Experten oder Institute können sich wenden an: AOR Gebhard Moldenhauer, Institut für Politikwissenschaft II, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Postfach 2503, D-26111 Oldenburg i.O. Email: Gebhard@hrz1.uni-oldenburg.de

Ebenfalls um den DEFA-Film ging es bei einer von der Bundeszentrale für politische Bildung vom 16. bis 18. November in Würzburg unter dem Titel „DDR-Filme in der politischen Bildung?“ durchgeführten Expertentagung, in deren Rahmen der Einsatz von DEFA-Filmen in der schulischen und außerschulischen Bildungsarbeit behandelt wurde. Ausgangspunkt war die von der Bundeszentrale vor einem Jahr begonnene Publikationsreihe „Medienberatung“, die mit Hilfe von Medienpaketen (Arbeitshefte, Plakate, OHP-Folien, Schülerkalender, DEFA-Filmhit-Disk, Videos) „Anschauungsmaterial und historische Quellen zu verschiedenen Aspekten des Film- und Fernsehens in der DDR bieten“.

Das angebotene Material soll weiterhin „typische Merkmale des Zeitgeistes herausfiltern, Spezifika der DDR-Produktionen im Wandel der Zeit belegen, offene oder versteckte Systemkritik herausarbeiten, Hintergrundinformationen zusammentragen und die Instrumentalisierung von Film und Fernsehen für die Agitations- und Propagandazwecke des SED-Regimes aufdecken.“ Dar-

überhinaus geht es aber auch darum, das Verständnis für die historische Entwicklung der ehemaligen DDR zu fördern. Bisher erschienenen 8 Pakete zu den Themen „Der Wandel des Preußenbildes in den DDR-Medien“, „Frauenbilder in den DDR-Medien“, „Die Bundesrepublik im Spiegel der DDR-Medien“, „Nationalsozialismus und Judenverfolgung in DDR-Medien“, „Leit- und Feindbilder in DDR-Medien“, „Jugendbilder in den DDR-Medien“, „Kriminalität in den DDR-Medien“, „Heimat in den DDR-Medien“. Zu den Autoren gehören u.a. Bärbel Dalichow, Christel Gräf, Christiane Mückenberger, Ralf Schenk, Dieter Wiedemann. (Bezugsadresse: Bundeszentrale für politische Bildung, Berliner Freiheit 7, 53111 Bonn) Auch wenn der Film hier zunächst als audiovisuelles Hilfsmittel gesehen wird, so ist das Projekt ebenfalls ein wesentlicher Faktor, um Bewußtsein und Kenntnis eines wichtigen Aspekts der deutschen Filmgeschichte (nicht nur in den alten Bundesländern) zu fördern.

Massenmedien und Kommunikation

Neuerscheinungen zum Forschungsschwerpunkt „Massenmedien und Kommunikation“ (MuK), herausgegeben vom Fachbereich 3 Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule Siegen, Adolf-Reichwein-Straße, D-57068 Siegen. Einzelnummer 3,00 DM, Doppelnummer 6,00 DM
Info: <http://ub8.ub.uni-siegen.de/muk.htm>

Karl Riha / Peter Seel (Hg.): *Europa in der deutschen Karikatur*. 1996, 70 Seiten (MuK 104)

Lena Scholz: *Die Konstruktion von Geschichte in Edgar Reitz' Zweiter Heimat*. 1996, 105 Seiten (MuK 105/106)

Thorsten Knobbe: *Linguistische Aspekte der Sportberichterstattung in der britischen Boulevardpresse*. 1997, 86 Seiten (MuK 107/ 08)

Armin Junker: *Medaillen und Plaketten zur Kulturgeschichte Belgiens 1792 - 1942*. 1997, 140 Seiten (MuK 109/110)

Tanja Hemm, Michael Dainard, Hans U. Werner, Uli Tobinsky: *Radio Soundscapes USA*. 1997, 132 Seiten + CD (MuK 111/112)

Helmut G. Asper: *Walter Wiclairs „The Emperors New Clothes“. Ein Märchenfilm des deutschen Exils*. 1997, 44 Seiten (MuK 113)

Peter Gendolla, Rita Leinecke (Hg.): *Die Gruppe 47 und die Medien*. 1997, 133 Seiten (MuK 114/115)

Michael Kuhlmann: *Fernsehen in der DDR*. 1997, 112 Seiten (MuK 116 / 117)

Jan D. Wunderlich: *Moderne Informationstechnologie als hochschulpolitische Herausforderung - Netzgestützter Wissenserwerb im universitären Umfeld*. 1997, 141 Seiten (MuK 118 / 119)

Jeanpaul Goergen: *Das Jahr 1896. Chronik der Berliner Kinematographen (mit einem Ausblick auf das Jahr 1897)*. 1998, 137 Seiten (Muk 120/121)

Helmut Fritz: *A wie Arschloch. Das Deutsch der Grobiane - dem Leben und der Literatur abgelauscht*. 1998, 26 Seiten (Muk 122)



- IN NACHT UND EIS - Titanic (1912), Mime Misu, restaurierte Fassung, 40'
- GEFAHREN DER BRAUTZEIT, Liebesnächte (1929), Fred Sauer, restaurierte Fassung, 78'
- DIE WEISSE HÖLLE VON PIZ PALÜ (1929), A. Fanck / G. W. Pabst, restaurierte Fassung, 123'
- EIN LIED GEHT UM DIE WELT (1933), Richard Oswald, OF mit englischen UT, 77'
- DIE WEISSE HÖLLE VON PIZ PALÜ (1935), A. Fanck / G. W. Pabst, 91'
- LOUISIANA STORY, Louisiana Legende (1948), Robert J. Flaherty, restaurierte OF, 81'
- DEUTSCHLAND-DADA, Alphabet des deutschen Dadaismus (1968), Helmut Herbst, 61'
- DER STARKE FERDINAND (1976), Alexander Kluge, 97'
- DIE PATRIOTIN (1979), Alexander Kluge, 84'
- DER SUBJEKTIVE FAKTOR (1981), Helke Sander, 145'
- DAS SCHLANGENFISCHKANU (1984), Herbert Brödl, brasil. OF mit dt. voice-over (Ulrich Wildgruber), 87'
- AUS BERICHTEN DER WACH- UND PATROUILLENDIENSTE, Nr. 5 und Nr. 8, (1985), Helke Sander, 2 Kurzspielfilme, 15'
- LERNEN KÖNNEN JA ALLE LEUTE (1988), Heide Breitel, 3 Teile à 45'
- DIE ROMETSCH ROLLE (1979-89), Gunter W. Rometsch, 6 Kurzspielfilme, von „Das winkende Mädchen“ bis „Leporello oder ich habe gern gewunken“, zus. 73'
- JAGUAR UND REGEN (1994), Herbert Brödl, brasil. OF mit dt. Kommentar, 92'
- GOLDLAND (1995), Herbert Brödl, brasil. OF mit dt. Kommentar, 79'

Stiftung Deutsche Kinemathek

Heerstraße 18-20, 14052 Berlin

Tel.: 030-300 903-32/31, Fax: 030-300 903-13

Retrospektive der 49. Internationalen Filmfestspiele Berlin

Die Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1999 ist dem Regisseur und Produzenten Otto Preminger gewidmet. 1905 in einem kleinen Ort in k.u.k. Österreich-Ungarn geboren, 1986 in New York gestorben, gilt Otto Preminger als einer der umstrittensten und vielleicht auch streitbarsten Regisseure Hollywoods: Ein Unabhängiger in der Hollywood-Maschinerie, ein europäisch geprägter Amerikaner, der am Set als unnachgiebiger Regisseur gefürchtet war, der in seinen Filmen aber - jenseits der gesellschaftlichen Tabus, die er bewußt brach - sich als sensibler und überraschend vielfältiger „metteur en scène“ zeigt.

In knapp 50 Jahren, zwischen 1931 und 1979, dreht Preminger 37 Filme, reüssiert 1936/37 erfolgreich bei der Fox, kehrt nach Konflikten mit Zanuck in die New Yorker Theaterszene zurück, um erst 1943 seine erfolgreiche Inszenierung des Anti-Nazi-Stücks *Margin for Error* in Hollywood als Film zu realisieren. Mit *Laura*, 1944 gedreht, einem Meisterwerk des film noir, gelingt ihm der Durchbruch. Premingers eigenwillige Regiekonzepte und sein außergewöhnliches Gespür für erfolgreiche Stoffe etablieren ihn in der Hollywood-Hierarchie, bringen ihn oft aber auch in Widerspruch zur Filmindustrie.

Die Retrospektive der Berlinale, von der Stiftung Deutsche Kinemathek organisiert und von Wolfgang Jacobsen konzipiert, präsentiert das Gesamtwerk Otto Premingers - zum großen Teil in neuen und restaurierten Kopien. Im Berliner Jovis-Verlag erscheint zur Retrospektive die erste deutschsprachige Monographie über Otto Preminger.

Info: http://www.kinemathek.de/Events/Retrospektiven/Otto_Preminger/index.html

Haus des Dokumentarfilms: Veranstaltungen Januar / Februar 1999

14. 1. 1999, 11.00 - 17.00 Uhr, Filmhaus Stuttgart
„Von der Abbildung der Realität zur Realität der Abbildung. Eine Auseinandersetzung mit der Bildsprache des Experimentalfilms.“ Workshop mit Birgit Hein im Rahmen des Stuttgarter Filmwinters

29. 1. 1999, 10.00 - 17.00 Uhr, Villa Berg
Arbeitskreis Dokumentarfilm und Zeitgeschichte. In Kooperation mit der Gesellschaft für Filmstudien Hannover und der Deutschen Gesellschaft für Medien und Geschichte. Ziel des Treffens ist die Konstituierung eines Arbeitskreises, der sich kontinuierlich mit dem Thema Zeitgeschichte in Film und Fern-

sehen beschäftigt. Dabei soll erprobt werden, ob sich eine Kooperation von Filmwissenschaftlern, Filmemachern, Redakteuren, Kritikern und anderen Interessierten initiieren läßt, die sich spartenübergreifend mit dem derzeit sehr populären historischen Film und der skizzierten Problematik auseinandersetzt.

12. 2. 1999, 10.00 - 16.30 Uhr, Villa Berg

Kamera-Operationen: Der analytische Portraitfilm. Workshop mit Helga Reide-meister, Dozentin an der Filmakademie in Ludwigsburg

Info + Anmeldung:

Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1, 70190 Stuttgart Stuttgart

Tel.: 0711 - 16 66 80, Fax: 0711 - 26 00 82

Dokumentarfilm in Polen

Eine Broschüre dokumentiert jetzt die vom Haus des Dokumentarfilms im Frühjahr 1998 im Rahmen der baden-württembergisch/polnischen Kulturbegegnungen veranstaltete Filmretrospektive.

Der polnische Film, besonders der Dokumentarfilm, war schon immer ein empfindlicher Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen im Land, zuweilen sogar deren Motor.

Die Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit mit ihrem Aufbauoptimismus werden von den Filmen der „Schwarzen Serie“ abgelöst, die im Kreis um Jerzy Bossak entstanden und seit Mitte der fünfziger Jahre Mißstände und Fehlentwicklungen in Staat und Gesellschaft aufgriffen. Gleichzeitig erzählten lakonische Filme fast poetisch von Einzelmenschen in alltäglichen Situationen. Diese Werke lieferten einen Gegenentwurf zu obrigkeitlich verordneten thematischen und ästhetischen Normen, sie boten eine Art subversiven Blick. Nach dem Arbeiteraufstand von 1970 entstanden kritische Dokumentarfilme aus der Arbeitswelt, die auch in der von Solidarnosc geprägten Epoche ein Hauptthema des Dokumentarfilms blieb. Seit 1989 haben der Zerfall des Studiosystems und die Einführung der Marktwirtschaft die Produktionsbedingungen radikal verändert. „Früher brauchte man eine Idee, heute nur eine Kamera“. Diese Befürchtung wird allerdings gegenstandslos angesichts der vielfach prämierten polnischen Dokumentarfilme der letzten Jahre. „Am Ende der Welt“ (Piotr Kielar 1996) ist Polen noch lange nicht.

