

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 Beiprogrammfilm 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 Pfeningner (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 Schweigegehlöbde 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 beeindruckten durch Räumlichkeit und Tiefenschärfe, der Wald erinnert an Fritz Langs Zauberwald in den *Nibelungen*. Die schönsten Wirkungen erzielten 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'sche 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, wengleich 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-

logie deutlich spürbar ist. In dem Film, der außerhalb Deutschlands unter dem Titel *Ein Mann will in die Heimat* gezeigt wurde, unternimmt ein deutscher, in Südamerika arbeitender Tiefbauingenieur alles Mögliche, um vor dem drohenden Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Deutschland zurückzukehren. Auf einem Marktplatz Teneriffas setzte man bis zu 700 Einwohner ein, um die Wirkung des Kriegsausbruchs 1914 auf die Volksstimmung in südlichen Ländern zu zeigen. Die Außenaufnahmen brachten gelegentlich aber auch ernste Schwierigkeiten mit sich: „Die Lavafelder des Piks, die sich in etwa 2200 Meter Höhe viele Meilen weit in grenzenloser Öde und Verlassenheit hinziehen (...) waren ein gefährliches Pflaster für Kameraleute und Darsteller. Auch die Szenen im Boot durch die wütende Brandung machten große technische Schwierigkeiten.“ (Paul Wegener, in: *Filmwelt*, 10. 6. 1934)

Auch der mittelmäßige Abenteuerfilm *Die letzten Vier von Santa Cruz* (R: Werner Klingner, 1935) wurde zum Teil auf den Kanaren gedreht.

Der erfolgreichste Film jener Zeit, *La Habanera* (1937, R: Detlef Sierck, D: Zarah Leander), nutzte ebenfalls die Naturkulisse der Kanaren. Der Film erzählt die Geschichte einer Schwedin, die während einer Kreuzfahrt Puerto Rico besucht und sich, fasziniert und geblendet von der Landschaft, der Folklore und nicht zuletzt von dem einheimischen Großgrundbesitzer (Ferdinand Marian), dort niederläßt. Zehn Jahre später, nach dem Tod ihres Mannes, den dieser aufgrund seines tyrannischen und habgierigen Verhaltens selbst verschuldet hatte, kehrt sie, überwältigt von der Sehnsucht nach dem Klima und den Gewohnheiten ihres Landes, nach Schweden zurück.

Für eine der bekanntesten Szenen von *La Habanera*, den Stierkampf zu Beginn des Films, wurden 600 Komparsen als Zuschauer rekrutiert. Erich Holder, die rechte Hand des Ufa-Produktionsleiters Bruno Duday, erzählte während der Dreharbeiten für *La Habanera* einer lokalen Tageszeitung, daß *Ein Mann will nach Deutschland* „aufgrund seiner Lichteffekte, Nuancen, sowie der landschaftlichen Kontraste ein perfekter Film“ geworden sei. (*La Tarde*, 16. 9. 1937) Nach der Premiere am 26. Juli 1934 im Ufa-Palast am Berliner Zoo lobte die Berliner Börsen-Zeitung seine Bildtechnik: „Der Kameramann Fritz Arno Wagner hat eine Fülle herrlicher Motive – sei es aus der südländischen Palmenherrlichkeit, sei es vom Meer - aufgenommen und dadurch einen geradezu einzigartigen Rahmen für die Geschehnisse geschaffen“. Holder bezeichnete diese Inseln als Juwel der siebten Kunst: „Die kanarische Natur zeigt sich in einer derartigen Fülle, daß Originalität, Schönheit und Vielfalt der Natur, die eine Filmgesellschaft braucht, beinahe unerschöpflich erscheinen. Auch in Bezug auf urbane und soziale Themen finden wir hier alles, was uns jedes andere Land bieten kann.“ Und er fügte etwas Wichtiges hinzu: „Warum sollten wir diese Landschaft nicht benutzen, deren geographische Nähe zu Deutschland sehr vorteilhaft sein kann?“ (*La Tarde*, 16. 9. 1937)

Die Ufa hatte somit unter südlicher Sonne und relativ gut erreichbar eine Naturkulisse entdeckt, in der man Motive auf Zelluloid bannen konnte, die für viele andere Länder repräsentativ waren. So gewann man wertvolle Zeit, denn die Reise war im Vergleich zu anderen Orten mit vergleichbaren Eigenschaften kurz. Hinzu kam noch ein weiteres Vorteil, der für Dreharbeiten im Ausland nicht zu unterschätzen war und mit dem die Ufa auf spanischem Gebiet rechnen konnte: die Zusammenarbeit mit den zivilen und militärischen Behörden. (Filmwelt, 22. 8. 1937) Die Unterstützung aller deutschen Produktionen war nie in Frage gestellt.

Auch die Berliner Majestic-Film drehte die Außenaufnahmen zu *Warum lügt Fräulein Käthe* (R: Georg Jacoby, 1935) - ein einfaches Lustspiel über eine Kreuzfahrt mit Dolly Haas in der Titelrolle - auf den Kanaren und Madeira.

In all diesen Spielfilmen übernahmen die Kanarischen Inseln die Rolle anderer exotischer Destinationen. Dank der Vielfalt der Landschaften auf den Inseln konnte die Ufa Orte in lateinamerikanischen Ländern wie Puerto Rico, Venezuela, Kuba und Jamaika sowie abgelegener Inseln wie Sumatra und Santa Cruz nachahmen. In der Produktion der Majestic-Film wurden die kanarischen Drehorte als die der nahegelegenen Insel Madeira ausgegeben. Die Figuren dieser Stoffe bewegen sich durchwegs in einer idyllischen Welt, sie waren zu Beginn aus unterschiedlichen Gründen voller Erwartungen, bis das Heimweh sie heimsucht - ein zentrales Motiv vieler NS-Filme. Zweifellos erfüllten die Kanarischen Inseln die Zwecke der Ufa und trugen so maßgeblich zum Erfolg einiger ihrer Dokumentar- und Spielfilme bei. Die Kanarischen Inseln ihrerseits fanden in diesen Filmen eine wichtige Plattform, um sich einem größeren europäischen Publikum zu präsentieren.

(Aus dem Spanischen von Inés Martín und Christoph Renfer. Die Autorin bedankt sich beim Bundesarchiv-Filmarchiv und beim Kulturministerium der Kanarischen Inseln für die wertvolle Unterstützung.)

