

FILMBLATT II - Herbst 1999

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Filmhistorische Recherchen und Brief-Editionen bilden den Schwerpunkt dieses Heftes. Die spanische Filmwissenschaftlerin Teresa Sandoval untersucht, wie das deutsche Kino zwischen 1923 und 1937 die Kanarischen Inseln als Kulisse benutzte, Thomas Tode stellt einen Brief Hans Richters an Dziga Vertov über den Internationalen Kongreß des Unabhängigen Films in La Sarraz (1929) vor, Günter Agde kommentiert Briefe von Joris Ivens über seine 1935/36 für die Mesh-rabpom-Film geplanten Projekte und Egbert Barten porträtiert den niederländischen Filmpublizisten Henrik Scholte, von dem wir einen 1936 veröffentlichten Bericht über die Ufa-Werbefilmabteilung übersetzt haben.

Eine Recherche von Herbert Birett über die letzten Tage Franz Hofers sowie ein unbekannter Text von Wilfried Basse von 1932 über die Hauptaufgaben des dokumentarischen Films ergänzen diesen Schwerpunkt.

Die in Aussicht gestellte Neuregelung der Gebührenordnung des Bundesarchiv-Filmarchivs ist leider immer noch nicht erfolgt.

FILMBLATT erscheint weiterhin kostenlos. Wir würden uns aber sehr freuen, wenn Sie das FILMBLATT mit DM 20,00 für die Herstellungs- und Vertriebskosten des Jahrgangs 1999 unterstützen könnten. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Unser Konto bleibt geöffnet! Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugestellt.

FILMBLATT I - 10 sind vergriffen.

Berlin, den 10. November 1999

CineGraph Babelsberg: Konto 13 22 56 18, 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

Beklemmende Bilder

Zusammenlegung der letzten Juden in Dresden in das Lager Hellerberg am 23./24. November 1942 (D 1942)

FilmDokument 17, Kino Arsenal, 29. Januar 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Günter Agde

Der „Umgang“ des NS-Regimes mit Juden ist dokumentarfilmisch kaum überliefert. Nur wenig wurde gedreht und nur wenige Fragmente authentischen Dokumentarfilm-Materials sind in den Archiven erhalten. Sie können freilich nur bedingt wirkliche Auskunft geben, weil sie aus der Optik der Täter gedreht wurden, und sie bleiben Bruchstücke, die erst im historischen Zusammenhang ihren besonderen Wert erhalten. Zur „Zukunft der Erinnerung“ (Roman Herzog, 1999) an die Verbrechen des Nationalsozialismus aber müssen auch diese Filmmaterialien gehören.

Der heutige Zuschauer lebt mit anderen Bilderwelten, als sie mit jenen Materialien geboten werden. Entsprechend ungeübt und kaum erfahren ist man beim Ansehen dieser Bilder, die ja eben Film sind und keine Fotos, die man weglegen oder umblättern kann. Gerade deshalb ist „genaues Hinsehen“ möglich und nötig, wie Ignatz Bubis forderte, nachdem er den „Hellerberg“-Film angeschaut hatte.

Die öffentliche Vorführung solcher Filme setzt auf den mündigen Zuschauer, der hinsehen will und kann und der sein Wissen um historische Zusammenhänge ebenso einbringt wie er aktuelle Diskussionen mitdenkt.

Nimmt man so die Filmbilder in den Koordinaten ihrer Entstehung und ihres historischen Zusammenhangs zur Kenntnis, so entfaltet sich ihre Authentizität, deren Sog man sich kaum entziehen kann. Hier sind diese Filme ideelle Bundesgenossen anderer authentischer Zeugnisse jener Zeit, wie sie etwa die Tagebücher Victor Klemperers repräsentieren. Der Erfolg dieser Bücher hat gerade in der Authentizität des Mitgeteilten eine wesentliche Quelle.

Der „Hellerberg“-Film - das sind nur 27 Filmminuten, schwarzweiß, grobes Korn, allgemeines Licht und ohne Ton, seinerzeit offenbar schnell und aktuell gedreht, mit unklarer Auftragsituation und diffuser Verwendungsabsicht. Die beklemmenden Bilder bleiben lange im Gedächtnis: der Sache nach reportieren sie, wie die „letzten Juden in Dresden“ aus der Stadt in ein Barackenlager am Stadtrand (das die Firma Zeiß-Ikon einrichtete und finanzierte) verbracht werden. Die Kamera blickt diesen Menschen ins Gesicht und bildet ab, was sie tun, um dorthin zu kommen und um sich dort einzurichten, wie sie dabei miteinander umgehen.

Die Authentizität der Filmbilder von die *Zusammenlegung der letzten Juden in Dresden in das Lager Hellerberg am 23./24. November 1942* bekommt für den heutigen Betrachter eine Dimension sehr eigener Art, wenn man dies dazugibt: die Menschen, deren „Zusammenlegung“ im November 1942 der Film zeigt, werden nur 4 Monate später, im März 1943, nach Auschwitz transportiert, nur wenige überlebten.

Der „Hellerberg“-Film ist in einer Art erster Verarbeitungsstufe überliefert: den gedrehten Sequenzen wurden im Labor Zwischentitel hinzugefügt, ein eigentlicher Schluß fehlt ebenso wie Stabangaben. Den eigenartig-mysteriösen Produktions- und Auftragshintergründen und dem Schicksal der Kopie - sie wird derzeit im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin restauriert - gingen Dresdner Historiker nach. Vor allem forschten sie nach den abgebildeten Menschen und stellten eine Zusammenschau mit dem Schicksal der Dresdner Jüdischen Gemeinde dar. Ihre Dokumentation als Buch sucht, den Film in Einzelbildaufnahmen und mit Kommentaren versehen auch denjenigen nahezubringen, die den Film - aus welchen Gründen auch immer - nicht sehen können. Eine seriöse, dem Gegenstand angemessene und taktvolle Publikation mit allen modernen Standards solcher Literatur.

Die Flankierung von *Zusammenlegung der letzten Juden in Dresden in das Lager Hellerberg am 23./24. November 1942* durch eine NS-Wochenschau, die zeitgleich in den Dresdner (und reichsdeutschen) Kinos lief, als die „letzten Juden“ nach Hellerberg verbracht wurden, schlägt eine besondere Einbettung vor: das propagandistisch manipulierende Filmmagazin, öffentlicher Ausdruck zeitgenössischer NS-Ideologie, als denkbar extremer Gegensatz. Und Ulrich Teschners Dokumentarfilm *Die Juden sind weg* (1997) geht auf seine Weise den Hellerberg-Spuren nach.