Zwischen Realismus und Poesie. Dokumentarfilm in Polen. Broschüre mit fünf Aufsätzen von Margarete Wach, einer Bibliographie zum polnischen Film und einer Zeittafel zur polnischen Geschichte, herausgegeben vom Haus des Dokumentarfilms, 48 Seiten. Bestellungen DM 10.- zuzüglich Versandkosten über:

Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1, 70190 Stuttgart

Tel. 0711/16 66 80, FAX 0711-26 00 82, E-Mail: hdf@hdf.de

„Die Medien und die politische Wende in Europa“ Call for Papers

Internationale Konferenz.

Veranstalter: Deutsches Historisches Museum

Ort: Martin Gropius Bau, Berlin, September 1999

Eines der erstaunlichsten Ereignisse der jüngeren Geschichte ist zweifellos der Prozeß, der als „Wende in Europa“ bezeichnet wurde. Die im Jahre 1989 sich beschleunigende Auflösung der kommunistischen Systeme in Europa, die Selbstaufgabe von Diktaturen, das Verschwinden von Staaten ist dabei schwerlich prognostizierbar gewesen. Jedenfalls ist die politische Reaktion auf den Auflösungsprozeß nicht als konsequenter Vollzug einer seit langem verfolgten Strategie verständlich - sie ist tatsächlich eher Reaktion als Aktion gewesen.

Die Medien - und dabei vor allem die „grenzüberschreitenden“ Formen von Radio und Fernsehen - haben dabei in mehrfacher Hinsicht eine besondere Bedeutung für die Betrachtung der politischen Wende in Europa. Ganz allgemein kann man es so formulieren: Medien haben die politische Veränderung vorbereitet, dokumentiert, kommentiert und schließlich auch reflektiert. Dabei soll gar nicht verschwiegen werden, daß ein Großteil aller medialen Formen allerdings nichts von all dem getan hat - für die Mehrzahl aller Sendungen spielte die politische Wende in Europa keine Rolle. Sie ignorierten diese Prozesse ebenso beharrlich wie sie politische Entwicklungen auch sonst nicht aufgriffen.

Bemerkenswert ist dabei, daß auch diese Formen durchaus an der Veränderung teilhatten, denn für die Rezipienten „jenseits des Eisernen Vorhangs“ besaßen sie einen auch informativen, sicher aber einen ideologisch höchst bedeutsamen Wert, der sich so bei den Adressaten diesseits der Grenze gar nicht einstellen konnte. Die Tagung wird sich also bevorzugt den propagandistischen Sendungen, den Nachrichten und Informationssendungen, den Dokumentationen, aber auch der Rezeption beliebiger Formen bei den Empfängern in Osteuropa widmen.

Als mögliche Beiträge zum Konferenzthema seien die folgenden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, genannt: Gründungen antikommunistischer Radio-Sender (Radio Free Europe, Radio Liberty, RIAS) - Programmstrategien grenzüberschreitender Radio-Sender im kalten Krieg und danach - Rezeption der westlichen Medien (Radio, später Fernsehen) in Osteuropa - Bedeutung der Medien für die osteuropäischen Dissidenten-Bewegungen, Politische Krisen und Berichterstattung (17. Juni, Ungarn 1956, Prag 1968, Solidarnoc z etc.) - Gorbatschow und die offensive „Instrumentalisierung“ der (West-) Me-

dien - Die Bedeutung der KSZE-Schlußakte (Helsinki) für die Ost-West Austauschbeziehungen - Die Wende in Europa als bloße medienindizierte Revolution - Der Sommer und Herbst 1989 im Fernsehen - Erste Versuche, ein Resümee zu ziehen: Features und Dokumentationen in Film und TV zum Jahrestag der Wende.

Abstracts: 1 Seite à 30 Zeilen und 60 Anschlägen in 3 Exemplaren sowie Kurzbiographie und Liste jüngerer Publikationen (Abgabetermin bis Ende Januar 1999)

Kontaktadresse:

Rainer Rother und/oder Eva-M. Baumann, Deutsches Historisches Museum, Unter den Linden 2, 10117 Berlin, Fax: 030 / 20 30 44 24

Tel: 030 / 20 30 44 20 (Rainer Rother), Tel: 030 / 20 30 44 21 (Eva-M. Baumann)

Email: rother@dhm.de oder: baumann@dhm.de

Personalialia

Prof. Dr. Gertrud Koch hat den Ruf an die Filmprofessur am zukünftigen Institut für Filmwissenschaft an der FU Berlin angenommen.

Martin Koerber, seit 1986 freier Mitarbeiter der Stiftung Deutsche Kinemathek, hat dort im Mai 1998 eine Teilzeitstelle als „Angestellter für Programmorganisation“ angetreten. Dieser Terminus bezeichnet nichts anderes als die Fortsetzung der bisherigen Tätigkeit unter veränderten formalen Voraussetzungen: die Organisation der Retrospektiven für die Internationalen Filmfestspiele Berlin. Davon unberührt bleibt die Arbeit als freier Mitarbeiter an anderen Projekten und Filmrestaurierungen, auch für andere Auftraggeber wie das Nederlands Filmmuseum und die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

Internet

Kleine Klagenfurter Kinogeschichte

Eine informative, von Klaus Pertl aus Klagenfurt zusammengestellte Seite über die Anfänge der Kinematographie in der Kärntner Landeshauptstadt. Am 30. November 1896 gab dort Charles Crassé im kleinen „Sandwirt“-Saal eine „Demonstration lebendiger Photographien“. Drei Jahre später, im September 1899, wurden in Klagenfurt auch die ersten, heute verschollenen Filmaufnahmen gemacht: der Reiseschausteller Johann Bläser nahm Kaiser Franz Joseph I. beim Besuch der Herbstmanöver in Kärnten auf. - Eine auch graphisch gut präsentierte Seite mit zahlreichen Dokumenten und Photos, u.a. auch aus pikanten Filmen der auf dieses Genre spezialisierten Saturn-Film aus Wien. Zu-

dem wertvolle Links zu ähnlichen Seiten, u.a. zur Forschungsstelle regionale Mediengeschichte im Internet und über frühes Kino in Österreich.

<http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/wanderkino/klagenfurt/prechtl.htm>

Verband Deutscher Drehbuchautoren e.V.

1986 schlossen sich professionelle Drehbuchautoren zum Verband Deutscher Drehbuchautoren (VDD) zusammen, um ihre Interessen gegenüber Sendern und Produzenten zu vertreten. Inzwischen gehören dem Verband über 350 namhafte Film- und Fernsehautoren an. Auf der umfangreichen Webseite finden sich Informationen zum Thema Rechtsberatung, Honorarspiegel, Tarifverhandlungen, Bildung und Förderung sowie über Seminare und Workshops; ferner Buchsprechungen, Auszüge aus Drehbüchern und längere Aufsätze über das Berufsbild des Drehbuchautors und zur Geschichte der Drehbuchautorenverbände in Deutschland von 1908 bis zur Gegenwart.

Die Website des Verbands Deutscher Drehbuchautoren versteht sich als Brancheninformationsdienst (so sind einige Seiten nur Mitgliedern zugänglich), wendet sich aber auch an alle Nichtmitglieder, Berufsanfänger und generell am Drehbuch Interessierte.

<http://www.drehbuchautoren.de/>

Stirbt der Werbefilm?

Die virtuelle Fortsetzung der Ausstellung „Und führe uns in Versuchung - 100 Jahre Schweizer Werbefilm“ im Museum für Gestaltung, Zürich (siehe die Buchsprechung in FILMBLATT 7). Gefragt wird vor allem nach der möglichen Weiterentwicklung des Werbefilms im Internet. „Eine voll One-to-One-kommunikationsfähige Infrastruktur mit Film braucht im Moment eine riesige Kapazität von Rechenleistung. Diese ist gegenwertig noch nicht in Sicht. Auch wenn das Fernseh-Kabelnetz mit einer grossen Leistung kommt, wird ein interaktiver Film, dessen Ablauf individuell manipuliert werden kann, kaum realisierbar sein. Das erste, das kommen wird, sind Verknüpfungen zwischen Werbefilm und Shopping-mall. So können Werbespots Aktivitäten auslösen, direkter sein, direktere Angebote machen. In dieser Art wird die TV-Werbung vom Netz beeinflusst werden.“ Vorgestellt werden auch Beispiele möglicher Entwicklungen des Werbe-Banners.

<http://www.werbefilm.ch/cyberevent/site/frameset.html>

The Network for Archival Film Restoration

This Web site on Film Archive Restoration is devoted to educational and vocational on line training on the work of film restoration and informs on the

world of film preservation (information on FIAF, ACE, festivals, partners; search for lost films; references and papers on film restoration and preservation, online discussion forum). The Film Archives On Line Project is co-ordinated by Cineteca del Comune di Bologna. Many pages are still under construction and not updated.

<http://www2.iperbole.bologna.it/faol/index.html>

Der magische Gürtel

This extraordinary First World War German proaganda documentary, restored by the Imperial War Museum (IWM) film archive, records a single five-week mission in the spring of 1917 by the U-Boat U-35 in the Mediterranean and eastern Atlantic. Commanded by the naval ace Kapitän-Leutnant Lothar von Arnauld de la Periere, the U-35 on this one voyage sank twenty steamers and three sailing ships - ten of the sinkings are captured on screen, as well as scenes of de la Periere and his crew between actions. So remarkable were the images captured on film that versions of this enemy documentary were circulated after the war in Britain [under the title *The Exploits of a German Submarine*] and in France. The film's bizarre title is a back-handed compliment to arch-foe Winston Churchill, who wrote in a newspaper article in 1917 of the need to „liberate our splendid Navy from the enchanted circle the submarine has drawn around it“. The restored version (60') was premiered at the 42nd London Film Festival (Museum Cinema, 18. 11. 1998).

Der magische Gürtel (andere Titel: *Deutsche U-Boote wider England, U 35*, engl. Titel: *The Enchanted Circle*) / Produktion: Bufa 1917 / Zwischentitel: Hans Brennert / 35mm, 3 Akte, 1047 m, Zensurnummer: 29119

http://www.lff.org.uk/cgi-bin/lff/lff_films.pl?show_film=115#prod

Cinémathèque Méliès

Ein Überblick über die Aktivitäten des Vereins „Les amis de Georges Méliès“ mit Literaturhinweisen und eine Zusammenstellung von Filmpaketen, die man über die Cinémathèque Méliès ausleihen kann.

<http://www.alphacentauri.be/Friends/Melies/Index.htm>

Filmmuseum Potsdam

Die Website des Filmmuseum Potsdam hat eine neue URL. Sonderseiten, von A. Klisch eingerichtet, informieren über die zur Zeit aufgebaute Ausstellung „Leni Riefenstahl“. Besonders wertvoll sind die Programmhinweise auf den Film- und Vortragszyklus im Januar und Februar 1999 zu dieser Ausstellung.

<http://www.brandenburg.de/filmmuseum>

<http://www.brandenburg.de/filmmuseum/riefenstahl>

Retrospektive der Filme von **Helma Sanders-Brahms**

vom 1. – 31. Oktober 1998 in Berlin

anschließend im übrigen Bundesgebiet



Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.

Kino Arsenal, Welsersstraße 25, 10777 Berlin

Kontakt: Karl Winter, Tel. 030 - 21 90 01-26/-0

Fax 030 - 218 42 81

Gefördert von der Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH
in Zusammenarbeit mit WDR und ZDF

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Horst Claus

■ François Penz, Maureen Thomas (Hg.): **Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia**. British Film Institute, London 1997. 212 Seiten
ISBN 0-85170-578-2, (Pb) £ 14.99

„Film und Architektur“ - ein faszinierendes, aber auch extrem weites Feld, wenn der Versuch unternommen wird, die vielschichtigen Beziehungen beider Disziplinen von ihren Anfängen bis zur Gegenwart sowie zukünftige Entwicklungen zu umreißen. Deshalb präsentiert das vorliegende Buch keine systematische Darstellung, sondern Teilaspekte - Referate, die Experten beider Gebiete auf einem international besetzten Symposium 1995 in Cambridge hielten. Dabei kommen Historiker, Theoretiker und Praktiker, Künstler wie Akademiker zu Wort, mischen sich persönliche Erfahrungsberichte mit klar strukturierten Vorträgen.