Folgende Filme konnten noch nicht ermittelt werden.

Die letzten vulkanischen Ausbrüche auf Teneriffa / Dernière éruption volcanique à Ténériffe (Gaumont, 1909)

Im Zeppelin über den Atlantik (3.Teil) (Ufa, 1924)

Südamerika II: Argentinien (Döring, 1924)

Unter Palmen und Bananen. Bilder von den Kanarischen Inseln (Orion, 1927)

Der Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa (Orion, 1927)

Emden III fährt um die Welt (Eiko, 1929)

Auf den Spuren der Guachen und Mauren (O. Neubert, 1932)

An atlantischen Gestaden (Tofa, 1933)

Mit der „Emden“ um die Welt (Bavaria, ca. 1934)

Ins Paradies vor Afrika (Haeseke, 1935)

Hinweise auf Kopien bitte an: Teresa Sandoval, C/ Porlier 28, 6° D. 38004 Santa Cruz de Tenerife. Kanarische Inseln. E-mail: mtsando@ull.es

Vom Kaufen... und Verkaufen. Reklame-Filme. (1936)

von Henrik Scholte

Der folgende Aufsatz erschien in „Filmgids“, Rotterdam, Nr. 1, Januar 1936, dem Nachfolgebblatt der „Filmliga“, der Zeitschrift der Niederländischen Filmliga. Als Herausgeber fungierten L. J. Jordaan und Henrik Scholte, die 1927 zusammen mit Joris Ivens und Menno ter Braak die Filmliga gegründet hatten. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanken wir Mette Peters. Die Übersetzung aus dem Niederländischen stammt von Michael Wedel, die Anmerkungen von Jeanpaul Goergen.

In dem großen neuen Ufa-Haus, das wie eine Burg im Zentrum Berlins steht, wird plötzlich die Toilettentür aufgestoßen. Dieses kleine Ereignis steht nicht im ansonsten so vortrefflich ausgearbeiteten und organisierten Programm von einem Dutzend holländischer Journalisten, die, auf der Suche nach dem deutschen Film, Regisseure interviewt haben, mit den Harveys und Anny Ondras zu Tisch gegessen waren und sich in dem brennend grellen Dekor der Babelsberger Operetten habe sehen lassen. Das Beste zum Schluß: nachdem sie den ganzen Morgen Film gesehen und bewertet haben, endlich der Charme eines schlichten Mittagessens im Restaurant, zusammen mit Tausenden Vor- und Handarbeitern aus der Krausestraße. Bei dem, der die Tür aufstieß und auf die Journalisten losgestürzte, handelte es sich um einen großen Mann, der auch noch mitten im Winter nach amerikanischer Art kein Unterhemd trug. Ein schweres, edles und trauriges Gesicht, mit dem das fanatische Licht der stahlblauen Augen merkwürdig kontrastierte: Ruttmann! Erinnerungen an das erste Programm der Filmliga, an absolute Filme, an hitzige Debatten, die in Amsterdams dunklen Seitenstraßen geführt wurden.¹ Später an *Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt*, an die ersten selbständigen Tonfilmexperimente, *Melodie der Welt*. Dann Berichte aus Italien, wo Ruttmann einen Film über siedendes Stahl und Minenbau machte, ein Arbeits-epos. Dann jahrelang nichts... die Avantgarde war tot, in den Armen der Industrie gestorben. „Was machen Sie denn jetzt?“ – „Werbefilme!“ Können wir die neuen Sachen sehen? Ruttmanns Augen blicken auf einen der Ufa-Repräsentanten, einen allzeit zur Verfügung stehenden österreichischen Grafen. „Aber natürlich, wenn die Herren das wollen“, sagt dieser. Und während Ruttmann sich bescheiden und verlegen verabschiedete und an seine Arbeit zurückging, saßen die holländischen Journalisten schon wieder in einem der acht großen Vorführsäle des Filmzentrums und sahen, neben einer Sinfonie über Düsseldorf, die bescheiden *Kleiner Film einer großen Stadt* genannt war, noch einen gerade an diesem Tage fertig gewordenen Film mit dem Titel *Stuttgart*. Und nach diesem Film, der uns als Zugabe geboten worden war, brandete ein Beifall auf, den Ruttmann nicht hörte...

Obwohl die deutsche Spielfilm-Industrie damit beschäftigt sein mag, mit mehr oder weniger Erfolg von der Freiheit, die ihr Minister Goebbels garantierte, Gebrauch zu machen, sie arbeitet vorläufig nichtsdestoweniger auf konservativer Grundlage: eine Rückkehr vom Jazz zum Walzer, von Asphalt-Kokotten zum Biedermeier und romantischen Prinzessinnen. Unter dieser Oberfläche jedoch – auf noch viel bescheidenerer Grundlage, dafür aber mit unvergleichlich viel mehr Energie und Überzeugung – wird jene Arbeit geleistet, in der die Deutschen immer groß waren und blieben: die kurze, zwingende Darstellung, die Verherrlichung einer Stadt oder eines Betriebs, die künstlerische verantwortete Werbung für ein Produkt, ein Reklamefilm, in dem die Anpreisung zur subjektiven Überzeugung des Künstlers wird.