Norbert Haase, Stefi Jersch-Wenzel, Hermann Simon (Hg.): ***Die Erinnerung hat ein Gesicht. Fotografien und Dokumente zur nationalsozialistischen Judenverfolgung in Dresden 1933-1945.*** Bearbeitet von Marcus Gryglewski, hrsg. von der Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer politischer Gewaltherrschaft. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag GmbH | 1998, 222 Seiten, 88 Abb. ISBN 3-378-01026-6, DM 29,90.

Deutsche Wochenschau Nr. 637 / 48 / 1942

Prod.: Deutsche Wochenschau GmbH, Berlin

Format: 35mm, s/w, Ton, 722 m; Zensur: 19. 11. 1942

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin

Zusammenlegung der letzten Juden in Dresden in das Lager Hellerberg am 23./24. November 1942

Kamera: Ernst Höhne, im Auftrag von Zeiß-Ikon, Dresden

Format: 35mm, s/w, stumm, 27'

Kopie: VHS

Die Juden sind weg

Prod.: Heller Film, Berlin, Dresden 1997

Regie: Ulrich Teschner / Kamera: Ernst Hirsch / Musik: Michael Hartmann / Schnitt: Fred Buchholz, Kristin Rogge / Kamera-Assistenz: Cornelia Hirsch / Mitarbeit: Ingrid Silverman / Gefördert von der Sächsischen Landesmedienanstalt

Format: 70', s/w und Farbe

Kopie: VHS

Animation und Trick Bewegte Bilder. Deutsche Trickfilme der zwanziger Jahre / Filme im Schatten. Der Trickfilm im Dritten Reich (BRD 1977, R: Rudolf J. Schummer)

FilmDokument 18, Kino Arsenal, 5. März 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Jeanpaul Goergen

Die zweiteilige Fernsehdokumentation von Rudolf J. Schummer aus dem Jahr 1977 ist wohl der erste Kompilationsfilm zum deutschen Trickfilm (wobei Trickfilm als Oberbegriff für Trickaufnahmen und Animationsfilm verwendet wird) von den Anfängen bis 1945. Das macht diese ZDF-Produktionen auch heute noch so interessant und wichtig. Falsche Datierungen sollten dabei nicht gegen diese Produktion gewendet werden, sie reflektieren den damaligen Kenntnisstand. Das gilt auch für die teilweise sehr schlechte Qualität der Filmausschnitte, insbesondere bei den Filmen Walter Ruttmanns: zum Glück liegen diese und andere heute in wesentlich besseren Fassungen vor. Auch hat die Forschung, zumindest zum avantgardistischen Animationsfilm, in den letzten Jahren doch eine recht breite und sichere Datenbasis erarbeitet, auch wenn insbesondere bei Hans Richter noch Forschungsbedarf besteht.

Der erste Teil *Bewegte Bilder* über die deutschen Trickfilme der zwanziger Jahre wird von Lotte Reiniger kommentiert, die vor allem zu den Arbeiten an *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-26) interessante Details mitteilt. Der Film beschränkt sich fast ausschließlich auf die Avantgarde, vor allem die Fischinger-Filme *Liebesspiel* (1931), *Studie 5* (1930), *Studie 7* (1931), *Kreise* (1933) sowie *Studie 11a* (1934) werden ausführlich vorgestellt.

Offenbar waren 1977 andere Formen des Animationsfilms wie die Beiprogrammfilme ohne großen Kunstanspruch oder die zahllosen Werbefilme in Vergessenheit geraten. Eine wunderbare Wiederentdeckung stellt *Golem zaubert* (1923) dar, ein „Filmscherz“ von Paul Simmel, der den außer Kontrolle

geratenen Golem animiert, in einem dieser Gestalt durchaus angepaßten klobig-ungelenken Legetrick. Ferner werden Ausschnitte aus dem von George Grosz gestalteten Vorspann von *Die Weber* (1927), *Die Idee* (1932) von Berthold Bartosch und aus dem SPD-Wahlwerbefilm *Ins dritte Reich!* (1931) gezeigt.

Der zweite Teil *Filme im Schatten* über den Trickfilm im Dritten Reich wird von Theo Nischwitz kommentiert, der in der Trickabteilung der Ufa begann - er schuf die „blitzenden Augen“ von Paul Kemp in *Amphithryon* (1935) und zauberte zusammen mit Ernst Kunstmann für *Stukas* (1941) aus einem einzigen Flugzeug ein ganzes Geschwader - und später das Trickstudio der Bavaria leitete.

Nach einem Rückgriff auf die mathematischen Trickfilme von Prof. Ludwig Münch von 1912 und die Filme der „Tönenden Handschrift“ von Rudolf Pfenninger (1932) bringt *Filme im Schatten* Beispiele von Trickaufnahmen aus Kultur- und Spielfilmen sowie der abstrakten Animationsfilme von Hans und Oskar Fischinger (unverständlich hier die Einblendung einer Akte des Propagandaministeriums, Abteilung „Zentralstelle für geistigen Aktivismus“), der Silhouettenfilmen von Lotte Reiniger und der Puppenanimationsfilme der Gebrüder Diehl.

Der Einsatz des Animationsfilms im Werbefilm wird jetzt stärker betont. Vorgestellt werden Beispiele von Hans Fischerkoesen (dessen *Schall und Rauch* von 1933 bei jeder Vorführung stehenden Applaus erhielt), Oskar Fischinger, Curt Schumann und Wolfgang Kaskeline sowie Werbefilme für Sparkassen, das Winterhilfswerk und Schrottsammlung.

Aus dem NSDAP-Film *Kaufmann, nicht Händler* (1933) werden böse antisemitische Animationsteile von Bernhardt Huth gezeigt. Um 1942 machte der Puppenanimationsfilm *John Bull in Nöten* (um 1942) Propaganda gegen England. Hans Held ließ seine Erfahrungen beim „Wespengeschwader“ in seinen *Störenfried* (1941) einfließen.

Als einziger Film des groß aufgezogenen Projekts einer Deutschen Zeichentrickfilm GmbH wurde 1943 *Der arme Hansi* von Gerhard Fieber fertiggestellt. Ausschnitte aus den Beiprogrammfilmen *Das dumme Gänslein* (1944), *Verwitterte Melodie* (1943) und *Der Schneemann* (1944) von Hans Fischerkoesen beschließen die Dokumentation.