Der Untertitel „Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia“ verweist auf Stationen der Entwicklung - bewußtes Design als Kontrast zur abgefilmten Realität, Synthese zwischen Film und Architektur, Kreation virtueller Realitäten in beiden Künsten -, wird aber dem abgedeckten Spektrum nicht gerecht und ist irreführend, da Méliès kein Beitrag gewidmet ist.

Der erste Teil über frühe Stadtbilder liefert einen Überblick über die Entwicklung des „Stadt Film“-Genres von 1900 bis 1930 (Helmut Weihsmann), eine Untersuchung früher Dokumentarfilme über moderne Architektur am Beispiel von Hans Richters *Die neue Wohnung* von 1931 (Andres Janser) sowie eine Analyse der Interaktion zwischen Architektur und Kino am Beispiel der von Mallet-Stevens 1924 entworfenen Villa Noailles und seiner Bauten für Marcel L'Herbiers *L'Inhumaine*, in dem die Science Fiction Handlung hauptsächlich Vorwand für den virtuos-filmischen Einsatz bemerkenswerter Dekors ist (Odile Vaillant).

Der zweite Teil über die moderne Stadt setzt sich aus zwei Unterabschnitten zusammen, deren erster („London / Paris / New York / Rom“) unterschiedliche Ansätze zur Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellung bekannter Metropolen bringt. Nicholas Bullock untersucht den Beitrag der britischen Dokumentarfilmbewegung zur Verbesserung der horrenden Wohnverhältnisse in den britischen Arbeitervierteln in den dreißiger und vierziger Jahren und zur Propagierung von architektonischen Zukunftsvisionen nach dem 2. Weltkrieg; dabei kommt er zu dem Schluß, daß die Filme kaum Konkretes über das zukünftige Erscheinungsbild von Städten wie London aussagen konnten, ihre Hauptwirkung vielmehr darin bestand, die allgemeine Stimmung für den Wiederaufbau positiv zu beeinflussen.

François Penz beschäftigt sich mit der Rolle der Architektur in den Filmen von Jacques Tati und präsentiert Monsieur Hulot als humorvoll-trockenen „Kritiker und Beobachter moderner Architektur“. Patricia Kruth kontrastiert zwei völlig entgegengesetzte Darstellungen von New York: Während Martin Scorsese die Metropole als „Asphalt-dschungel“ sieht, als „Labyrinth, das alle Städte symbolisiert“, erlebt Woody Allen sie als „einzigartigen“ Ort mit „mit menschlichen Dimensionen, dessen Bewohner spazie-

rengehen und miteinander reden“ und als „Schmelzriegel, in dem sich das Leben mit dem Übernatürlichen verbindet und die Kunst imitiert“. In seinem Beitrag über das Bild Roms aus der Perspektive von Insidern und Outsidern zeigt David Bass die Interaktion zwischen filmischer Darstellung und „Realität“; seine Schlußfolgerung: die italienische Hauptstadt wandle sich zum Rom der Regisseure von Filmen über Rom.

Der zweite Unterabschnitt konzentriert sich auf „Menschen im Raum“. Aus dieser Perspektive erklärt Ian Wiblin als mit dem Fotoapparat arbeitender Künstler, warum für ihn Gebäude in Filmen von gleicher Bedeutung sind wie die darin auftretenden Charaktere. Tim Benton setzt sich am Beispiel von Le Corbusier (dessen „Wohnmaschinen“-Konzept von vielen als wesentlich mitverantwortlich für die Malaise im britischen sozialen Wohnungsbauprogramm der Nachkriegszeit angesehen wird) mit dem Problem auseinander, Architektur betreffende Fragen einem breiten Publikum durch Filme, Ausstellungen und andere Medien nahezubringen.

Odile Fillion untersucht die „Fusion der Welt des bewegten Bildes und des Film Sets mit Entwürfen in der realen Welt“ am Beispiel der Arbeiten Jean Nouvels, die durch Filme (insbesondere von Wim Wenders) inspiriert wurden, und berichtet von eigenen Versuchen, ein Video-Portrait dieses Architekten unter Verwendung optischer Darstellungen „geeigneter bewegter Bilder von architektonischem Raum und Konzepten“ zu gestalten.

Der dritte, ebenfalls zweigeteilte Abschnitt („Virtuelle Stadt“) beschäftigt sich mit der praktischen Anwendung von Computerdesign-Programmen und den Möglichkeiten der virtuellen Realität.

Unter der Überschrift „Architektur in der Bewegung“ vermitteln Annie Forgia, Earl Mark, Michael Eleftheriades und Joachim Sauter in ihren jeweiligen Beiträgen Einblicke in Entwicklungen in Lehre und Praxis, die es Architekten ermöglichen, mit Hilfe computergesteuerter Designwerkzeuge Räumlichkeiten zu entwerfen und mit ihnen zu experimentieren. Die zweite Unterabteilung beschäftigt sich mit Konvergenzen von Film und Architektur, die sich aus dem Einsatz digitaler Hilfsmittel ergeben und - wie Art Director Christopher Hobbs (*Orlando*, *Caravaggio*, *The Company of Wolves*) in einer unterhaltsamen Plauderei feststellt - „imaginäre Lügen“ kreieren können. Diana Charnley (Production Designer von Mike Leighs *High Hopes* und *Meantime*) spricht über alte Design Konzepte von Raum und Realität auf der Leinwand, die mit elektronischen Hilfsmitteln aufgegriffen und neu belebt werden.

Paul Richens setzt sich für die Verwendung von für Architekten entwickelten Computerdesign-Programmen im Bereich des Filmdesigns und zur Simulation von Filmaufnahmen ein. Den Abschluß bildet Zbig Rybczinsky (*Tango*, *Orchester*) mit Zukunftsvisionen, deren Ziel es ist, auf der Leinwand Dinge zu zeigen, „die absolut ‚wirklich‘ sind, aber nicht mit dem Fotoobjektiv eingefangen werden können.“

Das Buch enthält zudem eine etwa 250 Filme umfassende Filmographie und ist reich bebildert. Was fehlt, ist eine Bibliographie. Obgleich von Experten verfaßt, sind die Beiträge für Nichtfachleute verständlich und dürften auch Interessenten anderer Disziplinen ansprechen.

Der interdisziplinäre Charakter des Bandes ist seine Stärke - eben kein Buch über Filmarchitektur, sondern über Film und Architektur.

»EIN WIRKLICH LESENSWERTER ESSAY- UND FOTOBAND«

ROBERT WEIXELBAUMER IN DER BERLINER ZEITUNG

Wer war Leni Riefenstahl? Selbstlose Dienerin der Schönheit, bewandert in vielen Künsten, oder skrupellose Karrieristin im Bunde mit dem Teufel? Sechs Autoren beschreiben und analysieren in diesem Katalog zur aktuellen Ausstellung des Filmmuseums Potsdam Leben und Kunst Leni Riefenstahls und fragen, warum sich an ihrer Person und ihrem Werk die Geister scheiden. Sie entwerfen dabei ein differenziertes Porträt in all seinen Facetten.

DIE AUTOREN: Die Filmwissenschaftler bzw. -historiker Dr. Bärbel Dalichow, Oksana Bulgakowa, Claudia Lenssen, Ines Walk, Dr. Felix Moeller, Georg Seeßlen.



ZU BEZIEHEN IN
JEDER GUTEN
BUCHHANDLUNG!

Filmmuseum Potsdam (Hrsg.)
LENI RIEFENSTAHL
248 Seiten
80 Duotone-Abbildungen,
40 farbige Abbildungen
geb. mit Schutzumschlag
DM 58,- öS 423,- sFr 55.-
ISBN 3-89487-319-1

 **HENSCHEL**

Germaniastr. 18-20 · 12099 Berlin
Tel. 030/7508-2312 / -2313 · Fax 030/7508-2323

vorgestellt von... Helmut G. Asper

■ Jürgen Alberts: **Hitler in Hollywood oder: Die Suche nach dem Idealscript**. Roman. Steidl, Göttingen 1997. 544 Seiten
ISBN 3-88243-540-2, 44,00 DM

Schon den Emigranten selbst war bewußt, daß ihre Flucht und ihr Leben im Exil der Stoff ist, aus dem Romane gemacht werden und viele von ihnen haben sich daran versucht, in Romanen und in Erinnerungen, in denen Dichtung und Wahrheit ineinander verwoben sind. Nun hat auch die nachgeborene Autorengeneration sich dieses Themas angenommen, wobei Alberts (Jahrgang 1946), anders als die Emigranten selbst, nicht aus eigenem Erleben, sondern aus der Recherche über das Thema schöpft und dabei interessanterweise diese Recherche selbst im Roman thematisiert und in literarischer Form darstellt.

Seine Protagonistin, die Lektorin Lisa, reist nach Los Angeles, weil sie von der Idee besessen ist, Brechts „Idealscript“ zu *Hangmen also Die* zu finden. Dieses Vorhaben, das schließlich scheitert, schildert Alberts auf mehreren Ebenen, den Tagebuchaufzeichnungen Lisas und durch einen auktorialen Erzähler. Dabei sucht die Lektorin Bibliotheken, Zeitzeugen und Experten auf, findet auch Skriptseiten, die sich dann doch nicht als das Idealskript herausstellen und auf dieser Ebene bleibt Alberts recht nahe an den Quellen, auf die er im Anhang auch hinweist.

Leider hat er diesem Thema, das sich unschwer zu einem farbigen Panorama des Lebens der Exilanten unter blauen Palmen hätte ausweiten lassen, dann doch nicht vertraut und zwei weitere plots hinzuerfunden, die den Roman sehr schnell auf Kolportageniveau hinabziehen: Lisa ist in USA geboren und von ihrer (ihr unbekannt)en Mutter in ein Waisenheim und zur Adoption freigegeben worden und sie sucht nicht nur nach dem Idealscript, sondern auch nach ihrer Mutter.

Weiter erzählt Alberts das Schicksal des fiktiven Exilanten Georg Kupfer, der in Hollywood als Gagschreiber arbeitet, vom FBI als Spitzel für die als kommunistisch verdächtigten exilierten Schriftsteller mißbraucht und schließlich umgebracht wird, nachdem er das Spiel durchschaut hat. Er ist der Vater der Lektorin, wie der Leser, der diese schicksalhafte Verknüpfung mehrere hundert Seiten lang unaufhaltbar auf sich zukommen sah, dann schließlich auch erfährt, und ihre Mutter, die sie tatsächlich findet, war auch FBI-Agentin (wer hätte das gedacht!) und wurde vom bösen FBI gezwungen, ihr Kind wegzugeben: wie das Leben halt so spielte im Exil. Die ganze unverdauliche Melange hat der Autor auch noch gehörig modisch aufgemotzt, die Lektorin muß selbstverständlich lesbisch sein, ihre Freundin haßt den Frauenausbeuter Brecht, den der Leser wiederum bei einem quicken nächtlichen Geschlechtsverkehr im Garten Salka Viertels beobachten darf, während Thomas Mann und andere sich im ersten Stock um den Text einer gemeinsamen Resolution mühen und Nelly Mann (selbstredend kann Alberts auch an ihrem üppigen Busen nicht unkommentiert vorbeigehen) sich darüber lustig macht. Das klingt hier wie Satire, ist es aber wohl nur unfreiwillig.