Nehmen wir Ruttmann. Er besitzt das seltsame Talent, die Seele einer Stadt nicht nur zu begreifen, sondern sie auch zu erklären. Düsseldorf wird mit der Psyche eines Rheinländers gesehen: sein Karneval, sein Straßenleben werden zum Hauptmotiv, dem sich die Stadt auf organische Weise unterordnet. Stuttgart wird noch viel größer, viel harmonischer, viel geschlossener wiedergegeben: Stuttgart, das romantische Zentrum eines überbevölkerten Württemberg, ist von alters her die Stadt der ‚Auslandsdeutschen‘, die in Rio de Janeiro, in Sydney oder auf Spitzbergen von den Theatern und Burgen dieses reichen Tals im Schwarzwald träumten. Ruttmann nimmt dieses Motiv des Heimwehs auf und läßt einen Sohn zu seinem alten Vater zurückkehren. Er ist mit diesem Motiv vertraut: Schiffe fahren auf See, Züge dröhnen über Brücken und durch Tunnels, ein Flugzeug fliegt scharf über Pinien hinweg, ein Vater und ein Sohn steigen in den Lift eines Stuttgarter Wolkenkratzers, und langsam, symphonisch anschwellend erhebt sich die steinerne Musik dieser Architektur, in der alt und neu sich im harmonischen Einklang befinden. „Na, was sogst?“ sagt der Vater. „Ja, do sog I gor nix mehr!“ sagt der Sohn, und sieht, was er sehen will: eine Stadt, so warm, so groß verstanden, daß nur ein Stuttgarter und ein Künstler sie wiedergeben können. Aber Ruttmann kommt... nicht aus Stuttgart und erfüllt lediglich einen beliebigen Auftrag. Und ist das nicht gerade der beste Beweis seines Könnens? Einer grandiosen Erfüllung dieses Auftrags? Vor allem ist dieser Film auch als technische Filmsymphonie ein reines Meisterwerk: Sport und Erholung, stets ein „Scherzo“-Motiv in Ruttmanns Symphonien, führen den Zuschauer beispielsweise in ein Freibad, wo ebensoviel sommerlicher Sport wie mondäne Teestunden mit einer kurzen Formel ins Bild gebracht werden müssen: Die Schwimmer springen von hohen Türmen ab, erst einer, dann zwei, dann viele von ihnen schießen ins Wasser, der Beckenschlag der Musik treibt die Beschleunigung der Montage auf die Spitze. Gleich darauf ein leiser, flüchtiger Ton: ein Löffel mit Zucker taucht in eine Teetasse, man sieht Menschen herumschlendern, und die Musik geht lyrisch in die Lieder der Kurkapelle über...

Ein Foto aus diesem Film war aber bei der Ufa nirgends zu kriegen!

Ruttmann, in seiner einsamen Schmiede eine Art ‚Wieland der Schmied‘, steht freilich nicht allein. Es gibt im Ufa-Haus noch einen abgelegenen Flügel, in dem auf dem schlichten Amboß des Auftrags-Films gearbeitet wird. Das sind die Trickfilm-Ateliers, in denen ein kleiner, humpelnder Russe mit einem schwermütigen Gesicht ein Heer weißbekittelter Assistenten kommandiert wie Alberich, der Zwerg. Kaskeline: ein Name, den vielleicht nicht die Öffentlichkeit, die Berliner Fabrikanten dafür aber um so besser kennen.² Auch er ist nur ein Rädchen im Getriebe von Kaufen und Verkaufen, ein Mann für Propaganda und Reklame. Seine Filmchen dauern zwischen einer und zehn Minuten. Aber sie haben uns bereits eine Revolution in der Kinowerbung gebracht. Sagen sie diesem Mann, daß die Manoli-Zigarette besser ist, als ihre Konkurrenten, daß C&A doch günstiger, daß Rekord eine vortreffliche Firma ist. Und seine Fantasie – die eines angewandten Walt Disney – beginnt zu arbeiten. Die schlanke, steife, weiße Papierhülle einer Manoli wird für ihn zum leuchtenden Motiv, einem wandelnden Männchen inmitten der wunderlichsten und verrücktesten Dulac-Farben³, das auf seinem Weg einem Kater begegnet und ihn verjagen muß, die Krise überwindet und Geschäftsfreunde ebenso wie Mann und Frau miteinander in Kontakt bringt. Das Schöne an Kaskelines Filmen besteht stets nicht allein in seiner unübertrefflichen Technik – auch mit dem wirtschaftlich so günstigen System des „Zwei-Farben-Verfahrens“⁴ erzielt er die seltsamsten Resultate -, sondern auch in seiner Zielsicherheit: die Hauptanforderung jeder Reklame. Ich habe jedenfalls sofort eine Manoli gekauft, und sollte ich auf ein C&A-Kaufhaus stoßen...

Als ich zufällig einen Tag später wieder im Philips-Vorführsaal in Eindhoven sitze, sehe ich die Arbeit eines der besten Lehrlinge Kaskelines, des Ungarn George Pál, der dort in einem kleinen, aus nur einem Zimmer bestehenden Arbeiterhaus mit seinen holländischen Jungs arbeitet. Genauso wie sein Lehrmeister greift er bevorzugt zu Marionetten, die er mit farbigen Zeichnungen ausfüllt. Sein *Ali Baba* wird bei weitem noch übertroffen von einem geistreichen Werbefilm, den er soeben für den Rundfunk fertiggestellt hat: Sein *Zauber-Atlas*⁵, in dem die verschiedensten Länder auf einem bleischweren Buch ihre Vorstellung geben, schmachtende Zigeunermusik aus Budapest neben Mengelberg (einer prächtigen Puppe!)⁶ und seinem Orchester in Hilversum und einem großen Sportmatch aus Paris. In Paris selbst wird diese niederländische Produktion nun jede Woche mit großem Beifall aufgeführt... Was will man mehr, für die Filmkunst wie für das Produkt, dem sie dient?

¹ Walter Ruttmanns absolute Filme *Lichtspiel Opus 2*, *Opus 3* und *Opus 4* wurden am 19. November 1927 in der dritten Vorstellung der Niederländischen Filmliga in Amsterdam aufgeführt.

² Wolfgang Kaskeline hatte aus dem 1. Weltkrieg ein steifes Bein mitgebracht, war aber kein Russe. Möglicherweise hatte Scholte auch den ebenfalls in der Ufa-Trickfilmabteilung arbeitenden, aus Rußland stammenden Trickfilmer Paul Peroff kennengelernt.

³ Dulac-Farben: besonders kräftig leuchtende Lackfarben der belgischen Firma Dulac.

⁴ Das von Scholte irrtümlich als „Zwei-Farben-Verfahren“ bezeichnete Farbfilmverfahren ist das Drei-Farben-Verfahren Gasparcolor des ungarischen Erfinders Béla Gaspar.

⁵ Mit *Ali-Baba* ist der 1935 von George Pål in den Niederlanden hergestellte englischsprachige Puppentrickfilm *Ali Baba and the Forty Thieves* gemeint. George Påls Puppentrickfilm *Der Zauberatlas* (OT: *De Tooveratlas*, 1935) warb für Philips Radio und wurde auch in Deutschland gezeigt.

⁶ Willem Mengelberg war Dirigent des Hilversum Radio-Orchesters.