Beide Filme wurden von Rudolf J. Schummer realisiert, der von 1962 von 1986 beim ZDF u.a. als Abteilungsleiter Grafik und Fotografie sowie als Chefgrafiker arbeitete. Schummer baute das ZDF-Trickfilmstudio auf und realisierte zahlreiche graphische und tricktechnische Arbeiten für Einzelsendungen und Magazine (etwa „Gesundheitsmagazin Praxis“ oder das „Reisemagazin“) sowie den Legetrickfilm *Pop Corrida* (1965). Von 1979 bis 1983 war Schummer auch Lehrbeauftragter an der Fachhochschule Mainz, wo er das Fach „Trick-

film und Animation“ aufbaute. 1983 gründete er den Deutschen Trickfilmverband, dessen erster Präsident er wurde. Er organisierte auch mehrere Retrospektiven des deutschen Animationsfilms bei internationalen Filmfestivals; zahlreiche Informationen, die in das „Deutsche Trickfilm Kaleidoskop“ (Deutscher Trickfilmverband und Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1979) einfließen, gehen auf die von Schummer gesammelten Daten zurück.

Bewegte Bilder. Deutsche Trickfilme der zwanziger Jahre

Buch und Regie: Rudolf J. Schummer / Kamera: George Varjas / Schnitt: Christel Benecke / Ton: Richard Laughton / Kommentar: Lotte Reiniger / Fachberatung: Joachim Kreck
Prod.: ZDF, 1977; Erstsendung: unbekannt
Kopie: 16mm, Lichtton, 36', s/w, Farbe

Filme im Schatten. Der Trickfilm im Dritten Reich

Buch und Regie: Rudolf J. Schummer / Kamera: Hans Knoll / Schnitt: Christel Benecke / Ton: Peter Lutz / Kommentar: Theo Nischwitz / Fachberatung: Joachim Kreck
Prod.: ZDF, 1977. Redaktion: Dieter Krusche; Erstsendung: unbekannt
Kopie: 16mm, Lichtton, 37', s/w, Farbe

Beide Filme wurden vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, Grünwald (FWU / Nr. 32 2856 und Nr. 32 2857; FWU-Beiheft: Rudolf J. Schummer) verliehen; die Kopien stellte die Zentralstelle Medien, Daten u. Informationen im HELP, Frankfurt am Main, zur Verfügung.

Ein Märchen aus dunkler Zeit Die sieben Raben (D 1937, R: Gebrüder Diehl)

FilmDokument 19, Kino Arsenal, 9. April 1999
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin
Einführung: Jeanpaul Goergen

Eine einstündige Puppensaga der Gebrüder Diehl um sieben verzauberte Brüder, die von ihrer Schwester durch ein sieben Jahre dauerndes Schweigegeübde erlöst werden: der am 2. Dezember 1937 in Berlin uraufgeführte Film folgt dem bekannten Märchen der Brüder Grimm, in seiner Gestaltung lehnt er sich an Zeichnungen des Romantikers Moritz von Schwind an.

Die sieben Raben ist der dritte Märchenfilm der Diehls, nachdem sie 1935 *Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen* und 1936 *Tischlein deck dich* für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) produziert hatten. Die Gebrüder Diehl hatten sich 1935 in den Märchenfilm (und in den Werbefilm) zurückgezogen, nachdem ihre Beiprogramm-Filme im Kino nicht mehr ankamen und

offenbar auch als volksfremd eingestuft wurden. *Die sieben Raben* entstanden aber nicht für die RfDU, sondern als Eigenproduktion. Über ein Jahr dauerten die Dreharbeiten zu diesem ersten abendfüllenden deutschen Puppenanimationsfilm, bei dem 120 Puppen eingesetzt wurden.

Die sieben Raben mit seinem märchenhaften Naturalismus gilt trotz dramaturgischer Mängel als das Meisterwerk der Gebrüder Diehl. Die mit auswechselbaren Mundpartien ausgestatteten, zwischen 23 und 30 Zentimeter großen Puppen sprechen beinahe lebensecht, zumal bei einigen auch die Augen und Wangenpartie ausgetauscht werden konnten. „Die Puppen sprechen dann gewissermaßen stumm den Dialog nach, der vorher mit richtigen Schauspielern im Tonatelier aufgenommen und genau ins technische Manuskript eingetragen wurde. So weiß man nachher, wieviele Aufnahmen eine Puppe in derselben Stellung verharren muß und wann sie zu sprechen beginnt.“ (Film-Kurier, 251, 28. 10. 1937)

Puppen und Ausstattung sind, wie bei allen Märchenfilmen der Diehls, naturalistisch angelegt, an historischen Vorbildern ausgerichtet und penibel detailgenau gearbeitet. Die Dekorationen und Hintergründe beeindrucken durch Räumlichkeit und Tiefenschärfe, der Wald erinnert an Fritz Langs Zauberwald in den *Nibelungen*. Die schönsten Wirkungen erzielen die Diehls vor allem durch ihre Lichtgestaltung. Ihr Naturalismus wirkt aber stellenweise trocken und verkehrt sich leicht in ein steriles Zurschaustellen handwerklicher Virtuosität. Daher auch der didaktische und lehrhafte Zug der Diehlschen Märchenverfilmungen, der sicher noch durch die Vorgaben der RfDU verstärkt wurde. Mit Andeutungen zu arbeiten ist nicht Sache der Diehls, das Vorzeigen ist ihnen wichtiger als Aussparungen, die aber letztlich den notwendigen Raum für Fantasie öffnen würden.

Der Film enthält auch beklemmende Szenen eines Inquisitionsprozesses und einer geplanten Hexenverbrennung. Inwiefern sich diese Bildfindungen und insgesamt die Diehl'schen Ausgestaltung dieses und anderer Märchen nach den Brüdern Grimm mit der deutschen Wirklichkeit des Jahres 1937 im Sinne einer „Normverletzung“ in Bezug setzen läßt, wie Thomas Basgier (in: Mecki, Märchen & Schnurren, Frankfurt am Main 1994, S. 20) annimmt, sei dahingestellt. Der Schlußsatz des Narren: „Zweifelst Du immer noch? - Du! Das ist jetzt gefährlich!“ kann aber durchaus zeitkritisch interpretiert werden.

Der Vorprogrammfilm *Miniatur-Kabaret* (1934) ist der erste Tonfilm der Gebrüder Diehl: lustige, leicht parodistische Einfälle bestimmen diese Nummern-Revue, die in einem bayerischen „Watschen-Tanz“ ihren Höhepunkt findet.