Auch in einer Nebenhandlung, die dem Buch gleichwohl den reißerischen Titel gegeben hat, dringt Alberts dahin nicht vor. Aus einem übrigens längst bekannten Memo Selznicks, der sich unmittelbar nach Kriegseintritt der USA die Rechte auf die Titel

„Mein Kampf“ und „Life of Hitler“ sicherte, macht Alberts flugs das Projekt einer Verfilmung von „Mein Kampf“ - wozu er in der Fiktion alles Recht hat - und läßt Georg Kupfer ein Drehbuch schreiben, dessen Fragmente eine weitere Ebene des Buches bilden. Aber auch hier gelingt Alberts/Kupfer weder eine Satire auf Hollywoods Anti-Nazi-Filme noch ein wirklich überzeugender Gegenentwurf. Die abgedruckten Szenen erscheinen eher wie eine unverdauliche Mischung aus den geschichtsklitternden Vergangenheitsbewältigungsfilmen der fünfziger Jahre und plattem Naturalismus: „Junger Parteigenosse: Biste ooch von Anbeginn mit für die große Sache?“ Da zweifelt man doch sehr, ob Georg Kupfer als „punchliner“ in Hollywood je das Salz in der Suppe verdienen konnte und ist versucht, Selznick Beifall zu klatschen, wenn er das Drehbuch in die Ecke schmeißt.

Die stärksten Partien des Romans (z.B. die Begegnung des fiktiven Kupfer mit der realen Witwe Mühsam) sind den Fakten geschuldet - sobald der Autor sich davon entfernt, rutscht er unfehlbar in die Kolportage ab. Es gelingt ihm weder eine realistische Schilderung des Exils noch eine satirisch-kritische Darstellung Hollywoods. Sehr schade, daß Jürgen Alberts die großen Möglichkeiten, die das Exil in Hollywood als Romanstoff bietet, so vertan hat.

■ J. M. Ritchie: **German Exiles. British Perspectives.** Peter Lang, New York, Bern, Berlin, Frankfurt am Main u.a., 1997 (= Exile Studies, Vol. 6), 334 Seiten
ISBN 0-8204-3743-3; 98,00 DM

Unter den in diesem Band versammelten Aufsätzen und Vorträgen des Gründers des Centre for Exile Studies an der University of Aberdeen findet sich kein eigener Beitrag über die Arbeit von Filmexilanten in Großbritannien. Die vier Seiten über „Film People in London“ in dem bislang unpublizierten Text „Theatre in Exile in Great Britain“ bleiben ebenso wie seine Bemerkungen über „The German and Austrian Service of the BBC“ im selben Aufsatz doch zu knapp und allgemein. Auch in seinen Porträts Anna Gmeyners („Anna Gmeyer and the Scottish Connection“) und Ernest Bornemanns („E.B. and *The Face on the Cutting Room Floor*“) streift er deren Filmarbeit lediglich, doch sind diese wie auch andere Aufsätze über Schriftsteller („Literary Exile in Great Britain“, „Expressionism in Exile in Great Britain“), Schriftstellerinnen („Women in Exile in Great Britain“, „Irmgard Keun's Weimar Girls“) und seine Ausführungen zum Drama im Exil („The Exile Plays of Hans José Rehfisch“, „The Many Faces of Werfel's Jacobowsky“, „Staging the War in German“) und zur Theaterarbeit der Exilanten in Großbritannien eine durchaus nützliche Lektüre, da die Schriftsteller und ihr Werk mit vielen Fäden auch mit dem Film im Exil verknüpft sind.

■ **The Night of the Hunter.** Narrated by Charles Laughton
CD, Bear Family Records. 27727 Hambergen
Bestell-Nr.: BCD 16263A (Info: <http://www.bear-family.de>)

Charles Laughtons einzige Regiearbeit *The Night of the Hunter* (1955) gilt mit Recht als einer der ungewöhnlichsten Filme und ebenso ungewöhnlich ist die jetzt erschienene CD zum Film. Es ist die Neu-Edition einer Langspielplatte, die Laughton nach Beendigung der Dreharbeiten aufgenommen hat. Der versierte Erzähler und Vorleser Laughton

liest eine gekürzte und bearbeitete Fassung von Davis Grubbs Roman „The Night of the Hunter“, der dem Film zugrunde liegt, untermalt von der Filmmusik Walter Schumanns, der das Orchester für diese Aufnahme selbst dirigierte. Das mit zahlreichen Filmfotos illustrierte Begleitheft enthält den kompletten Text der Erzählung. Dem Erzähler Laughton gelingt das gleiche Kunststück wie dem Regisseur Laughton, er zieht den Hörer unwiderstehlich in den Bann der Geschichte und kreiert die gleiche düster-poetische Stimmung, die auch seinen Film auszeichnet. Für alle Kenner und Liebhaber des Films ist deshalb diese CD ein wirkliches Muß; schade ist nur, daß Bear Family Records darauf verzichtet hat, die Edition mit den Liedern von Robert Mitchum und Lillian Gish aus dem Original-Soundtrack zu ergänzen.

(The Official Charles Laughton Website unter: <http://members.xoom.com/gypsimum/main.htm>)

vorgestellt von... Ralf Foster

■ Holger Theuerkauf: **Goebbels' Filmerbe. Das Geschäft mit unveröffentlichten Ufa-Filmen.** Ullstein-Verlag, Berlin 1998, 320 Seiten, Abb.
ISBN 3-550-06966-9, DM 48,00

Daß die in der Zeit des Nationalsozialismus hergestellten Filmaufnahmen nach 1945 eine vielfache Erst-, Nach- und Weiternutzung erfahren haben, ist von der Forschung zwar bestätigt, jedoch bisher kaum in einer eigenständigen Untersuchung thematisiert worden.

Holger Theuerkauf hat sich unter dem etwas irreführenden Titel „Goebbels' Filmerbe“ ausschließlich NS-Spielfilmen zugewandt, die entweder bis 1945 verboten oder vor Kriegsende freigegeben, aber nicht mehr uraufgeführt wurden, ferner jenen Filmen, die erst nach Mai 1945 fertiggestellt und dann in die Kinos kamen. Weitere im Buch angeführte Spielfilmprojekte der NS-Zeit blieben bis heute Fragment bzw. ohne Premiere. Theuerkaufs Ausführungen konzentrieren sich auf die von der Forschung unter dem Begriff „Überläufer“ gefaßten Produktionen. Seine Argumentation gipfelt in der These, daß vornehmlich die DEFA „mit Hilfe der unvollendeten Ufa-Filme... streng auf Linie ihren Start (finanzierte). Es war der Übergang von einer politischen Indoktrination in die nächste.“ (S. 182)

Zunächst sei positiv vermerkt, daß der etwa hundert Seiten starke Anhang eine vollständige und weitgehend korrekte Auflistung aller Spielfilme des Untersuchungsfeldes enthält (mit Credits und Kurzzinhalte). Auch die Art und Weise der Material-Nachnutzung wird mitgeliefert. Mit dieser Zusammenstellung erweitert der Autor die von Wetzel und Hagemann bereits 1978 vorgelegte Übersicht über verbotene Filme im Nationalsozialismus („Zensur - Verbotene Filme 1933-1945“) beträchtlich, da in „Goebbels' Filmerbe“ darüberhinaus alle unvollendeten und bis 1945 nicht zur Aufführung gelangten NS-Spielfilme miteinfaßt sind.

Zeitlich setzt Theuerkauf Mitte 1944 ein, als nach und nach „die Filmproduktion im Chaos“ (S. 15) versank und ein „Mangel an allen Ecken“ (S. 31) herrschte. In unterhaltender und zumeist anekdotischer Form gelingt es dem Autor in den ersten zwei Kapiteln, die schizophrene Situation einer Normalität behauptenden Filmwirtschaft in der

Zeit des „Totalen Krieges“ bildhaft zu vermitteln und damit Bedingungen für das Zustandekommen unvollendeter NS-Filme zu schildern. Allerdings geht die narrative Leichtigkeit oftmals zu Lasten einer inhaltlichen Stringenz. Im ersten Teil kann der Autor - vor allem aufgrund der schon zahlreich vorhandenen Fachliteratur zum NS-Film - nur wenige vor allem interpretatorisch neue Erkenntnisse bieten.

Filmhistorisches Neuland betritt Theuerkauf dagegen im dritten Kapitel, in dem er das Schicksal des Ufa-Materials, ihrer Mitarbeiter und erste Aktivitäten der Siegermächte (vor allem der Sowjetunion) zur Nutzung des verbliebenen Film- und Technikbestandes nachzuzeichnen sucht: Nach den ersten Maßnahmen der Alliierten zur Nutzung des Mediums Film im Jahre 1945 und dem totalen Zerfall des Ufa-Imperiums begann, so der Autor, nun „ein gnadenloses Werben um die Filmgrößen von einst und das lukrative Geschäft mit Filmresten aus einer anderen Zeit.“ (S. 135) Sehr schnell wurde in allen Besatzungszonen, da ein Mangel geeigneter Unterhaltungsfilmstoffe bei nur bedingten technischen und finanziellen Möglichkeiten bestand, auf das NS-Erbe zurückgegriffen und vor 1945 verbotene Filme aufgeführt (z.B. *Jugendliebe* - S. 152) bzw. nicht vollendete Überläufer zur Premiere gebracht (*Die Fledermaus* - S. 162ff).

Der Autor macht vor allem beim Betrachten der frühen DEFA-Geschichte finanzielle Gründe stark, die zu einer Diskrepanz von ideellen Leitsätzen einer antifaschistisch-demokratischen Filmproduktion und den 17 von der DEFA bis Juni 1950 fertiggestellten Überläufer-Unterhaltungsfilmen führte. Die SMAD und der Monopolverleiher in der SBZ Sovexport haben, so der Autor, diese Zweischneidigkeit aus purem wirtschaftlichen Eigeninteresse gebilligt und unterstützt - „in ökonomischer Hinsicht ging es (eben) sehr kapitalistisch zu.“ (S. 169) Letztlich wird aber aus den Ausführungen deutlich, daß eigentlich nur die Farbfilme *Die Fledermaus* und *Das kleine Hofkonzert* für die DEFA und Sovexport große Gewinne einspielten.

Theuerkauf macht für die Jahre ab 1948 zunehmend ideologische Probleme mit den Überläufern aus, da sie zu der „überwundenen Vergangenheit“ gehörten und den „beißenden Hohn“ der westlichen Presse herausforderten. (S. 177) Neuinszenierungen von Drehbuchvorlagen aus der NS-Zeit waren die Folge, um den Hunger nach Unterhaltung in der Bevölkerung zu befriedigen und Einspielergebnisse der DEFA zu verbessern. So legte Wolfgang Staudte 1948 eine Neuverfilmung seiner 1945 unvollendet abgebrochenen Produktion von *Der Mann, dem man den Namen stahl* vor, und Eberhard Klage-mann verfilmte 1949 *Sag endlich ja* (Buch: Fritz Schwiefert und Frank Clifford) als *Träum' nicht Annette!* unter Verwendung einiger Teile des 1945 ebenfalls unvollendeten Films.

Mag in der DEFA-Geschichtsschreibung lange Zeit der Unterhaltungsfilm trotz seines hohen Produktionsanteils nur am Rande behandelt worden sein - bei Theuerkauf aber gerät durch diese stark ausschnittshafte Sicht auf das Genre die Herausstellung des fundamental neuen Ansatzes der DEFA zu kurz. Formulierungen wie - „durch die Verbreitung des Ufa-Erbes transportierte die DEFA die inhärente Botschaft eines menschenverachtenden Regimes in die neue Zeit“ (S. 182) - lesen sich daher übertrieben, zumal weder Inhalte noch Bildästhetik der Überläufer von Theuerkauf auf politisch-kulturelle Botschaften abgeklopft werden. Zur frühen DEFA-Geschichte seien an dieser Stelle Christiane Mückenbergers Ausführungen in „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“ (Berlin 1994) empfohlen.