Henrik Scholte von Egbert Barten

Henrik Scholte (geboren 1903) ist den meisten Filmhistorikern eigentlich nur als der Begründer der niederländischen Filmliga im Jahre 1927 bekannt. War der Filmkritiker L. J. Jordaan der bedächtiger „grand old man“ jenes Klubs von Filmenthusiasten, die dem Kino den Krieg erklärten, und Menno ter Braak vor allem deren Theoretiker, so war Scholte der Organisator des Ganzen. Mit dem Fanatismus eines wahren Bekehrten stürzte er sich auf die Organisation der Filmliga, übrigens vor allem da - wie Céline Linssen in dem kürzlich erschienenen Buch „Het gaat om de Film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga (1927 - 1933)“ schreibt - seine literarische Karriere (Scholte veröffentlichte Anfang der zwanziger Jahre einige Gedichtbände) in eine Sackgasse geraten war.

Scholte war aber auch Zeitschriften-Redakteur, nicht nur auf dem Gebiet des Films. Er war die treibende Kraft hinter der Zeitschrift „Filmiga“, die bis 1933 das Organ der Vereinigung war und anschließend noch einige Jahre als unabhängiges Monatsblatt existierte. Anfangs zusammen mit Ter Braak und später mit Jordaan stellte er zehn Jahre lang seine Arbeitskraft in den Dienst der Herausgabe dieser Filmzeitschrift. Der letzte, zunehmend feuilletonistischer und populistischer werdende Jahrgang der Zeitschrift erschien unter dem Titel „Filmgids“. Der vorstehende Artikel Scholtes über Ruttman und Kaskeline erschien in der ersten Nummer von „Filmgids“ im Januar 1936. Scholtes Anmerkung über Goebbels mag dem heutigen Leser etwas befremdlich in den Ohren klingen. Es war übrigens nicht das erste Mal, daß sich Scholte mehr oder weniger lobend über die deutsche Filmindustrie unter Goebbels ausließ. Kurz nach der Machtergreifung der Nazis in Deutschland widmete Scholte Goebbels einen für diesen nicht weniger vorteilhaften vierseitigen Leitartikel in „Filmiga Onafhankelijk Maandblad voor Filmkunst“ (Nr. 6, Mai 1933, S. 157 - 160). So heftig wie die Filmiga den russischen Revolutionsfilm verteidigt hatte, meinte das Blatt nun, sich an die Brust der Filmindustrie einer anderen Diktatur werfen zu müssen. In dieser Hinsicht

war es auch nicht verwunderlich, daß die Redaktion der Zeitschrift (der Artikel ist namentlich nicht gekennzeichnet, stammt aber zweifelsfrei aus der Feder Scholtes) nur einen Monat vor der Veröffentlichung des besagten Artikels über Goebbels den deutschen Film *Morgenrot* verteidigt hatte, der bei seiner niederländischen Premiere im Amsterdamer Rembrandt Theater (einem Kino der Ufa-Kette) von den niederländischen Kommunisten heftig attackiert worden war (Filmliga OM, Nr. 5, März 1933, S. 155).

Nach Januar 1936 erschienen lediglich noch vier Nummern von „Filmgids“. Im Sommer desselben Jahres sollte sich Scholte von der Filmjournalistik (zeitweise) zurückziehen und Jordaan als der einzige verbliebene Redakteur die Zeitschrift einstellen. Merkwürdigerweise hat Scholte daraufhin ein Angebot als Pressechef bei einem seiner ehemaligen ‚Feinde‘, der niederländischen Filiale von MGM, angenommen. Hatte er früher Koryphäen wie Pudowkin oder René Clair bei deren Besuchen in Amsterdam begleitet, so machte er nun Werbung für die neuesten amerikanischen Filme und gründete unter anderem einen europäischen Fanclub von Laurel & Hardy. So kann man sich ändern...

Während der deutschen Besatzung der Niederlande sollte der zum Opportunismus neigende Charakter Scholtes noch deutlicher zum Ausdruck kommen. 1942 wird Scholte Pressechef der mit nationalsozialistischen Geld neu gegründeten Filmfirma Nederland Film in Den Haag. Geleitet wurde die Nederland Film übrigens von Egbert van Putten, der vor dem Krieg ebenso in der Filmliga-Bewegung aktiv gewesen war. Erst während des Krieges sollte sich herausstellen, daß die politisch neutrale Filmliga Mitglieder verschiedenster Couleur beheimatet hatte: schlug sich der Filmliga-Cineast Joris Ivens auf die Seite des Kommunismus, entschieden sich Egbert van Putten, Jan Teunissen und Henrik Scholte für die Kollaboration mit dem anderen Extrem des politischen Spektrums. Während Scholtes Zeit bei der Nederland Film entstand unter anderem der Kurzfilm *Wie Gaat Mee?* (1942, Regie: Reinier J. Meijer), in dem dargestellt wird, wie gut es die Musiker des Niederländischen Symphonieorchesters unter dem neuen Regime getroffen hätten. Scholte war nicht nur ausführender Produzent, er schrieb auch das Drehbuch zu diesem Film.

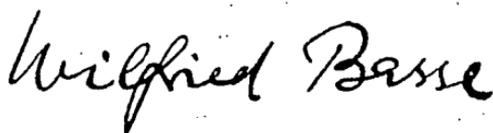
1943 wird Scholte Chefredakteur von „Cinema & Theater“, der einzigen übriggebliebenen, gleichgeschalteten Filmzeitschrift. Nach Kriegsende wird er von der „Commissie tot Zuivering van het Filmwezen“ (Kommission zur Säuberung des Filmwesens) für ein Jahr vom Filmgeschäft ausgeschlossen. Diese Tatsache sowie der Ruf, sich falsch verhalten zu haben, sorgten dafür, daß Scholte nicht mehr zum Film zurückkehrte. Er arbeitete anschließend für die „Koninklijke Luchtvaart Maatschappij“ (KLM) und faßte seine weitreichende Kenntnisse der klassischen Antike in den Standarwerken „Gids voor Griekenland“ (Amsterdam 1958) und „Scholte's Griekenland“ (Amsterdam 1976) zusammen. Henrik Scholte starb 1988. (Übersetzung: Michael Wedel)

Wilfried Basse zum 100. Geburtstag

Mit seinem Kurzfilm *Markt in Berlin / Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz* von 1929 etablierte sich Wilfried Basse als Pionier des dokumentarischen Films. 1932 veröffentlichte er eine kurze, aber pointierte Darstellung seiner künstlerischen Sicht auf die Wirklichkeit im Spannungsfeld zwischen Avantgarde und Kultur- und Lehrfilm. Dieser wichtige Text wurde bisher nicht rezipiert und wird hier zum 100. Geburtstag von Bases erstmals wieder nachgedruckt. Bases Tragik war, daß er ab 1934 in seinen Arbeiten für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm nur noch rein belehrende Filme drehen konnte. - Wilfried Basse, am 17. August 1899 in Hannover geboren, starb bereits 1946. (JpG)

Die Hauptaufgabe des dokumentarischen Films ist die künstlerische und konzentrierte Darstellung der Wirklichkeit (und die Verwendung der Wirklichkeit als Darsteller). – Daraus ergibt sich schon, daß man seine Objekte nicht vergewaltigen darf, um sie nur zu bluffenden und ästhetischen Spielereien zu mißbrauchen.