Dieser Kurzfilm macht den Eindruck eines Werbefilms in eigener Sache, um die Leitungen des Diehl'schen Trickstudios zu demonstrieren. Neben dem sprechenden Conferencier - „Die Synchronität der stereotypen Mundbewegung z. B. des Ansagers in diesem ‚Miniatur-Kabarett‘ mit dem Ton wirkt un-

gemein echt und überzeugend“ (Film-Kurier, 98, 26. 4. 1934) - beeindrucken insbesondere die seiltanzende Puppe und die taktsynchronen Musiknummern. Eine schwarze Jazz-Band wird von dem vorlauten Conferencier erst mit dem rassistischen Hinweis auf „Menschenfresser“ vorgestellt, anschließend wird diese Bemerkung aber wieder zurückgenommen.

Miniatur-Kabarett

Produktion: Gebrüder Diehl, Atelier für Kulturfilme, Gräfelfing bei München / Gestaltung: Gebrüder Diehl / Musikalische Leitung: Hans Hild / Bild: Hans Asen / Ton: F.W. Dustmann
35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 501 m, Zensur: 23. 3. 1934, B 36033, Jf.

35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 501 m, Zensur: 19. 5. 1934, B 36461, Jf., künstlerisch wertvoll

35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 504 m, Zensur: 4. 12. 1943, B 59686, Jf., künstlerisch wertvoll

16 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 200 m, Zensur: 22. 6. 1936, B 42667, Jf., künstlerisch wertvoll

Uraufführung: 25. 4. 1934, Berlin (Film- und Bildamt der Stadt Berlin, Sondervorführung)

Kinostart: 22. 8. 1934, Berlin (Titania-Palast, im Vorprogramm zu *Ich sing' mich in Dein Herz hinein*)

FSK-Freigabe: 2. 9. 1949 (Prüfdatum), 29. 4. 1953 (Freigabedatum)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (35mm, s/w, Ton, 518 m = 16' 40")

Die sieben Raben

Produktion: Gebrüder Diehl-Film, Gräfelfing bei München / Gestaltung: Gebrüder Diehl / Kamera: Alfons Lusteck / Musik: Walter Popper

35 mm, s/w, Ton, 3 Akte, 1804 m, Zensur: 19. 11. 1937, B 46801, Jf., künstlerisch wertvoll, volksbildend

35 mm, s/w, Ton, 4 Akte, 1804 m, Zensur: 11. 3. 1941, B 54821, Jf., volksbildend

35 mm, s/w, Ton, 4 Akte, 1799 m, Zensur: 9. 9. 1942, B 46801, Jf., volksbildend

35 mm, s/w, Ton, 4 Akte, 1804 m, Zensur: 20. 9. 1943, B 59366, Jf., volksbildend

Uraufführung: 2. 12. 1937, Berlin (Primus-Palast, Sonderveranstaltung)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main (35mm, s/w, Ton, 53').

Zur Kopie: Gegenüber der Uraufführungskopie fehlt offenbar eine Art Vorspann, der von Joachim Rutenberg in seiner Kritik im Film-Kurier (281, 3. 12. 1937) beschrieben wurde:

„Der jetzt herausgekommene Film *Die sieben Raben* zeigt in seinem ersten Teil die Herstellung der Hauptdarsteller aus Gips, Kreide und Reisstärke, aus Stoffen und Fellteilchen. Er ist zugleich ein aufschlußreicher Dokumentarbericht aus der Werkstatt eines Trickfilm-ateliers, der auch den erwachsenen Theaterbesucher fesseln muß.“ - Ein Vergleich mit der Zensurkarte B 46801 ergibt, daß auch die Schlußszene in der Kopie des Deutschen Filmmuseums fehlt: der Vorhang fällt, der Narr erscheint nochmals, „nimmt Abschied von den Zuschauern und fordert sie auf, beim nächsten Spiele wiederzukommen.“

Video: *Die sieben Raben*. Gebrüder Diehl-Puppentrick-Edition. Tacker-Film, Köln.

ISBN: 3-931588-33-5. (Geht auf auf die Kopie des Deutschen Filmmuseums zurück.)

Medienereignis Riefenstahl?

von Günter Agde

Vor etlichen Jahren wurde ein seinerzeit hochrangiger deutscher Politiker merklich schnell aus seinem Amte gehoben, weil er öffentlich meinte, daß der deutsche Faschismus 1933- 1945 auch eine Art Faszinosum gewesen sei. Ich wüßte gern, was Philipp Jenninger, der das damals als Bundestagspräsident sagte und der seither von der politischen Bühne fast spurlos verschwunden ist, denken und aussprechen würde, wenn er die Ausstellung über das Lebenswerk der Filmemacherin Leni Riefenstahl im Potsdamer Filmmuseum (4. 12. 1998 - 28. 2. 1999) hätte ansehen, den Katalog dazu, die Eintragungen in die Besucherbücher der Ausstellung, die Presseresonanz lesen und die Filme des Begleitprogramms betrachten können. Ich bin fast sicher, er würde jenes Diktum wiederholen, vielleicht differenzierter und behutsamer, aber der Sache nach substantiell doch genauso. Denn das Medienereignis Riefenstahl in Potsdam bezeugte und der vorzügliche Katalog flankierte ebendies: der deutsche Faschismus hat viele Menschen, darunter Filmleute wie Leni Riefenstahl, fasziniert. Riefenstahl selbst wurde und wird nicht müde, zu verkünden, daß sie ihre Faszination zwischen NS-Protagonisten wie Hitler, dem Architekten Speer und ihrem (vermeintlichen) Gegenspieler Goebbels und „der“ Partei und deren Funktionären geteilt habe. Und die barbarischen Folgen und Wirkungen des NS-Regimes setzte sie sowieso stets ab von deren Trägern und Urhebern...

Medienereignis Riefenstahl? Gewiß insoweit, als die Potsdamer Schau die erste ernstzunehmende und seriöse Ausstellung über das Lebenswerk dieser umstrittenen und widerspruchreichen Künstlerpersönlichkeit in Deutschland bildete. Und dies Angebot rief großen Publikumszulauf, rasanten Katalogverkauf und heftigen Meinungs Austausch in den Besucherbüchern hervor. Die sich naiv gebende, subkutan jedoch sympathisierende Anteilnahme von Alice Schwarzer in Emma (Januar/Februar 1999) und die häretisch-verkniffene Entgegnung von konkret (Nr. 3, 1999) reflektierten dann sozusagen zwei extreme, diametral entgegengesetzte Gegenpositionen von Vereinnahmungsversuchen, gekleidet in Verteidigung und Kritik, amüsant und mit Gewinn zu lesen alle beide.