Unter der Überschrift „Premieren nach 50 Jahren“ beschäftigt sich Theuerkauf mit Rekonstruktionen nicht vollendeter NS-Spielfilme: *Shiva und die Galgenblume*, *Der Mann, dem man den Namen stahl*, *Der Mann im Sattel*. Die beiden letzten Filme waren und sind Projekte des Autors im Rahmen seiner Tätigkeit im Bundesarchiv-Filmarchiv. Nach der Premiere des rekonstruierten Staudte-Films von 1945 im Juni 1996 im Zeughauskino ist für nächstes Jahr die Fertigstellung von Harry Piels *Der Mann im Sattel* geplant - wichtige und zu begrüßende Maßnahmen zur Sicherung von Randbereichen des deutschen Filmerbes.

vorgestellt von...Andres Fast

■ Janine Hansen: **Arnold Fancks Die Tochter des Samurai, Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik**. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1997 (Iaponia Insula, Band 6), 178 Seiten, 24 Abbildungen
ISBN 3-447-03973-6, 68,00 DM

Das interessante Buch der Japanologin Janine Hansen ist aus ihrer Berliner Magisterarbeit hervorgegangen und steht im Zusammenhang mit den intensiven filmhistorischen Auseinandersetzungen der letzten Zeit mit dem als Bergfilmer bekannt gewordenen Arnold Fanck. Gleichzeitig zur 1997/98er Fanck-Ausstellung im Münchner Stadtmuseum erschien neben dem Ausstellungskatalog mit Beiträgen u.a. von Thomas Brandlmeier und Eric Rentschler auch Christian Rapps Buch „Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm“.

Hansens Einzelstudie beschäftigt sich aber nicht mit seinen Bergfilmen, sondern deckt einen wichtigen, eher unbekanntem Teilaspekt ab: Fancks 1936 in Japan gedrehter Spielfilm *Die Tochter des Samurai*. Ihr Bekenntnis, ein „primär geschichtliches Interesse“ am Gegenstand zu haben, darf dabei als nonchalant-sympathische Bescheidenheitsgeste gelesen werden - was sie vorlegt, ist eine fundierte filmwissenschaftliche Auseinandersetzung im Kontext geschichtlicher Rahmenbedingungen der deutsch-japanischen Beziehungen. Daß die propagandistisch beschworene „Filmachse“ Berlin-Tokyo mit dem Abschluß des Antikominternpakts 1936 auch weiterhin ein schwieriges Kapitel der Beziehungen war und blieb, belegt sie detailliert anhand der Produktions-, Rezeptions- und Politikgeschichte und nutzt unbekannte Archivquellen. Hauptgrund für das von gegenseitigem Mißtrauen und Unverständnis geprägten Verhältnisses war die Rassenpolitik in Deutschland.

Die Tochter des Samurai, die erste deutsch-japanische Koproduktion, steht auch heute noch im Schatten von Fancks Bergfilmen, der Film ist auch unter Filmwissenschaftlern relativ unbekannt, ein „Kuriosum“ sowohl aufgrund seiner Produktionsgeschichte als auch seines Inhalts, wie Hansen einräumt. Ein trauriges Schicksal, daß er mit vielen Verbotsfilmen teilt, die eher aus der Lektüre denn aus eigener Anschauung her bekannt sind.

Den obligatorischen Einzelaspekten wie Drehbuchentwurf, Filminhalt und Filmanalyse stellt Hansen Fancks missionarisches Weltbild gegenüber. Die Autorin übersetzt für den deutschen Filmbeobachter die Bedeutung der sprechenden Namen der Filmcharaktere sowie Fancks für japanische Betrachter allerdings mißlungenen Versuch einer japanisierten Bildsprache. Die japanischen Pressereaktionen erschließt die Autorin in einem

eigenen Kapitel durch ein kommentiertes Verzeichnis zeitgenössischer Rezensionen, anhand derer man einen plastischen Einblick in die japanische Filmpublizistik und ihrer Protagonisten gewinnt, was vergleichende Rückschlüsse zur deutschen Filmpresselandschaft der Zeit erlaubt. Im Kontext der japanischen Kriegspolitik erstand es, daß sich bis Juli 1937 liberale und linke Kritiker relativ frei äußern konnten. Erst danach kommt es in Japan zu einer verschärften nationalen Filmpolitik („eiga kokusaku“), die dann verstärkt Propagandafilme zur Folge hatte. Im April 1939 trat ein japanisches Filmgesetz in Kraft, das eng an das deutsche Lichtspielgesetz von 1934 angelehnt war, insgesamt aber wesentlich mehr Spielraum ließ und weniger staatliche Gängelung als in Deutschland vorsah.

Ein anderer wichtiger Punkt des Buches ist Hansens Relativierung der subjektiven, von Eigeninteressen geprägten Aussagen der Filmbeteiligten (insbesondere in Fancks Veröffentlichungen) durch gegenteilige Dokumente. Den sicherlich interessanten Vergleich der deutschen mit der japanischen Fassung - gleichzeitig von Mansaku Itami unter dem Titel *Atarashiki tsuchi* (Neue Erde) gedreht -, konnte Hansen im Rahmen ihrer Arbeit nicht leisten, da ihr diese Fassung nicht vorlag, tut dem positiven Gesamteindruck ihrer Arbeit aber keinen Abbruch.

Mit einem konzentriert am Thema bleibendem Konzept, in einer zum Gegenstand distanzierenden Sprache, den sie souverän beherrscht, empfiehlt sich das Buch dem Leser nachdrücklich. (Ich danke der Autorin für die Überlassung ihrer Video-Filmkopie von *Die Tochter des Samurai* und der Bereitstellung eines Besprechungsexemplars ihres Buches, wozu sich der Verlag außerstande sah.)

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Peter Märthesheimer (mit Pea Fröhlich): **Die Ehe der Maria Braun. Lola. Die Sehnsucht der Veronika Voss. Drehbücher für R.W. Fassbinder** (3 Bände, jeweils mit einem Nachwort von Michael Töteberg)

Alle: belleville Verlag München 1997/1998, 176, 152, 142 Seiten

ISBN 3-923646-58-5, 3-923646-59-3, 3-92364660-7. Je DM 28,00

Nur selten werden Original-Drehbücher als Buch veröffentlicht, und noch seltener Drehbücher zu berühmten Filmen, die nicht der Regisseur verfaßt hat. Filmkritik und -geschichte haben *Die Ehe der Maria Braun*, *Lola* und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* als ‚Wirtschaftswundertrilogie‘ abgespeichert, obwohl sie weder vom Autor Peter Märthesheimer noch vom Regisseur Rainer Werner Fassbinder zusammenhängend geplant, geschrieben oder gedreht worden sind. Das verbindende Element ist viel eher, wie Märthesheimer im Vorwort zu *Die Sehnsucht der Veronika Voss* eingesteht, daß es sich um Filme handelt, in denen „kämpfende und sehnsüchtige, glückliche und verzweifelte und jedenfalls immer auf die Erhaltung ihrer Identität und ihrer Autonomie bedachte Frauen“ die Hauptfiguren sind. Solche Frauenfiguren mochten Autor wie Regisseur.

Märthesheimer kannte Fassbinder aus einer langjährigen und recht fruchtbaren Zusammenarbeit beim WDR, wo er als Redakteur einige seiner wichtigsten Filme betreut bzw. produziert hatte. Diese Zeit war in film erzählerischer Hinsicht ein Wendepunkt in Fassbinders Karriere und erbrachte so interessante Werke wie *Martha*, *Angst vor der*

Angst oder *Ich will doch nur, daß ihr mich liebt*. Märthesheimer hat im Presseheft zu *Die Ehe der Maria Braun* offen bekannt, wie sehr diese Zusammenarbeit die Arbeit an seinem ersten Drehbuch beeinflusst hat: „Man schreibt die Dialoge im Bewußtsein der Sprachmelodie, die man aus seinen anderen Filmen im Ohr hat, man führt die Szenen auf jene Art von Pointe hin, die mit einer stummen kommentierenden Großaufnahme enden, wie er sie gerne verwendet“. Trotzdem haben Märthesheimers Drehbücher, die er (in dramaturgischer Zusammenarbeit mit Pea Fröhlich) für Fassbinder geschrieben hat, einen eigenen Charakter. Nicht nur, daß der Autor aus den vagen Skizzen und zuweilen überbordend widersprüchlichen Vorgaben Fassbinders eine kohärente Geschichte formt. Märthesheimer baut die Szenen zumeist aus dem Dialog heraus auf. Oft prägt ihn eine sanfte Ironie und etwas Selbstzweifel, was den in sich und ihrer Liebesehnsucht verfangenen Figuren jene Zartheit gibt, die Fassbinder stets angestrebt hat.

Märthesheimer erzählt in einem sanften, ja beiläufigen Ton. Um so nachhaltiger wirken seine dramatischen Kondensations- und Wendepunkte (plot points sagt heute die vorherrschende amerikanische Dramaturgie dazu). Oft bezieht er den Leser (der ja ursprünglich ein sehr vertrauter war) mit Wendungen wie „Wir verfolgen“ oder „Wir merken“ in das Erzählen mit ein. Er gibt nur knappe, aber sehr präzise örtliche oder räumliche Markierungen. Trotzdem scheinen die Drehbücher bereits eine beträchtliche Plastizität in der Bildkonstruktion aufzuweisen. Dabei fehlen filmtechnische Hinweise fast durchgängig. Märthesheimer wußte, daß Fassbinder hier über unglaubliche Phantasie und ein noch größeres filmhistorisches Anwendungswissen verfügte. Überdies waren sie zum Teil in sehr produktiver Weise unterschiedlicher Ansicht (etwa in der Verwendung von Rückblenden in *Die Sehnsucht der Veronika Voss*). Beide vertrauten einander auf ihre Weise. Der Regisseur dem Autor, daß er ihm ganz unaufgeregt eine im besten Sinne melodramatische Geschichte bilderzählerisch strukturiert. Diesen genau strukturierten, dabei mit der gleichen Liebe für Figuren und ihre Konflikte vorgetragenen Aufbau benötigte Fassbinder, damit er ihn mit seinen thematischen und Inszenierungsob-sessionen ausformen konnte.

Fassbinders Handschrift in den realisierten Filmen ist unverkennbar. Nach Lektüre der Drehbücher ist trotz vereinzelter Umstellungen, selbst des Finales, die der Regisseur bei der Filmrealisierung von *Die Ehe der Maria Braun* vorgenommen hat, festzustellen: auch Märthesheimers Handschrift ist den Filmen eingeschrieben. Die Original-Drehbücher (auf die Fassbinderschen Bearbeitungen weist in einem informativen Nachwort Michael Töteberg hin) machen den produktiven Umstand eines gelungenen arbeitsteiligen Herstellungsprozesses nachvollziehbar. Das sollten auch die oft zu monomanisch agierende Fassbinder-Foundation sowie die noch immer auf den ‚Autorenfilmer‘ fixierte Fassbinder-Philologie zur Kenntnis nehmen und daraus neue Forschungsfelder erschließen.

■ Gerald Trimmel: **Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films**. Werner Eichbauer Verlag Wien 1998, 328 Seiten
ISBN 3-901699-06-6. DM 69,00

Der NS-Film erweist sich in letzter Zeit wieder als begehrtes Untersuchungsobjekt. Nachdem eine Zeitlang die Unterhaltungsfilme besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen, sind es nun erneut die sogenannten P-(Propaganda)Filme. Gerald Trimmels Buch

zu einem der perfidesten P-Filme *Heimkehr* von 1941 basiert auf einer zweibändigen Diplomarbeit, die 1992 am Wiener Institut für Zeitgeschichte vorgelegt wurde (erwähnt wird das im Vorwort nicht). Nach knappen, zum Teil gut zusammengefaßten, zum Teil sehr sprunghaften Vorüberlegungen zu einer ganzen Reihe von filmtheoretischen und -historischen Grundsatzfragen (etwa „Spielfilm als historische Quelle“ und „Aspekte des psychologischen Kontextes“) gibt es noch knappere Bemerkungen zur NS-Kulturpolitik, zum Stellenwert des Films und dem Versuch „Ansätze nationalsozialistischer Filmästhetik“ festzumachen. Der Autor übernimmt sich in diesem zwar gut gemeinten, aber ihn zuweilen überfordernden Grundsatzüberlegungen. Filmpolitische Rahmen- und Produktionsbedingungen des NS-Films bleiben zumeist unscharf. Gern hätte man auch etwas mehr über die Wien-Film, die *Heimkehr* herstellte und die hier vorherrschenden Studio- und Ästhetikbedingungen erfahren. Selbst eine naheliegende Einbettung des Untersuchungsgegenstand in eine Gruppe verwandter P-Filme - etwa *Flüchtlinge* (1933), *Der verlorene Sohn* (1934), *Friesennot* (1935), *Feinde* (1940) u.a. - erfolgt nicht, um etwa das Subgenre der „Heim ins Reich“-Dramen auf solider Materialbasis zu bestimmen.