Das Ziel des Reportagefilms muß sein: Mit ungestellten Bildern der Wirklichkeit das Filmthema so zu gestalten, daß man das Dargestellte wirklich kennen und verstehen lernt und durch die künstlerische Photographie und Montage trotzdem gefesselt und interessiert wird. – Ein Film, der nur ästhetisch befriedigt oder nur „belehrt“, wird die starken Möglichkeiten, die im dokumentarischen Film liegen, ungenutzt lassen.

A handwritten signature in black ink that reads "Wilfried Basse". The script is cursive and somewhat slanted to the right.

(Wilfried Basse, in: *Film für Alle*, Halle/Saale, 6. Jg., Nr. 1, Januar 1932)

„Das Gegenteil von revolutionär“

Ein Brief von Hans Richter an Dziga Vertov über den Internationalen Kongreß des Unabhängigen Films in La Sarraz, 1929

vorgestellt von Thomas Tode

Anfang September 1929 fand im schweizerischen La Sarraz nahe Lausanne das erste Treffen der internationalen Filmavantgarde statt. Dieser „Internationale Kongreß des Unabhängigen Films“ war nach der traditionszertrümmernden Stuttgarter Ausstellung „Film und Foto“ bereits das zweite zentrale Ereignis in diesem Jahr für die moderne Filmkunst. Beide Veranstaltungen waren bewußt international ausgerichtet und so gilt auch La Sarraz unter Filmhistorikern als Meilenstein: „Vorläufer aller Filmfestivals“ (Montagu), „Schlußresolutionen ..., die nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben“ (Buache), „das vermutlich wichtigste Filmereignis auf Schweizer Boden überhaupt“ (Dumont).¹

Für die meisten Cinephilen von heute ist es ein „Gipfeltreffen“ der Avantgarde, das zu allem Überfluß auch noch in den Bergen, auf einem abgelegenen Schweizer Schloß stattgefunden hat, mit Schloßherrin (Madame de Mandrot), Ritterrüstungen und auserwählten, exquisiten Gästen. Die Begegnung der westlichen Filmavantgarde mit dem weltgewandten Grandseigneur des Russenfilms Sergej Eisenstein geriet zur eigentlichen Sensation des Kongresses.

Die Memoiren der Teilnehmer, meist viele Jahre später verfaßt, werden dominiert von den persönlichen Kontakten und den gemeinsamen Freizeitaktivitäten: Ausflügen zum Krebsfang, schmackhaften Waadtländer Wein und vor allem anderen den Dreharbeiten zu einem Filmulk unter Eisensteins Leitung. Die vereinigte Filmavantgarde, ausstaffiert mit Ritterrüstungen und auf Filmprojektoren reitend, stellte die Befreiung des Unabhängigen Film (gespielt von Janine de Bouissounouse) aus den Armen der Filmindustrie nach.

Dieser schon bald als verschollen geltende Film war nicht viel mehr als ein Jux an einem arbeitsfreien Vormittag gewesen und der englische Teilnehmer Ivor Montagu hatte wohl Recht, als er schrieb: „vermutlich mehr ein Verlust für die Filmhistorie als für die Filmkunst“.² Heute wissen wir, daß zumindest eine Filmkopie (und vermutlich auch das Negativ) von den japanischen Delegierten in ihre Heimat mitgenommen und dort öffentlich gezeigt wurde.³

Über das, was in den Diskussionen von La Sarraz besprochen worden ist, können wir aus den Erinnerungen der Teilnehmer fast gar nichts und aus den zeitgenössischen Zeitungsberichten nur wenig entnehmen. Nicht zuletzt war es auch ein Krisentreffen am Ende der Stummfilmzeit: Die Tonfilmtechnik

wird die Produktion so übermäßig verteuern, daß die Avantgarde-Bewegung in allen Ländern zum Erliegen kommen sollte.

Es soll in La Sarraz auch Konflikte gegeben haben: ästhetische zwischen Hans Richter und Béla Balázs (& Cavalcanti), politische zwischen Eisenstein und den spanischen und italienischen Delegierten, dem späteren Phalange-Mitglied Giménez Caballero und dem Marinetti-Anhänger Enrico Prampolini, und nicht zuletzt auch Differenzen um den Begriff „unabhängiger Film“, wobei Moussinac, Richter, Eisenstein und Schmidt gegen die von den Kongreßinitiatoren angeführte Mehrheit opponierten.⁴

Tatsächlich war die Gruppe der Teilnehmer ausgesprochen disparat zusammengesetzt. Das belegt jetzt auch ein Brief, den Hans Richter unmittelbar nach dem Kongreß am 15. September 1929 an seinen Freund Dziga Vertov schickte.⁵ Ursprünglich sollte nämlich Vertov als sowjetischer Delegierter nach La Sarraz reisen. Warum dann Eisenstein diese Aufgabe sowie ein Schweizer Filmprojekt von Vertov erbt, habe ich anderweitig dargestellt.⁶ Hier soll nur noch darauf hingewiesen werden, daß Richter seinen Duzfreund dringend mahnte, sich kulturpolitisch zu engagieren, Vertov aber die filmische Praxis vorzog: er stellte gerade mit *Donbass-Sinfonie* (später *Enthusiasmus* getauft) den ersten sowjetischen Tonfilm überhaupt her.⁷

Herrn Dsiga Werthoff

15. 9. 29

Lieber Freund,

ich habe es außerordentlich bedauert, Dich nicht in La Sarraz gesehen zu haben. Ich war da und man hat große Dinge vorbereitet. Aber der Kongreß selbst war nur das Gegenteil von revolutionär. Der Führer der deutschen Delegation, Béla Balázs, hat für den Spielfilm plädiert, und ich dagegen. Und Eisenstein, der als einziger Russe anwesend war, hat mich temperamentvoll unterstützt. Zu einer Aussprache über künstlerische Ziele und über den Inhalt des Kongresses in Bezug darauf ist es überhaupt nicht gekommen wegen der Opposition der Franzosen (Cavalcanti). Das Resultat des Kongresses ist Folgendes.