Die Potsdamer Ausstellungsgestalter haben einen offensiven Weg der Auseinandersetzung mit dem NS-Regime an einem besonderen und schon sehr lange umstrittenen Beispiel gesucht. Ihre grundsätzliche Arbeitshaltung war, alles darzulegen, was Weg und Werk der Riefenstahl ausmachte und dabei nichts, wirklich nichts zu verschweigen. Denn erst konkrete Kenntnis ermöglicht Auseinandersetzung, so ihr plausibler Ansatz. Die selbstgesetzte Absicht realisierten sie durch viele Fotos und noch mehr wortgetreu wiedergegebene

Dokumente, die sie aus einschlägigen Archiven zusammengetragen hatten und für die auch die alte Dame ihr eigenes Archiv öffnete (dies war eine gegenseitige Verabredung, die durchgängig eingehalten wurde, soweit ich sehen konnte). Inwieweit dabei sanfter Druck auf Akzentuierungen ausgeübt wurde, wie man munkelte, bleibt letztlich uninteressant, weil tatsächlich nichts in der Biographie Riefenstahls verschwiegen wurde. Im Gegenteil, beinahe unauffällig korrigierte die Ausstellung - und noch mehr der Katalog - etliche Behauptungen Riefenstahls in ihren Memoiren, die eine größere Distanz zum NS-Regime beschreiben sollten und die auch Erinnerungslücken oder Schutzbehauptungen sein konnten. Bei ihrem Besuch der Ausstellung etliche Wochen nach der Eröffnung (offenbar wollte sie wohl auch die Reaktionen in der Presse erst abwarten) hat sie diese Korrekturen stillschweigend akzeptiert und damit sanktioniert. Daran wird man sich fürderhin halten können.

Dieser Arbeitskontakt zu Riefenstahl war auch nötig, weil die Potsdamer die Filme der Frau zeigen wollten, und die verwertet sie immer noch selbst. Die Filme liefen per Monitor, dazu im museumseigenen Kino ein Filmprogramm mit flankierenden Filmen der Zeit (mit der Aufführung eines furiosen Dokumentarfilms: Willy Zielkes *Das Stahltier*) sowie Filmen, die Riefenstahl im Kino gesehen hatte. In einem Kino-Kabinett wurde als Bestandteil der Ausstellung jener bekannte und sehr gelungene Porträt- und Interviewfilm von Kay Möller *Die Macht der Bilder* gezeigt, der originell, zupackend und sehr plausibel den Mythos Riefenstahl beinahe atemlos hinterfragt.

Die Potsdamer folgten generell der Biographie Riefenstahls und stellten deren einzelne Lebensabschnitte in ihren inneren, stilistischen, ästhetischen und werkgeschichtlichen Linien und Verknüpfungen vor: In den 20er Jahren Arbeit und Erfolge als Solotänzerin, dann als Bergsteigerin und -filmerin, dann die NS-Zeit mit den affirmativ-apologetischen NS-Filmen. Nach 1945 ihre zähe „Gegenwehr“ gegen die NS-Verdächtigungen und Kampf um Rehabilitierung (mit verblüffenden Analogien zu Veit Harlans Strategien), die bundesdeutsch-konservative Laufbahn als Fotografin und mittendrin die sublimen Wiederbelebung ihres NS-Schönheitsideals von den Olympia-Filmen her bei afrikanischen Ureinwohnern, den Nuba, und schließlich in den Unterwasser-Filmen.

Jedesmal eine erfolgreiche, medienträchtige Karriere mit schließlich jähem Knick oder Abbruch, wie man will, jedesmal ein kraftvoll-zähes, angestregtes Wiederaufstehen und Weitermachenwollen, das dem langem Leben (sie ist die letzte Überlebende...) ebenso geschuldet ist wie ihrer außergewöhnlichen individuellen Willenskraft. Zu begreifen sind diese Abschnitte auch als Karriere-Teile einer ehrgeizigen, starken, aussagebewußten Frau, die freilich als Frau jeweils die Ausnahme in der allemal männerdominierten Branche darstellte.

Insofern warf diese öffentlichkeitswirksame und NS-konforme Ausnahme ein kräftiges Licht auf diese Branche zurück. In diesem Lebenswerk bildeten die Filme Riefenstahls zur NS-Zeit - die beiden Olympia-Filme, die NSDAP-Parteitagsfilme - zweifellos die Kernstücke, die auch die bisherige filmwissenschaftliche Forschung ausgiebig untersucht hat (vgl. die einschlägigen Arbeiten von Martin Loiperdinger, Hilmar Hoffmann, Susan Sonntag u.a.). Insbesondere die Bild- und Symbolanalysen, z.T. sehr minutiös, haben da nichts an Wert verloren.

Ein Vorzug der Potsdamer Unternehmung bestand nun in der konsequenten Kontextualisierung: Riefenstahls NS-Filme hatten ein ästhetisches, ideologisches, auch filmhistorisches „Davor“ und ebensolches „Danach“. Dabei blieb nichts offen, wenn man freilich die bisweilen mühevoll-raumgreifende Lektüre der vielen angebotenen Texte (inkl. der Dokumente) absolvieren wollte, eine kräftezehrende Crux vieler moderner Ausstellungen, die mehr Lese- als Anschauungsstoff bieten können, was gewiß mit der Materie und den Personen zusammenhängt.

Gefragt, welche ihrer Filme sie als zukunftsweisend auch für das Medium Film ansehe, nannte sie mir ohne Zögern *Das blaue Licht* und die beiden Olympia-Filme, die sie besonders Studenten zur Analyse empfahl. Von „Flirts“ mit dem NS-Regime oder dessen Ideologie wollte sie nichts wissen.

Ausstellung, Filmprogramm und Katalog zu Leni Riefenstahl bleiben ein offensiver, streitlustiger Beitrag zur Auseinandersetzung über deutsche Vergangenheit an einem besonderen, freilich auch herausragenden Personal-Beispiel. Nur schade, daß die Ausstellung nicht weiter durch Deutschland wandert (wie die Hamburger Wehrmachts-Ausstellung), sondern mit dem Potsdamer Beispiel halt nur eine Ausnahme bleibt.