Der Autor gibt eine materialreiche, alle erreichbaren Archivalien heranziehende, trotzdem Lücken aufweisende Einführung in die Produktionsgeschichte. Dazu gehört auch, daß die verschiedenen Drehbuchfassungen sehr akribisch beschrieben und verglichen werden. Das ästhetische Leitgespann Drehbuchautor Gerhard Menzel und Regisseur Gustav von Ucicky wird zwar in einem knappen biographischen Abriss gewürdigt, ihre eingespielte Zusammenarbeit als wichtiges Ästhetikelement jedoch nicht wahrgenommen, weil Vergleichsarbeiten nicht herangezogen werden. Im Zentrum der Arbeit steht vielmehr eine umfangreiche Sequenzbeschreibung in einer Art Nacherzählung des narrativen Ablaufs sowie der Versuch, anhand statistischer Filmanalyse-Verfahren „szenische“ und andere „ästhetische Profile“ zu geben. Soweit es sich um Plotanalysen handelt, geht dies oft recht gut. Die filmsprachlichen Parameter hingegen werden in schwer verständlichen Grafiken zusammengefaßt. Ein Teil der Bewertungen ist bis an die Grenze der Unverständlichkeit vergrößert („Die starke Dominanz von Einstellungslängen zwischen 0 und 10 sec. ergibt sich aus dem hohen Anteil von Dialogen und Monologen des auf theatralischer Inszenatorik beruhenden Filmstils“, S. 223). Auch die Charakterisierung: „*Heimkehr* ist durch einen groben, narrativen, theatralisch-dialoghaft inszenierten Stil gekennzeichnet“ (S. 228) zeugt nicht gerade von filmanalytischem Differenzierungsvermögen.

Der Verdienst der Untersuchung liegt in der umfangreichen historischen Kontextualisierung des Filmsujets (der vermeintlichen Unterdrückung der Wolhyniendeutschen). Deren Geschichte, das soziale und politische Umfeld in der Ukraine und in Polen sowie die Durchführung der deutschen Umsiedlungspolitik nach 1939 werden sorgfältig beschrieben und analysiert. Interessant sind auch die Dokumente, die Trimmel im Anhang über den Prozeß gegen polnische Schauspieler veröffentlicht, die in *Heimkehr* mitgespielt haben bzw. mitspielen mußten. Hier verhängte ein polnisches Gericht 1948 überaus harte Strafen (von lebenslänglich bis zu 8 Jahren Gefängnis). Der bekannte Schauspieler Igo Sym, der die Anwerbung polnischer Schauspieler organisiert und mit deutschen (Film-)Stellen zusammengearbeitet hatte, war bereits 1941 als ‚Verräter‘ zum Tode verurteilt und ermordet worden. Diese drakonische Strafpraxis ist bisher im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt geblieben.

vorgestellt von... Marguerite Engberg

■ Asta Nielsen: **Breve 1911 - 1971 (Letters 1911 - 1971)**. Udvalg foretaget af Ib Monty (Selection made by Ib Monty). Gyldendal, København 1998, 197 Seiten
ISBN 87-00-333-18-2, 250 kr.

The Danish film actress Asta Nielsen was all through her life a great letter writer. Many of her letters still exist. Some are preserved by Det Danske Filmmuseum, some by the Royal Library of Copenhagen, others in Germany, others again with private collectors. Ib Monty, the former director of Det Danske Filmmuseum, has made a selection of her letters. It consists of 77 letters and two speeches held by her and 20 letters addressed to her.

This selection offers us a chance to learn the person Asta Nielsen more closely. Already the first letter from November 8th 1911 is a brilliant example of her caustic pen. It is an open letter to the Swedish film censors, who once more had taken steps against one of her films. This time the censors had not only deleted parts of her film, as they did with *Afgrunden (The Abyss / Abgründe)* and *Den sorte Drøm (Der schwarze Traum)*, but had banned the whole film. The film in case was *Im großen Augenblick* from 1911, her first film for the film company of Union. Asta Nielsen turned so furious that not only did she write this letter, but she went up to Stockholm to show the film to the Swedish authorities, so that the banning should be annulled. She did not succeed in her plan, but her action caused one of the censors to withdraw from his post.

A letter from October 19th 1920 also deserves mentioning. Ernst Lubitsch is the author of this letter. He had just finished directing *Rausch*, after August Strindberg's drama „Brott och brott“. In this film Asta Nielsen held the female principle part. Lubitsch's letter was caused by a statement of Asta Nielsen, in which she said that Strindberg's drama had not been properly treated. Moreover she had complained that a close-up scene with her had been shortened from 5 to 2 meters. Lubitsch's answer to these attacks clearly demonstrates that this was a case of two artists with quite opposite ideas about film art. The result of this quarrel was for Asta Nielsen the unfortunate one that Lubitsch no longer wanted to direct a film with her.

From a letter dated October 19th 1924, written in Berlin to Clara With Pontoppodan, a girl friend and colleague in Copenhagen, we get an impression of Asta Nielsen's sentiments on the modern German film. She writes: „There are no longer any directors here, and my interest in film has gradually reached the freezing point.“ Thus she writes at a time when among many others Lang, Murnau and Pabst were active as directors. Not surprisingly did she have great troubles with the producers.

One might have wished for more letters by her from the twenties, but not many are apparently preserved from that period.

Her last letter from Berlin in this selection is written to Olaf Fønss, a Danish actor and friend. He had worked in Germany and was well known for his title part in the serial *Homunculus*. The content of this letter is pessimistic, as she writes: „Here in Berlin foreigners have no chances at all. Silent films are no longer produced. (...) But life does not consist of film and theatre only. Personally I am dead tired of both.“ In De-

ember 1930 she rejected an offer from Max Reinhardt. As his son later on said, Asta Nielsen was the only person who ever rejected an offer from his father.

In 1937 she returned to Denmark. Here she spent a long odium. For that is how to express her life from 1937 until her death in 1972. We treated her badly. She was unappreciated to say the least. Neither the theatre nor the film, nor later on television did employ her. Only once, in 1939, did she have a minor part in a play at a theatre of Copenhagen. She became bitter, which her letters from her years after the war demonstrate. Surprisingly her unsentimental sense of humour did not quite disappear.

At the age of eighty eight she fell in love with a man whom she married. The very last letters of the selection are beautiful love letters between her and her husband, Christian Theede. (Vgl.: A. Nielsen und C. Theede: *Liebe mit Achtzig. Briefe*. Hg. vom Filmmuseum Potsdam und A. O. Hagedorff. Berlin: Jovis Verlag 1997) These letters are in a strong contrast to all her earlier correspondence.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 - 1918)*.

(= Mediengeschichte des Films, 2). Wilhelm Fink Verlag, München 1998, 411 Seite, Abb. ISBN 3-7705-3244-0, DM 78,00

Nun liegt der zweite Band dieser aus einer Vorlesungsreihe der Universität Hamburg hervorgegangenen „Medienschichte des Films“ vor. (zu Band 1, vgl. FILMBLATT 5) Beabsichtigt war „weniger eine Geschichte des Films in Auszügen als vielmehr eine Geschichte des Mediums Film, so wie es sich in der Wechselwirkung mit anderen Medien herausgebildet, verselbständigt und auf diese Medien zurückgewirkt hat.“ (S. 7) So schlüssig sich dieses Konzept darstellt, das vorrangig die Interdependenzen der konkurrierenden Medien untersuchen will, so überrascht, daß viele der 12 Autoren dieses Sammelbands kaum auf diesen medienkomparatistischen Aspekt eingehen. Auf eingefahrenen Forschungsschienen lassen sich eben neue Weichenstellungen nicht so schnell bewerkstelligen.

Über ein Ärgernis sein vorneweg geklagt: es ist die selten schlechte Qualität der Abbildungen. Kein Verlag, der ein kunsthistorisches Buch herausgibt, könnte sich dies erlauben - bei einer filmwissenschaftlichen Publikation legt man offenbar andere Maßstäbe an.

An dieser Stelle ist eine generelle Anmerkung zum Thema Abbildungen in filmwissenschaftlichen Büchern angebracht. Leider stößt man allzu häufig auf die immergleichen Filmfotos, die zudem meist nur einen indirekten Textbezug haben. Hier sollten die Autoren insgesamt gezielter vorgehen und sich nicht nur um ihren Text, sondern auch um das entsprechende aussagekräftige Bildmaterial bemühen. Das ist mit Arbeit verbunden und mit Kosten, aber es gibt doch Spezialisten, die aus den Filmkopien wunderbare Abzüge herstellen können. Das ist nicht nur ein Service gegenüber dem Leser (und dem Käufer), sondern derart ausgesuchtes Bildmaterial ist eine wichtige mediale Ergänzung insbesondere zu Einstellungs- und Szenenanalysen.

Helmut Herbst expliziert die Produktionsmittel des Filmpioniers Guido Seeber und bringt eine kommentierte Liste seiner von 1898 bis 1911 gedrehten und erhaltenen Aktualitäten. Die Entwicklung der Filmlängen wird von Corinna Müller als „strukturbildend für viele filmhistorische Phänomene“ analysiert, wohl der wichtigste Ansatz dieses an Anregungen reichen Bandes. In einem weiteren Beitrag stellt die Autorin den Autorenfilm in diesen Kontext der „Umstrukturierung des Kinoprogramms vom Kurzfilm zum Langfilm“ (S. 160) und bezeichnet ihn als ein Produkt dieses Übergangs. (S. 173)

Thomas Brandlmeier charakterisiert den „deutschen Sonderweg des Komischen“ (S. 80), der sich durch eine „affirmative Grundtendenz“ (S. 90) auszeichne. Gegenteilig, wenn auch auf anderer Ebene, argumentiert Heide Schlüpmann. Sie spürt in den Filmen Franz Hofers die „Marktkultur des Lachens“ sowie die „Liebeskultur der Frauen“ (S. 363) auf; diese verdrängten Kulturen erhalten im Kino „eine öffentliche Geltung, die die Herrschaft bürgerlicher Öffentlichkeit unterläuft und aufbricht.“ (S. 365)

Karin Esders stellt die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Westerns als trial and error-Prozeß vor (S. 124), während Sebastian Hesse den Boom der Detektiv-Serien im frühen deutschen Kino an die Einführung der entsprechenden Groschenhefte um 1905 bindet. (S. 129)

Über „literarische Kino-Ästhetik“ schreibt Harro Segeberg, d.h. über „Strategien einer spezifisch literarischen Kino-Rezeption“ sowie „Merkmale eines literarischen Kinostils“. (S. 198) Der von Richard A. Bermann 1913 unter seinem Pseudonym Arnold Höllriegel veröffentlichte Roman „Die Films der Prinzessin Fantoche“ wird von Jörg Schweinitz unter dem Aspekt einer „durchgängigen Akzentuierung von Modernität“ (S. 228) mit dem von Franz von Schoentan geschriebenen Film *Wo ist Coletti* (Regie: Max Mack) aus dem gleichen Jahr verglichen. Max Mack, der diesen Film regisierte, wird von Jürgen Kasten mit dem von der Zensur vollständig verbotenen Film *Zweimal gelebt* (1912) ebenso vorgestellt wie Heinrich Lautensack, der Autor der Drehbuchvorlage. Kasten gibt eine präzise Lektüre von Stoff und Inszenierung und bricht eine Lanze für die Anerkennung der Rolle des Drehbuchautors. Denn auch vor dem Autorenfilm gab es bereits Autoren, die als Teil eines arbeitsteiligen Herstellungsprozesses Filme schrieben: „Spätestens der Zweiakter macht den qualifizierten Drehbuchautor erforderlich.“ (S. 250) In einem weiteren Text über den frühen Lubitsch analysiert Kasten auch das jüdische Milieu dieser Filme: Lubitschs Sally-Figur beschreibt er als „großstädtische Metamorphose jüdischer und antijüdischer Stereotypen“. (S. 332)

Die Darstellung des Ersten Weltkriegs im Nonfiction-Film wird von Wolfgang Mühl-Benninghaus in einer dichten Analyse auf dem Hintergrund der amtlichen Organisation der Kriegspropaganda, den Wertevorstellungen der dafür verantwortlichen Offiziere sowie den Reaktionen des Kinopublikums ausgebreitet. Knut Hickethier legt überzeugend dar, daß das Starwesen keineswegs eine Erfindung des Kinos war, sondern sich bereits zuvor im Theater ausgebildet hatte. Rainer Rother schließlich untersucht die Leistungen des ersten deutschen Monumentalfilms, Joe Mays *Veritas vincit* (1919) unter den Bedingungen der Isolation der deutschen Filmindustrie im ersten Weltkrieg.