Es sind gegründet worden: Liga der Ciné-Clubs (aus England, Frankreich, Holland etc.), also eine Besucher-Organisation, die für den Neuen Film Interesse hat. Das ist an und für sich sehr verdienstvoll, da sie jedem unserer Filme internationalen Absatz garantiert. Im Zusammenhang mit der Liga ist eine Produktions-Cooperative gegründet worden, die Filme für den Vertrieb in der Filmliga herstellen soll. Dafür ist kein Kapital vorhanden, und man erwartet, daß die einzelnen Länder es durch die Gründung der internationalen Besucherorganisation leichter haben werden, Kapital für den Film (der ja sofort verbraucht wird) zu bekommen.

Russische Delegierte sind zur Zeit überhaupt nicht im Zentral-Komitee, da Eisenstein sich zurückgehalten hat. Ich habe darauf bestanden, daß man bei der WOKS⁸ direkt Deine Wahl in die Zentrale befürwortet. Wir können einzelne Personen aus Rußland für die Liga selbst nicht anfordern. Ich nehme aber an, daß die besondere Bitte, Dich zu delegieren, genügen wird. Deutscherseits sind nur Balázs, Ruttmann und ich dagewesen. Balázs in der Liga der Cinéclubs, Ruttmann und ich in der Produktionsabteilung.

Das ist die allgemeine Lage. Ich beurteile die Situation folgendermaßen. Balázs ist ein Spielfilmreaktionär und durchaus einer neuen Bewegung im Film Feind, obgleich er das Gegenteil behauptet.

Die Internationale des Neuen Films ist sozusagen gegründet, hat aber gar keine Richtung. Unser Plan, diejenigen zusammenzurufen, die wirklich einen neuen Geist im Film vertreten, ist in Anbetracht der oben beschriebenen Situation also besonders nötig. Ich habe Dir zweimal geschrieben, ohne Antwort zu bekommen. Ich bitte Dich, falls ich Deine Stellungnahme, wie Du sie mir auseinandergesetzt hast, wirklich ernst nehmen soll, daß Du mir auf diesen Brief umgehend antwortest, ob wir den Kampf hier in Mittel- und Westeuropa jetzt energisch gemeinsam aufnehmen sollen, oder ob Du Dich nur auf Deine russischen Verhältnisse beschränkst.

Die Organisierung des Kongresses selbst würde hier und von hier aus geschehen. Die Aufstellung der Gesichtspunkte müßte von uns beiden in Angriff genommen werden. Alles Nähere wäre dann zu besprechen. Auch wann Du evtl. hier bist, möchte ich von Dir Nachricht haben. Du mußt aber sofort schreiben, damit ich evtl. sogleich, wenn jetzt die Communiquées über den Kongreß in La Sarraz in der Presse diskutiert werden, dazu Stellung nehmen kann. Bitte telegrafiere mir, wenn Du den Brief erhalten hast. Ich schicke den Brief in doppelter Ausfertigung an Deine Adresse in Moskau und nach Wufku Kiew.

In bester Freundschaft Dein Hans Richter.

¹ Montagu 1968, S. 13, Buache 1955, Dumont 1987, S. 80.

² Montagu 1968, S. 16. Instruktiv berichtet dazu auch Jean Lenauer: „Comment j'ai fait tourner Eisenstein“, in: Pour Vous, Paris, Nr. 45, 26. 9. 1929, S. 4. War nicht das Verschwinden der eigentliche Grund für den Mythos, der um den Film entstand?

³ Vgl. Cosandey 1996.

⁴ Siehe Lenauer Oktober 1929, Eisenstein 1964, Sartoris 1979, Georg Schmidt 1929. Zur tendenziellen Gleichsetzung von „unabhängigem“ und „Avantgarde“-Film vergleiche Jean Mitrys Äußerungen in Travelling 1980. Für eine kompakte Zusammenfassung der Debatten von La Sarraz, siehe Baudin 1998.

⁵ Vertov-Archiv, RGALI, Fonds 2091, opis 2, dossier 356.

⁶ „Trois Russes peuvent en cacher un autre ou Dziga Vertov et le Congrès de La Sarraz“, in: Cahiers du CICI 1929-1999, Lausanne, Nr. 6/1999, Association pour la promotion de l'oeuvre d'Hélène de Mandrot et de la Maison des Artistes de La Sarraz.

⁷ Vertov betont öfters diese Vorreiterposition: „Der erste große dokumentarische Tonfilm war der Film *Enthusiasmus*. Die ersten Spiel-Tonfilme kamen erst ein Jahr später. Von diesen Spielfilmen hatte *Der Weg ins Leben* einen guten Erfolg.“ (Dziga Vertov: „Der russische Tonfilm“, in: Hamburger Echo, 13. 9. 1931). Tatsächlich wurde Vertovs Film in Kiew bereits am 1. 11. 1930 uraufgeführt (wo ihn u.a. Egon Erwin Kisch sah), kam aber erst geraume Zeit später in die Kinos.

⁸ Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland.