Leni Riefenstahl. Hrsg. vom Filmuseum Potsdam, mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa, Bärbel Dalichow, Claudia Lenssen, Felix Moeller, Georg Seeßlen, Ines Walk
Berlin: Henschel, 1999, 247 Seiten, Abb.
ISBN 3-89487-319-1, DM 58,00

Glanz des Wahren von Jan Schlubach

Unter dem Titel „Spielträume - Der Szenograph Alfred Hirschmeier“ zeigt das Filmmuseum Potsdam noch bis zum 21. November 1999 eine Ausstellung über das künstlerische Werk des DEFA-Szenographen Alfred Hirschmeier (1931 - 1996). Parallel dazu läuft im Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam eine Kabinett-Ausstellung „Ghettobilder: Räume für Jakob und die Seinen“, die ausgewählte Blätter der Szenographie Hirschmeiers für den DEFA-Film *Jakob der Lügner* (1974, Regie: Frank Beyer) präsentiert. Den künstlerischen Nachlaß des CineGraph-Babelsberg-Gründungsmitglieds Alfred Hirschmeier hat das Filmmuseum Potsdam 1997 mit Mitteln der DEFA-Stiftung erworben. Per ABM wurde das reiche Material (z.B. über 1000 Originalblätter) wissenschaftlich erschlossen. Das Archiv des Filmmuseums bewahrt die Materialien auf, die der filmhistorischen Forschung zur Verfügung stehen und mit denen beide Ausstellungen bestückt wurden.

Zur Eröffnung der Ausstellung im Filmmuseum sprach u.a. Jan Schlubach, dessen Rede wir nachstehend abdrucken. Jan Schlubach, Jahrgang 1920, Autodidakt, debütierte als Bühnenbildner 1946 an der Bayrischen Staatsoper mit den Bühnenbildern zu „Figaros Hochzeit“, anschließend arbeitete er rund 15 Jahre mit Heinz Hilpert zusammen. 1960 gestaltete er für Abendstunde im Spätherbst (Regie: Rudolf Noelte) seine erste Arbeit fürs Fernsehen, 1972 zeichnete er für den deutschen Szenographie-Teil von Kubricks *Barry Lyndon* verantwortlich, seiner ersten Aufgabe fürs Kino, die mit Hilfe des damaligen DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg realisiert wurde. Dabei lernte er Alfred Hirschmeier kennen, mit dem er bis zu dessen Lebensende freundschaftlich verbunden blieb. (Günter Agde)

Als Kollege wie auch als Vertreter des Berufsverbandes der Filmszenographen in unserem Lande, dem S/F/K, dessen Ehrenmitglied Fredy Hirschmeier war, vor allem aber als Freund darf ich heute zu Ihnen sprechen, wofür ich dankbar bin, gilt es doch, an jemanden zu erinnern, der bis heute - und vielleicht gerade heute - uns in vielem Vorbild sein könnte.

In einer immer schnellerlebigen Zeit war Fredy Hirschmeier ein vielleicht oft recht einsamer Fels, ein „rocher de bronze“, der standhielt gegen alle gerade herrschenden Strömungen der Mode, aber auch der Politik, der seinen eigenen geraden Weg ging, zumal, wenn es darum ging, uneitel dem Gesamtkunstwerk eines Films zu dienen.

So mächtig-barock seine äußere Erscheinung, so sensibel war doch seine Seele. Seine Entwürfe, die wir hier sehen, atmen - was heute leider selten so zu finden ist, atmen *Poesie*. Poesie, ein heute vielleicht leicht altfränkisch wirkendes Wort. Übersetzen wir es mit *Dichtung*, so kommen wir in gewisser Weise der Sache näher, birgt dieses Wort doch den gleichen Stamm für das Verb *verdichten*, *verknappen*: was anderes kann ein Filmwerk - wie auch eine Theateraufführung - tun in den 100 bis 200 Minuten, in denen es versucht, dem Publikum eine Geschichte zu erzählen.

Sieht man nun Fredys Werk, sieht die große Spannweite, die es zeitlich wie thematisch umfaßt, so mag mancher auf den ersten flüchtigen Blick vermerken, daß eine gewisse stilistische Gemeinsamkeit, ein leicht zu erkennender Stil, fehlt. Denn nur zu gerne legt man einen Künstler auf eine leicht wiedererkennbare Art, sich zu äußern, fest. Für den Szenenbildner jedoch ist der Stil des Szenenraumes vom Dichter, von der Handlung und dem Raum, in dem sie stattfindet, festgelegt. In des Dichters Werk muß der Szenenbildner hineinhorchen, muß versuchen, die dem Werk innewohnende Melodie herauszuhören, um sie umzusetzen, sie zu visualisieren. Und jedes dichterische Werk hat eine eigene, eine andere Melodie. Fredys Lust am Fabulieren, seine stete Neugier auf Neues fanden hier reichen Entfaltungsspielraum, der dem *Schauspieler* reiche Möglichkeit gab, des Dichters Werk weiter auszuspinnen, umzusetzen, Gestalt werden zu lassen. Ein Musiker, der heute Bach und morgen Debussy oder Schönberg gar spielt, muß jedesmal auf eine andere Art und Weise an seine Interpretation herangehen. Seine Herangehensweise prägt seinen ihm so eigenen Stil, so verschiedenartig sein fertiges Werk auch dem unbefangenen Beschauer auf den ersten Blick erscheinen mag.

Fredy, der homo ludens, seine Freundlichkeit, seine Heiterkeit, verbunden mit großem handwerklichen Können, sein Fleiß, all dies spiegelt sich in seinen Zeichnungen wieder. Ihm war es - ganz im Gegensatz zu den meisten unserer Kollegen - vergönnt, oft die Zeit zu haben, die man eigentlich braucht, um solche kleine Kunstwerke zu schaffen, wie wir sie heute vor uns sehen. Kunstwerke, von denen er sich immer bewußt war, daß sie nur Zwischenstufen zu einem größeren Kunstwerk sein konnten, Kunstwerke, die allerdings sicher in der Lage waren, Regisseure und Kameraleute zu inspirieren, die dem Film zugrunde liegende Erzählung in neuem Licht zu sehen. Wo sind heute noch solche - doch im Schaffensprozeß so überaus wichtige - zeichnerische Vorlagen zu finden, die einem Film aber Inspiration und Kraft geben können, die uneitel helfen, einen Filmstoff zu verdichten?

Fredys große Phantasie hatte auch etwas, was in der DDR Mangelware war, er verkaufte es nicht als Bückware: Eleganz. Er verstand es, seinen Arbeiten inneren Glanz zu geben, etwa so wie unser großer Kollege Caspar Neher, bei dem der verlaueste Hinterhof ästhetisch „schön“ war: der Glanz des Wahren.

In all dem könnte Hirschmeiers Werk Vorbild sein: ich denke, eine solche Ausstellung kann nicht nur - womöglich „verklärter“ - Blick in die Vergangenheit sein, sondern kann und sollte Wege in die Zukunft weisen.