Wir warten gespannt auf den 3. Band dieser Reihe, der als „Die Perfektionierung des Scheins“ angekündigt ist. Diese Mediengeschichte des Films ist erhellend und inspirierend, schärft sie doch den Blick für bisher vernachlässigte mediale Zusammenhänge.

■ Eckart Sackmann: **Kombiniere... Manfred Schmidt - ein Humorist mit Hintergedanken.** comicplus+ Verlag Sackmann und Hörndl, Hamburg 1998, 96 Seiten, zahlr. Abb. (= Begleitbuch zur Ausstellung „Kombiniere: Nick Knatterton“. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik, 18. 1. - 22. 3. 1998) ISBN 3-89474-072-8, DM 25.00

Die im Dezember 1950 in der Quick gestartete Comic-Serie „Nick Knatterton“ hat Manfred Schmidt berühmt gemacht. Eigentlich wollte der 1913 in Bad Harzburg geborene Schmidt Filmregisseur werden, als er Anfang 1933 nach Berlin ging. Er wurde Kameralehrling bei der Ufa und „zeichnete in der Werbetrickfilm-Abteilung reihenweise Mottenkugeln.“ (S. 8) Irgendwie landete er beim Ulstein Verlag als Zeichner und Karikaturist, er zeichnete in der BZ am Mittag und der Berliner Illustrierten. Anfang der 40er Jahre arbeitete er für die Deutsche Zeichenfilm GmbH, ehe er 1943 eingezogen wurde.

Nach den Krieg war er bei der von Erich Kästner herausgegeben Zeitschrift Pinguin als politischer Karikaturist, danach verlegte er sich wieder auf lustige Zeichnungen, diesmal für Quick. Hier entwickelte er auch die Figur des spitzköpfigen Meisterdetektivs Nick Knatterton: Hakennase, kariertes Knickerbocker-Anzug, Schlägermütze und Pfeife. Knattertons „Kombiniere!“ wurde zum geflügelten Wort. Erklärende Textboxen verliehen dem als Persiflage angelegten Comic, von dem Schmidt über 350 Folgen zeichnete, eine selbstreflexive und selbstironisierende Ebene. Wie die Mecki-Figur der Hör zu wurde Nick Knatterton zu einem Markenzeichen der Quick. Als Realfilm kamen *Nick Knattertons Abenteuer* (R: Hans Quest) 1959 in die Kinos; Karl Liefen spielte in diesem „kriminalistischen Ulk“ den Meisterdetektiv. 1980 zeichnete Schmidt für das Vorabendprogramm des WDR 15 fünfminütige Animationsfilme mit Knattertons Abenteuern.

Eine neue Karriere als zeichnender und schreibender Reisereporter ebenfalls für die Quick führte Manfred Schmidt Mitte der 60 Jahre erneut zum Film, jetzt als Dokumentarfilmregisseur für die Bavaria, u.a. mit *Ein kleines Reise-ABC* (90') zum Thema Tourismus. Als sich die Quick um 1970 politisch rechts ausrichtete, trennte sich Schmidt von dem Blatt. Der nun 57jährige richtete sich ein Trickfilmstudio ein und lebte von Werbefilmen für den Deutschen Sparkassenverband. Als der Auftrag Ende der 70er Jahre auslief, erwarb Schmidt die Fernsehrechte an den Zeichnungen des Argentiniers Mordillo und setzte sie in kurze Trickfilme für das Westdeutsche Werbefernsehen um.

Eckart Sackmann schreibt mit leichter Feder und durchaus kritisch. Der reich bebilderte Katalog zeichnet Schmidts Leben und Werk auch in seinen Wechselfällen nach. „Schmidt arbeitete für den, der ihn bezahlte. Obwohl er eine sehr entschiedene Meinung hatte - von den Nazis, von der neuen Bundesrepublik, von der Dummheit der Menschen -, paßte er sich den jeweiligen Umständen an. (...) Dennoch gab es bei Schmidt immer etwas zwischen den Zeilen zu lesen.“ (S. 94). Sackmanns Darstellung ist da am stärksten, wo er den Stil des Zeichners analysiert und beschreibt; Schmidts Filmarbeiten werden nur gestreift, wobei sich auch Irrtümer einschleichen. Schmidt, der 85jährig am Starnberger See lebt, hat offenbar wenig dazu beigetragen, seine Lebensstationen und Arbeiten akkurat aufzuschlüsseln. Umso mehr vermißt man eine Bibliographie, die die weitere Beschäftigung mit Manfred Schmidt und seinen zahlreichen Verbindungen zum Film erleichtert hätte.

GESUL
GÜNTER AGDE

FLIMMERNDE VERSPRECHEN

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN WERBEFILMS
IM KINO SEIT 1897

DAS NEUE
BERLIN

Soeben erschienen
Überall im Buchhandel!
176 Seiten, geb., mit Schutzumschlag,
durchgängig vierfarbig, 49,80 DM
ISBN 3-360-00865-0

■ **Viennale (Hg.): *That Magic Moment. 1968 und das Kino. Eine Filmschau.***

Viennale, Wien 1998, 141 Seiten, Abb.

ISBN 3-901770-03-8, öS 160

Inspirierender Katalog zu einer Filmschau der Viennale und dem Stadtkino Mitte dieses Jahres. Ausgewählte Texte zu den 48 das Jahr 1968 repräsentierenden Filmen, darunter Alexander Kluges *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, Jean-Marie Straubs *Chronik der Anna Magdalena Bach* und *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*; an Kurzfilmen *Landfriedensbruch* von Theo Gallehr, *Nicht löschbares Feuer* von Harun Farocki sowie Wim Wenders *Silver City*. Essay- und Textbeiträge von den Rolling Stones, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Jacques Rivette, Hervé le Roux und Andy Warhol als Nachdruck, Originalbeiträge von Luc Moullet, Jonathan Rosenbaum, Miklós Jancsó, Peter Nestler, Jonas Mekas, D. A. Pennebaker und Bruce Baillie.

„Alles war erlaubt, zumal der Schwarzweißfilm nicht viel kostete“ schreibt Luc Moullet (S. 14). Auch D. A. Pennebaker, der mit selbstgebauten Kameras drehte, erinnert sich an die billig hergestellten Filme: „Unser Problem war, daß wir nicht wußten, was wir mit ihnen anfangen sollten.“ (S. 42) Die von Jonas Mekas geleitete Film-Maker's Cinematheque in der New Yorker Wooster Street 80 war eine Antwort, „buchstäblich vom Mund abgespart“ (S. 40). Die 68er Filme hatten eben auch einen ökonomischen Hintergrund und „das Budget für Haschisch und Marihuana (wurde) manchmal sehr hoch.“ (S. 17)

Auch die Zuschauer sahen die Filme häufig mit veränderter Wahrnehmung, wie Jonathan Rosenbaum in seiner Spurensicherung „Was ich 1968 im Kino sah“ freimütig bekennt: „Drogen spielten eine wichtige Rolle bei meinen Kinoerlebnissen des Jahres 1968.“ (S. 28) Seine wichtigste Erfahrung als Cineast, dem kein Weg zu weit war, um einen wichtigen Film zu sehen, läßt sich sicherlich verallgemeinern: der Eindruck, „in einer internationalen Gemeinschaft zu leben“ und im Kino eine Ahnung davon zu erhalten, „was zu der Zeit vor sich ging.“ (S. 29)

Dieses Gefühl, im Kino an den unmittelbaren Zeitereignissen teilzuhaben, wirkte noch bis weit in die 70er Jahre nach, ehe es sich auflöste. That magic moment ist eine wunderbare Metapher für dieses wohl einmalige Kinozeitgefühl (und wirft natürlich die Frage auf, ob andere Epochen nicht ebenfalls durch solche sicher schwer zu fassende Stimmungen zu charakterisieren sind).

Was bleibt, sind die 68er Filme, deren Hauptmerkmale von Luc Moullet in knappen und präzisen Strichen skizziert werden: ein radikaler Bruch mit überlieferten Formen, das Motiv der Zerstörung, die Absage an das Narrative und Repräsentative, die thematische Beschränkung auf kleine isolierte Gruppen, der Versuch, im Film das Medium selbst sichtbar werden zu lassen, die Bevorzugung des Dokumentarfilms, die Betonung des Kollektivs und eine generelle kreative Verunsicherung: „Nach dem Schock des Mai 68 fragte man sich: ‚Kann man noch filmen? Wie soll man filmen? Wie soll die Zusammenarbeit im Filmteam aussehen? Was soll man filmen? Für wen? Wozu ist es gut? Ist nicht jeder Film lächerlich im Vergleich zum echten Leben?‘“ (S. 16) Sind diese Fragen auch schon historisch geworden?

■ Sabine Scholze, Jürgen Ruby (Konzept und Redaktion): **Puppen im Film. Der Puppenfilm des DEFA-Studios für Trickfilme Dresden. Reflexionen.**

Hg.: DIAF. Deutsches Institut für Animationsfilm e.V., Dresden 1997, 58 Seiten, zahlreiche s/w- und Farbabb., DM 15,00

Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Deutschen Instituts für Animationsfilm in Dresden mit Überlegungen, Erinnerungen und Rückbesinnungen ehemaliger Mitarbeiter des 1955 gegründeten und 1992 geschlossenen Studios. Das macht die Stärke dieser auch mit hochwertigen Farbfotos klug illustrierten Publikation aus. Katja Georgi verweist darauf, daß Puppentrickfilme sehr zeit- und damit kostenaufwendig sind und daher im größerem Umfang „meist in den staatlich geführten Studios hergestellt wurden.“ (S. 8) Das bedeutete aber auch, daß Planvorgaben erfüllt werden mußten - in Dresden waren 80% der Studiokapazität für Kinderfilme einzusetzen.

Hinzu kamen wechselnde ideologische Vorgaben und Vorbehalte. Hedda Gehm spricht einen Versuch Katja Georgis an, ein Märchen von Clemens von Brentano umzusetzen: „Aber bis in die späten siebziger Jahre waren die Romantiker mit dem Stempel der Dekadenz abgeurteilt und somit nicht ‚machbar.‘“ (S. 12) Kurt Weiler erinnert sich an die „unglückseligen Formalismus-Diskussionen“ der ersten Studio-Jahre. Er argumentiert für den Begriff „Räumlicher Animationsfilm“; für ihn ist der Raum das bestimmende Element des Spiels. Er sieht den Animationsfilm eng mit der Bildenden Kunst verbunden; von daher auch seine Zusammenarbeit mit Achim Freyer. Weiler bevorzugt die ernsthafteren Begriffe Plastik, Figur oder Unikat statt Puppe, dem immer etwas Verniedlichendes anhängt. Johannes Hempel erinnert sich detailreich an seine ersten Filme bei der DEFA, damals noch in Babelsberg, wo im März 1952 die Produktion von Puppentrickfilmen begann. 1961 realisierte Hempel in Dresden den abendfüllenden Die seltsame Historia von den Schiltbürgern mit über 100 Puppen: „konstruierte Vorbehalte verhinderten den Einsatz.“ (S. 23)

Rudolf Thomas beschäftigt sich mit dem Außenseiter Handpuppenfilm, da „szänenweise vor laufender Kamera gespielt und aufgenommen.“ (S. 25) Martina Großer schildert detailreich die technischen und künstlerischen Produktionsbedingungen beim Puppentrickfilm, Katharina Benkert steuert Überlegungen über den Sinn der Märchen bei, Jan Stibrál und Stanislaw Sokolow erinnern sich an Koproduktionen zwischen dem DEFA-Trickfilmstudio und dem Jiri Trnka-Studio bzw. dem Studio Sojusmultfilm.