Auswahlbibliografie zu La Sarraz

von Thomas Tode

- Arnold Kohler, Berichte, in: La Suisse, 3., 4., 5., 6., 7., 8. und 12. 9. 1929. Auch in: Le cinéma suisse (1. 10. 1929), La Sarraz 1972, Travelling 1979.
- Anonymus, in: Berliner Tageblatt, Nr. 424, 8. 9. 1929.
- Jean Lenauer: „Comment j'ai fait tourner Eisenstein“, in: Pour Vous, Paris, Nr. 45, 26. 9. 1929, S. 4.
- Fritz Rosenfeld: „Die Internationale des künstlerischen Films“, in: Hamburger Echo, Nr. 254, 14. 9. 1929.
- „Le Congrès International du Cinémathographe Indépendant“, in: La Revue du cinéma, Nr. 4, 15. 10. 1929, S. 192. Reprint: Paris: P. Lhermier 1979.
- Mannus H. K. Franken: „Bericht vom Kongress“, in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 9/10, Oktober 1929. Deutsch in: Stationen 1989.
- Jean Lenauer: „The Independent Cinema Congress“, in: Close Up, Oktober 1929.
- Georg Schmidt: „Der Internationale Kongreß für den Unabhängigen Film in La Sarraz 3. bis 6. September 1929“, in: Das Neue Frankfurt, Frankfurt a. M., Nr. 10, 1929.
- Anonymus, „La Sarraz“, in: Film und Volk, Berlin, Nr. 8, Oktober 1929. Reprints: Köln: Gaehme 1975; Köln: Prometh 1978.
- Béla Balász: Der Geist des Films, Halle 1930. Auch in: Béla Balász: Schriften zum Film. Zweiter Band. Berlin/München/Budapest 1984, S. 203. Auch in: Stationen 1989.
- Ivor Montagu, in: Eisenstein, 1898 - 1948, London: Society for Cultural Relations with the U.S.S.R./British Film Institute/British Film Academy 1949, S. 7.

- Léon Moussinac, in: Cahiers du cinéma, Nr. 11, April 1952.
- Freddy Buache, in: Bulletin de la Cinémathèque suisse, Nr. 4, Sommer 1955. Auch in: Travelling 1979. Deutsch (Auszüge), in: Stationen 1989.
- Georg Schmidt: „Lieber Hans Richter“, in: Hans Richter. Katalog zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, Zürich: 1959
- Marie Seton: Sergei M. Eisenstein, London: The Bodley Head 1952. Reprint: New York: Grove Press 1960, S. 128 - 130. Französisch (gekürzt): Paris 1957.
- Arnold Kohler: „Le film du Congrès de La Sarraz n’a jamais existé“, in: La Tribune, Genf 30. 4. 1963.
- Léon Moussinac: Eisenstein, Paris: Seghers 1964.
- Sergei Eisenstein, in: Isbrannyje proiswedenija w 6 tomach, Band I, Moskwa: Iskusstwo 1964 (verfaßt 15. 12. 1946). Französisch in: S. E., Mémoires 2 (= Oeuvres, Tome 5), Paris: UGE (coll. 10/18) 1980, S. 41 - 46. Deutsch: S. E.: YO - Ich selbst, Berlin/DDR: Henschel 1984, S. 400 - 407. Diverse Reprints.
- Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich: Arche 1967, S. 121 - 124.
- Ivor Montagu: „Meeting at La Sarraz“, in: I. M., With Eisenstein in Hollywood, Berlin/DDR: Seven Seas Books 1968, S. 13 - 17.
- La Sarraz. Château du Milieu du Monde, Lausanne: Verseau 1972. Nachdruck u. a. der Texte von Kohler und Buache.
- François Albéra: „Eisenstein en Suisse“, in: Travelling, Lausanne, Nr. 48, 1976, S. 89 - 92.
- Janine Bouissounouse: La nuit d’Autun, Paris: Calman-Lévy 1977, S. 47 - 48. Auch in: Travelling 1979. Deutsch in: Stationen 1989.
- Travelling, Nr. 55, Sommer 1979. Themenheft „Cinéma indépendant et d’avant-garde à la fin du muet“ zum Kongreß von La Sarraz.
- Jean-Marie Pilet: „La Sarraz, carrefour des arts...“, in: Travelling 1979. Deutsch in: Stationen 1989.
- Alberto Sartoris: „Truculence et Mystère à La Sarraz, 1929“, in: Travelling 1979. Inklusive Bibliografie italienischsprachiger Artikel von Sartoris zum Thema La Sarraz.
- François Albéra: „Tempête sur La Sarraz“, in: Travelling 1979.
- Jean-Marie Pilet: „Précisions au sujet du Congrès International du Cinéma Independant de La Sarraz en 1929“, in: Travelling, Nr. 56 - 57, Frühjahr 1980. Themenheft „Cinéma indépendant et d’avant-garde à la fin du muet“, Band 2. Deutsch in: Stationen 1989.
- Joseph Zsuffa: Béla Balázs. The Man and the Artist, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1987, S. 165 - 166.
- Hervé Dumont: „Unabhängiger und Avantgarde-Film: Der Kongress von La Sarraz und die Zeitschrift ‚Close Up‘“, in: H. D.: Geschichte des Schweizer

Films, Lausanne: Cinémathèque Suisse 1987, S. 80 - 81.

- Oksana Bulgakowa: „Der Kannibalismus des Films. Eisenstein in La Sarraz“, in: Film und Fernsehen. Berlin/DDR, Nr. 1, 1988. Auch in Stationen 1989.

- Sergei Eisenstein: „Nachahmung als Beherrschung“, in: Film und Fernsehen, Berlin/DDR, Nr. 1, 1988. Auch in: Stationen 1989. Eisensteins in La Sarraz gehaltener Vortrag in einer überarbeiteten Fassung.

- Jeanpaul Goergen (Hg.): Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1989.

- „Festivalrekonstruktion: CICI La Sarraz 1929“, in: Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): Stationen der Moderne im Film II. Texte, Manifeste, Pamphlete. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1989.

- Roland Cosandey: „So fern, so nah: La Sarraz-Tokyo (CICI 1929)“, in: Ciné-Bulletin, Nr. 1/2, 1996. Ebd. auch französisch: „Du non-Pareil au même: La Sarraz-Tokyo (CICI 1929)“.

- Heimo Bachstein: „Das Ende der Legende“, in: Der Schnitt, Bochum, Nr. 1, 1998, S. 22 - 23.

- Antoin Baudin: „Le Congrès international du cinéma indépendant“, in: A. B.: Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz, Lausanne: Payot 1998, S. 70 - 81.

Schöpferischer Urlaub - ahnungsloser Abschied

Unveröffentlichte Briefe von Joris Ivens 1935/36

von Günter Agde

Anfang der 30er Jahre arbeiteten mehrere westeuropäische Filmregisseure auf Einladung und mit Vertrag der Meshrabpom-Film in der Sowjetunion. Diese Firma, eine deutsch-russische Aktiengesellschaft, gehörte zur Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), die Willi Münzenberg¹ als an der Sowjetunion orientierte, aber nicht direkt von ihr abhängige internationale Hilfsorganisation gegründet hatte.