Hirschmeier war immer stärkstens daran interessiert, Nachwuchs - *guten* Nachwuchs! - heranzubilden, Jüngere teilhaben zu lassen an einem Beruf, den er von Herzen liebte. Einem Beruf aber auch, von dem er wußte, daß er in seiner ganzen Vielfalt nur im ständigen Austausch mit Mitarbeitern, die über die gemeinsame Arbeit oft zu Freunden wurden, machbar war. Seit wir

uns in den frühen 70er Jahren kennenlernten, gingen viele unserer gemeinsamen Gespräche immer wieder um die Notwendigkeit, über das „learning by doing“ hinaus eine ständige Stätte der Ausbildung für unseren Beruf zu schaffen - Fredy in Babelsberg, ich im Westteil der Stadt. Fredy endlich ist es gelungen. So denke ich, daß es in seinem Sinne ist, wenn an der Akademie der Künste in Zusammenarbeit mit dem S/F/K ein nach ihm benanntes Stipendium für angehende Filmszenenbildner eingerichtet wurde, von dem zu hoffen ist, daß es dadurch weiterleben kann, daß die sogenannten Arrivierten in unserem Beruf es materiell genügend unterstützen. Doch dies nur nebenbei, wenngleich mir auch wichtig.

Hirschmeier war es immer klar, daß seine Arbeit mit diesen seinen Zeichnungen und Collagen noch lange nicht „fertig“, noch nicht vollendet war, daß das, was er erträumte, nur dann seinen vollen Zauber erblühen lassen konnte, wenn es Menschen gab, die seine Entwürfe mit der gleichen Liebe, dem gleichen Können und Einfühlungsvermögen, auch mit der gleichen Sorgfalt und auch mit der gleichen Zärtlichkeit dreidimensional umsetzen konnten. Nie, das wußte er, kann man in diesem unserem Beruf besser sein als die besten Mitarbeiter, die einem zur Seite stehen. Er hat sie gepflegt, ihnen Aufgaben gestellt, ihnen Mut und Hilfe gegeben und auch nicht zuletzt Freundschaft. Viele von diesen Mitarbeitern sind heute noch unter uns. Ein uns hinterlassener Schatz, den die Filmindustrie zu wahren wissen sollte und zu mehrern - nicht zuletzt zu ihrem eigenen Nutzen und Ruhm.

Eine Ausstellung wie diese kann an Qualitäten erinnern, die es zu wahren, zu ermuntern und die es einzufordern gilt. So sollte Fredys Werk nicht nur retrospektiv betrachtet werden, sondern positiv in die Zukunft wirken. Der Film hat solche „rocher de bronze“, wie es Fredy war, dringend nötig.

Die letzten Tage von Franz Hofer von Herbert Birett

Bis mindestens bis 1943 lebte Franz Hofer in der Beckerstraße 20/20a in Berlin-Friedenau. Wann er in die Meinekestraße 7 umzog, in der er bei Kriegsende wohnte, läßt sich nicht mehr feststellen. In der durch Kriegsschäden nur teilweise überlieferten Einwohnermeldekartei ist er nicht aufgeführt und bis Kriegsende erschien auch kein neues Adreßbuch mehr. In der Beckerstraße 20/20a wohnte 1963 kein früherer Bewohner mehr, in der Meinekestraße 7 nur noch der Journalist Walter Reiff.

Falls sich nicht jemand die Zeit nimmt, ihm bzw. den anderen Bewohnern nachzuforschen, wird man über die letzten Jahre Hofers wohl kaum mehr viel erfahren können.

In der evangelischen Pfarrei, zu der die Meinekestraße gehörte (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche), ist über Franz Hofer nichts bekannt.

Vielleicht könnte man über eine Suchanzeige bei der „Zentralen Suchlaufstelle“ im Standesamt Friedrichshain von Berlin (10216 Berlin) herausfinden, von welcher Pfarrei aus er begraben wurde, denn auch in der St. Pauls-Gemeinde, auf deren Friedhof (Neuer St. Pauls-Friedhof, Am Dohnagestell) er begraben liegt, war er nicht nachzuweisen. Der Friedhof wurde 1965 aufgehoben, doch soll er wieder gestaltet werden. Auch für Franz Hofer wird unter seinem bürgerlichen Namen Wüstenhöfer ein Grabstein aufgestellt werden, wahrscheinlich im alten Block P-8-31. Auf den Grabsteinen werden grundsätzlich nur der Name und die Lebensdaten verzeichnet.

Franz Hofer starb am 5. Mai 1945 unter ungeklärten Umständen. Man fand ihn tot vor dem Haus Burggrafenstraße 1, etwa 10 Minuten von seiner Wohnung entfernt, unweit des Franziskus-Krankenhauses, wo er eingeliefert wurde. Krankenakten sind nicht mehr vorhanden, da sie nach 30 Jahren vernichtet werden.

Da Franz Hofer als offizielles Kriegsoffer anerkannt ist, kann vermutet werden, daß er entweder bei den Straßenkämpfen oder bei einem Bombenangriff ums Leben kam. (Vgl. FILMBLATT 10, S, 34)

Deutsches Kino vor kanarischer Kulisse (1923-1937) von Teresa Sandoval

Seit Jahrhunderten assoziiert man die Kanarischen Inseln mit landschaftlicher Schönheit und Vielfalt, mildem Klima und einer einzigartigen geographischen Lage, die dem Archipel eine Brückenfunktion zwischen drei Kontinenten verleiht. So waren diese Inseln denn auch schon früh Anziehungspunkt für Wissenschaftler, Ärzte, Reisende und Touristen, und bald nach ihrer Entstehung zeigte auch die Filmindustrie Interesse an den Kanaren.

Dank der für den Schiffsverkehr strategischen Lage der Kanarischen Inseln konnte schon 1896 Gabriel Veyre, Operateur der Gebrüder Lumière, auf der Durchreise nach Amerika einige Bilder der Insel Teneriffa einfangen. 1909 erschienen die ersten kanarischen Filmbilder in mehreren, auch in Deutschland gezeigten Streifen der Gaumont, wie z.B. *Eine Reise auf den Kanarischen Inseln* (1910).

In den zwanziger Jahren entwickelte sich eine fieberhafte Suche nach außergewöhnlichen, vom europäischen Publikum noch nie gesehenen Bildern fremder Welten, so daß sich die Filmteams auf die Reise machten, um verbor-

gene Winkel mit ihren Kameras zu erobern. Der Afrikaforscher und Expeditionsfilm-Regisseur Hans Schomburgk legte im November 1923 - nicht zum ersten Mal - auf den Kanarischen Inseln an. Das Ziel der Reise war diesmal Liberia, wo er den ethnographischen Film *Mensch und Tier im Urwald* (1924) aufnahm. Aufnahmen der Inseln (u.a. von Teneriffa) integrierte er in diesen Film, obwohl sie eher als Probenaufnahmen gedacht waren.