Grundsätzliche Überlegungen zum Genre Puppentrickfilm kommen von Hans-Jürgen Stock: „Verdichtung, Typisierung, Prägnanz, Pointierung sind wesenseigene Kriterien; nicht zu vergessen heiter-abenteuerliche Begebenheiten mit witzigen Einfällen. Stilisierung ist geboten, Symbolhaftes und Metaphorisches relevant, Naturalismus dagegen fehl am Platz.“ (S. 34) Dies ist wesentlich auf den Märchenfilm für Kinder bezogen - ein Tradition, die heute von der Hylas-Trickfilm in Dresden weitergeführt wird, wie Rolf Hofmann ausführt: „Wir legen Wert auf Geschichten, voller Phantasie und Schönheit, die Modelle zur gewaltfreien Konfliktlösung im sozialen Zusammenleben anbieten und humane Zukunftsbilder ermöglichen.“ (S. 47)

Heinrich Sabel dagegen zielt auf das Erwachsenenpublikum: er verlangt, wie im Spielfilm, interessante Geschichten mit ernstzunehmenden Figuren: „Je skurriler, je absurder, desto mehr gewinnt die Welt des Animationsfilmes an Reiz. (...) Nur wenn die Fil-

memacher es immer wieder wagen, in Extreme vorzudringen, hat der Animationsfilms eine Überlebenschance als eigenständige Kunstform.“ (S. 49)

Es war richtig und wichtig, in dieser ersten Publikation zum DEFA-Puppentrickfilm die Künstler selbst zu Wort kommen zu lassen: man erfährt viel über die Produktionsbedingungen dieses zu Unrecht von der Filmgeschichte übersehenen Genres, viel auch, wenn sicher nicht alles, über Kämpfe, Enttäuschungen und Verletzungen. Eine Filmografie der in den Beiträgen genannten Filmen beschließt diesen schmalen, aber gewichtigen Bandes, in dem man allerdings biographische Angaben zu den Autoren vermisst.

vorgestellt von... Karl Riha

■ Karl Valentin: *Filme und Filmprojekte*, hrsg. von Helmut Bachmaier und Klaus Gronenborn (= Sämtliche Werke, hrsg. von Helmut Bachmaier und Manfred Faust, Bd. 8)
R. Piper Verlag, München, Zürich 1995, 618 Seiten, zahlreiche Abbildungen
ISBN 3-492-03405-5, DM 128,00

Er hatte das Zeug zu einem ‚deutschen Charly Chaplin‘ - das belegt der achte Band der ‚Sämtlichen Werke‘ Karl Valentins. Er dokumentiert siebenundzwanzig Kurzfilme (darunter *Film Tricks von Karl Valentin*), Multimediale Inszenierungen (wie z.B. „Das Heimkino“), Langfilme (etwa *Brillantfeuerwerk* und *Raubritter vor München*), Film-Exposés nach Ideen fremder Autoren sowie Verzeichnisse Kino und Film betreffender Briefe, verschollener wie tatsächlich produzierter Filme und führt uns auf diese Weise vor Augen, mit welcher Intensität der Münchener Volkskomiker das neue Medium beim Schopfe griff, um sich in ihm zu realisieren.

Valentin war ja kein Hinterwäldler, den es gerade mal nach München (und wohl auch nach Berlin) verschlagen hätte, sondern er zeigte in seinen Vortragsstücken, daß er sehr wohl wußte, was sich Neues und Ganz-Neues in Kunst und Literatur - also auch in der Medienlandschaft - ereignete. Es handelt sich also nicht nur um Umsetzungen seiner Kabarettstücke in den Film, sondern gerade auch um Erfindungen, die sich die spezifische Eigenart des Bilder-Zelluloids zu eigen machten und aus ihr heraus agierten. Als herausgegriffenes Beispiel kann hier die Skizze zu einem Film mit dem Titel „Der Allesfresser“ dienen; dort heißt es:

„Valentin: ein dahintrottelnder Landstreicher der keinen Pfennig Geld in der Tasche aber den Magen voll Hunger hat, frisst und säuft alles was ihm in den Weg kommt. So steht vor einem Haus ein Kohlenwagen, er nimmt sich ein Stück Kohle (...), isst dieselbe und geht langsam weiter. Beide Hände in die Hosentaschen gesteckt, schweift sein Blick umher bis er wieder etwas entdeckt hat. An einem Obstwagen geht er vorbei, der Obsthändler schaut zufällig weg, statt dass er Obst stiehlt, stiehlt er eine braune Obsttüte welche an dem Wagen hängt und frisst die Tüte (...), er wandelt weiter, nähert sich einem Neubau, dort liegen Zementsäcke aufgestapelt, er nimmt sein Taschenmesser, sticht in einen Sack hinein, hebt die Hand an die geöffnete Stelle und frisst den Zement (...). Der Zementstaub ist trocken, wo gibt es nun schnell etwas zu trinken und weil er soeben vor der Postanstalt steht, gibt er sich in den Schalterraum in

welchem mehrere Schreibpulte stehen und säuft dort mehrere Tintengläser aus (...). Er verlässt den Raum wieder und findet in einer Kehrrichttonne einen alten Regenschirm, er reisst die Regenschirmstäbchen (...) heraus, frisst es und geht wieder weiter. – Er findet auf der Strasse ein altes Schreibheft, reisst ein weisses Blatt Papier (...) heraus und verspeist es. -- Valentin frisst Oelfarbe – ein echter Malertopf, an dem jahrelange Oelfarbekrusten hängen steht an irgend einer Ecke. Valentin zieht den Pinsel heraus der voller Oelfarbe ist und nimmt den ganzen Pinsel in den Mund (...). Er trinkt aus einer durchsichtigen Glasflasche mit dem Etikett Salzsäure, er zeigt sogar daß es echte Salzsäure ist, indem er einen Kupferpfennig auf einen Teller legt, ein wenig Salzsäure darauf giesst und eine Dampfwolke steigt empor (...). Er entfernt vor dem Daraufgiesen und vor dem Trinken den Kork, worauf Rauch aus der Flasche dringt wie bei echter Salzsäure.“ (Typoskript: Mitte der 30er Jahre)

In seinen „Biographischen Notaten zu Film und Kino“ (etwa „Meine Filmlaufbahn von 1913 bis heute“, Mitte der 20er Jahre) mußte Valentin freilich einbekennen: „Ausser zwei kleinen, 300 Meter langen Filmen, die wir schon im Jahre 1913 gespielt haben, hat sich bis 1927 niemand in ganz Deutschland herbeigelassen, uns zum Film zu verwenden, trotzdem Münchner und Berliner Zeitungen in Theaterkritiken immer wieder Anregungen brachten.“ („Biographische Notiz“, Frühjahr 1934) Wo es dennoch zu Kontakten kam, hält er fest, sei er um sein Honorar geprellt worden. So bedauert er, daß er 1926 nicht auf das Angebot eines Mister Goodman aus New York eingegangen sei, der ihm 5000 Dollar Gage für die Woche angeboten habe - dem stünden im Moment, in dem er diese Zeilen zu Papier bringe, gerade miese 75.- RM gegenüber: „Ein Straßenkehrer verdient monatlich 150.- Mk.“ („Biographische Notiz“, 40er Jahre)

In einem „Karl Valentin's Filmpech“ betitelten Couplet von Anfang der 40er Jahre - nach Lili Marleens „Vor der Kaserne“ zu singen - klagt er, er habe so gute Filmideen und werde doch vor den Toren Geiselngeisigs schnöde stehen gelassen: „Weiter ist der Weg - zu der Bavaria / Als der Weg zu Wasser - nach Amerika“; aber er lasse sich nicht beirren: für „Bayerische Filme“ mit Schuhplattlergestampf, Rauferei auf Kirchweih, Schmalznudelgedampf und Kammerfensterl'n freilich, heißt es definitiv, werde er sich trotz aller Not nicht hergeben!

vorgestellt von... Uli Jung

■ Daniel Gethmann: **Das Narvik-Projekt: Film und Krieg**. Bonn: Bouvier, 1998; 287 Seiten (= Literatur und Wirklichkeit, Bd. 29)
ISBN 3-416-02778-7, DM 68,00

Filmtheorie, Filmgeschichtsschreibung und Filmanalyse arbeiten nicht eben häufig Hand in Hand, und wenn, so doch oft im Sinne hilfswissenschaftlicher Instrumentalisierung oder Funktionalisierung. Dagegen versucht Daniel Gethmanns Studie in einem Ansatz historiographisches, analytisches und theoretisches Zugehen miteinander zu verbinden und scheitert daran auf interessante Weise.

Die Besetzung des norwegischen Hafens Narvik im Zuge des deutschen Überfalls auf Dänemark und Norwegen ab April 1940 sollte nach der Blockade des englischen Kanals

der deutschen Kriegs- und Handelsmarine den Zugang zum Atlantik sichern und den Transport kriegswichtigen schwedischen Eisenerzes ins Deutsche Reich ermöglichen. In einer mehr als zweimonatigen wechselvollen und für beide Seiten verlustreichen Schlacht gelang die Einnahme des eisfreien Hafens, die in einem für 1941 angekündigten, aber vor Drehbeginn bereits abgebrochenen Propagandafilm in einer Spielhandlung heroisiert werden sollte.

Dieses Filmprojekt dient Gethmann dazu, seine These über den Zusammenhang zwischen filmischer und militärischer Wahrnehmung und über die Fortführung des Krieges als Film (qua Waffe) zu illustrieren. Dabei macht der Aufbau des Buches das Dilemma des Autors deutlich: nach Seite 175 kommt er endlich zu seinem Thema, das seinerseits bereits nach knapp mehr als sechzig Seiten bereits wieder abgehandelt ist, sechzig Seiten, die zudem durch einen Exkurs über „Land und Meer“ und ein Subkapitel über „Britische und amerikanische Norwegen-Bilder“ nochmals um vierundzwanzig Seiten dezimiert werden. Es stellt sich die Frage, wie ein theoretisches Gerüst und eine zeithistorische Herleitung (die im einzelnen einsichtsvoll ist) angesichts der dünnen Anwendung zu rechtfertigen ist. Nicht einmal eine Inhaltsangabe des geplanten Films gibt der Autor, der gleichwohl das Projekt in all seinen Stadien als Versuch einer „Re-Inszenierung“ des Kriegsgeschehens qualifiziert. Die intendierte propagandistische Wirkung des Films kann so dem Leser nicht verständlich werden.

Was bleibt, ist Gethmanns ausführliche Auseinandersetzung mit Karl Ritter, der zunächst für die Regie von *Narvik* vorgesehen war und dessen Karriere von den Anfängen in der kaiserlichen Luftwaffe während des Ersten Weltkriegs über den illegalen Aufbau von Fliegerstaffeln während der Weimarer Republik bis in die Nazizeit und später ins argentinische Exil eine erstaunliche, stramm rechte Kontinuität aufweist. Gethmann konnte sich für seine Studie auf Ritters Tagebuchaufzeichnungen stützen, die ihm von der Familie zugänglich gemacht worden sind: eine gute Quellenarbeit. Ebenfalls ertragreich ist seine Beschäftigung mit Felix Lützkendorf, der für verschiedene Drehbuchfassungen des Filmprojekts herangezogen worden war.