Auch in Schomburgks Montagefilm *Frauen, Masken und Dämonen* (1948) - ein Querschnitt durch seine 30jährige Forschungsarbeit - finden sich diese Aufnahmen, wobei er aber Ortschaften auf Gran Canaria mit Drehorten auf Teneriffa Canaria verwechselt.

Auch Schomburgks Kameramann und selbständiger Produzent Paul Lieberenz (*Nach Südamerika*, 1930) und der Reisejournalist und -filmer Colin Ross (*Die Reise um Afrika*, 1928) fingen für ihre Filme kanarische Bilder ein, wenn sie auf ihren Reisen in einem Hafen des Archipels Halt machten. Es handelte sich dabei zwar mehrheitlich um ethnographische Filme über exotische Kulturen, doch war wohl eher die damalige Schifffahrt zumindest teilweise schuld daran, daß diese spanischen Inseln mit den abgelegensten Stämmen und Zivilisationen in Verbindung gebracht wurden.

Doch nicht alle frühen Aufnahmen auf den Kanaren waren Zufallsprodukte. Im Film *Glückliche Inseln im Atlantik* (Döring-Film, 1933, R: August Koch) wurde eine schon damals gebräuchliche Bezeichnung des Archipels im Titel aufgenommen. Dieser Kultur- und Reisefilm über die Kanarischen Inseln war nach 1933 der meistgezeigte Film in deutschen Lichtspieltheatern, wo er bis in die vierziger Jahre unverändert auf dem Programm stand. Der Film dokumentiert die reiche Vegetation der Inseln, die Bananenplantagen, die Ernte und die Verpackung der Früchte, die in Bergen und Schluchten künstlich angelegten Terrassen, die eindrucksvollen Landschaften mit ihren gigantischen und steilen Felswänden, aber auch die Städte und ihre Bevölkerung sowie die Atmosphäre in den Häfen.

Zu Beginn des Filmes sieht man Reisegruppen an Bord eines Kreuzfahrtschiffes der Norddeutschen Lloyd, die sich während der Reise zu den Kanarischen Inseln verschiedenen Freizeitaktivitäten hingeben. Die Schifffahrtsgesellschaften unterstützen Expeditions-, Reise- und Abenteuerfilme unter der Bedingung, daß sie in den Filmen erwähnt wurden und gaben selbst Werbe- und abendfüllende Spielfilme in Auftrag.

Die Kanarischen Inseln erschienen in mehreren großen Reisefilmen jener Zeit, etwa in *Emden III fährt um die Welt* (Eiko-Film, 1929, Bearbeitung: Ernst Angel), vornehmlich als Knotenpunkt der Schifffahrtslinien, die sich in den kanarischen Häfen, mit Öl und Kohle versorgten. Mit der touristischen Entwicklung der Inseln wurden sie auch filmisch den britischen und deutschen Touristen als Reiseziel vorgestellt.

Die erhaltenen Dokumentarfilme vermitteln heute wichtige Informationen zur Geschichte der Inselvölker. Ein Beispiel dafür ist der Film *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* (Hamburg-Amerika Linie Filmdienst, 1937) vom Filmdienst der Hamburg-Amerika Linie, der das Leben eines uralten Volkes auf Gran Canaria beschreibt: „Im Höhlendorf Atalaya hausen die Bewohner wie die Ureinwohner dieser Insel, die Guanches, in Höhlen.“

In einem anderen Filmbericht (*Ins Paradies vor Afrika*, 1935) kann man diese Bewohner bei der Erstellung einfacher Töpferei-Erzeugnisse beobachten. In Lehrfilmen für den Einsatz in Schulen wurden die attraktivsten Ecken der Inseln ausgeleuchtet. Einige dieser Streifen befaßten sich ausschließlich mit dem mühsamen, aber schon damals bei Touristen beliebten Aufstieg auf den Gipfel des Teide auf Teneriffa (3.718 m. ü. M.). Bilder des Teide finden sich auch in *Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika* (Ufa, 1933).

Zwei Jahre nach *F.P. 1 antwortet nicht* (R: Karl Hartl, 1932) über die Verankerung eines schwimmenden Landeplatzes mitten im Ozean, präsentierte die Ufa den Kulturfilm *F.P. 1 wird Wirklichkeit* (R: Martin Rikli, 1934), ein Werbefilm über den neuen Luftpostdienst zwischen Europa und Amerika der Luft Hansa. Dieser Transatlantikflug wäre nicht möglich gewesen ohne die lang ersehnte schwimmende Tankstation, der Dampfer „Westfalen“, die im Film bis ins letzte Detail beschrieben wird. Dieser Film zeigt erstmals beeindruckende Luftaufnahmen von Teneriffa und Gran Canaria, und einmal mehr stehen die spektakuläre Vulkanlandschaft und der Teide-Krater im Mittelpunkt. Jahre später produzierte die Ufa mit *Briefe fliegen über den Ozean* (1935) einen ähnlichen Film über einen von diesem Postdienst erzielten Rekord.

Das Kanarische Archipel bot zudem ungeahnte Möglichkeiten, die Landschaften verschiedener südamerikanischer Länder oder abgelegener Inseln in fernen Ozeanen vorzutäuschen. Frühzeitig nutzte die Ufa die Kanaren als Naturkulisse auch für Spielfilme und die kanarischen Drehorte trugen nicht unwesentlich zum Erfolg dieser Filme bei. Mit gecharterten Schiffen brachte man in zehntägiger Überfahrt die Filmtechnik auf die Inseln. Ungefähr vierzig Beteiligte, Schauspieler und Mitglieder der Filmcrew, machten sich auf die Reise. Der Aufwand muß sich gelohnt haben, denn sonst hätte sich die Ufa nicht dafür entschieden, zwischen 1929 und 1937 vier Filme auf den Kanarischen Inseln zu drehen.

Der erste dieser Filme war *Wenn Du einmal Dein Herz verschenkst* (R: Johannes Guter, 1929), in dem Lilian Harvey die Nichte eines Plantagenbesitzers auf einer abgelegenen Insel spielte, die, angezogen vom luxuriösen Leben, das sie im Kino gesehen hatte, nach Europa flüchtet.

Fünf Jahre später entstand der patriotische Abenteuerfilm *Ein Mann will nach Deutschland* (R: Paul Wegener, 1934), in dem der Einfluß der Nazi-Ideo-