Die Firma produzierte ihre Filme in Moskauer Studios. Ihre Hauptaufgabe, per Film vor allem das westliche Ausland über das neue Leben in der Sowjetunion zu informieren, änderte sich nach der NS-Machtergreifung 1933: „Die Organisierung der Produktion von Antikriegs- und antifaschistischen Filmen im Auslande mit den Kräften proletarischer Organisationen ist vollkommen ausgeschlossen, wie aus politischen, so auch aus finanziellen und Produktions-Gründen. Das ZK [Zentralkomitee] der IAH, das aktiv teilnimmt an den Arbeiten des Weltkomitees für den Kampf gegen Krieg und Faschismus (...) ist zu der Schlußfolgerung gekommen, daß eine Reihe spezieller Maßnahmen durchgeführt werden muß, damit diese Frage gelöst werden kann und wenigstens für das nächste Jahr 1935 die Herstellung 2 - 3 solcher Filme gesichert ist“, schrieb Francesco Misiano² an die Politische Kommission der Komintern (Kommunistische Internationale, auch KI).³

Nur wenig später proklamierte der VII. Weltkongreß der Komintern als Antwort auf die Stabilisierung des europäischen Faschismus die antifaschistische Einheitsfront und die Aktionseinheit in nationalem und internationalem Maßstab als „mächtigste Waffe im Kampf gegen den Faschismus“ und stützte die Volksfrontentwicklungen in Frankreich und Spanien. Willi Münzenberg, der Generalsekretär der IAH, erkannte für die Filmfirma, daß „die neuen Aufgaben, die vor die IAH im Zusammenhang mit den Beschlüssen des VII. Kongresses der KI gestellt sind“ eine „breite Entwicklung unserer Filmtätigkeit, deren Basis die sich auf Moskauer Boden befindliche Meshrabpom-Film ist“⁴ fordern.

Die Neubestimmung der Aufgaben von Meshrabpom-Film flankierten zeitgleich diverse innersowjetische Vorgänge, die sich auch auf die Firma auswirkten. Die strikte Durchsetzung der Planwirtschaft auf allen Gebieten der Sowjetunion machte auch vor Meshrabpom-Film nicht halt. Die Konkurrenz zwischen dem staatlichen sowjetischen Kino (in Gestalt der Staatlichen Verwaltung für die Filmindustrie GUKF) und der gemischten Aktiengesellschaft wurde im Sommer 1936 durch Liquidierung von Meshrabpom-Film zugunsten der Planwirtschaft entschieden, Vermögen, Personal und technische Ausrü-

stung der GUKF bzw. Mosfilm zugeschlagen (mit einem Umweg: zunächst firmierte das neue Unternehmen als Sojusdetfilm, als zentrales Filmstudio für die Produktion von Kinderfilmen, was zugleich einer Stärkung dieses Zweigs der sowjetischen Filmproduktion gleichkam). Diese Vorgänge spielten sich im Vorfeld des sog. Großen Terrors ab, der mit dem ersten großen Schauprozeß im August 1936 eingeleitet wurde.

Joris Ivens (1898 - 1989) war 1934 bereits zum zweiten Mal in die Sowjetunion eingeladen und von Meshrabpom-Film unter Vertrag genommen worden. Nach Vorarbeiten für den Spielfilm *Borzy (Kämpfer)* von Gustav von Wangenheim⁵, der Dimitroffs⁶ Kampf gegen das NS-Regime am Beispiel des Leipziger Reichstagsbrandprozesses thematisierte, reiste Ivens in die USA. Von dort schrieb er die nachstehend abgedruckten Briefe nach Moskau. Er nutzte den schöpferischen Urlaub, den sein Kontrakt mit Meshrabpom-Film vorsah. Wie man lesen kann, blieb seine herbe Kapitalismus-Kritik noch aufgefrischt von dem persönlichen Erlebnis des sowjetischen Aufbau-Enthusiasmus, wie er ihn bei seiner Filmarbeit in der Sowjetunion erlebt hatte. Ein Wiederhall des ersten großen Schauprozesses vom August 1936, den Ivens mit Sicherheit über die amerikanische Presse zur Kenntnis genommen hat, ist nicht auszumachen, und seine erklärte Absicht, zurückzukehren, klingt aufrichtig. Jedoch: Ivens fuhr im Januar 1937 über Paris zu den Interbrigaden nach Spanien, sein Vertrag mit der Filmproduktionsfirma Meshrabpom-Film wurde annulliert oder von Mosfilm nicht erneuert bzw. verlängert. Kurzum: Ivens blieb „im Ausland“ - eine seinerzeit gängige sowjetische Formulierung. So gesehen, beschreiben seine Briefe an Hans Rodenberg und die Beilagen an die Moskauer Chefs einen Abschied, der ahnungslos war...

Ivens Briefpartner Hans Rodenberg (1895 - 1978) war seit 1931 stellvertretender Direktor von Meshrabpom-Film und bereitete 1935/36 einen eigenen Spielfilm „Podpolje“ (Illegale) vor. Obwohl die Antworten Rodenbergs auf Ivens' Briefe nicht erhalten sind, bezeugt doch der Ton der Briefe eine herzlich-persönliche Beziehung zwischen den beiden, fast gleichaltrigen Partnern. Noch im hohen Alter hat Rodenberg Ivens als seinen Bruder bezeichnet.⁷ Und: Rodenberg hat die Briefe Ivens' jahrzehntelang über Evakuierung und Krieg aufbewahrt... Ivens besuchte erst Jahrzehnte später wieder die Sowjetunion, Hans Rodenberg kehrte 1948 aus Moskau in die SBZ zurück.

Die Briefe befinden sich im Nachlaß Hans Rodenbergs im SAPMO-Bundesarchiv Berlin. Sie wurden chronologisch geordnet und um zwei dazugehörige Texte⁸ erweitert. Die Schreibweise von Namen etc. wurde behutsam modernisiert, die Hervorhebungen Ivens' beibehalten, Anmerkungen in [] gesetzt.

Dank an Ilse Rodenberg, Carola Tischler, Wolfgang Mühl-Benninghaus (Berlin), Bert Hogenkamp, Hans Schoots (Amsterdam) und an die Joris Ivens Europese Stichting Nijmegen und das SAPMO-Bundesarchiv Berlin.

Moskau, 3. November 1935

An die Direktion von Meshrabpom-Film, Genossen Samsonow⁹, Moskau

In Verbindung mit dem Fakt, daß für mich eine Einladung vorliegt aus Amerika von der New Film Alliance in New York laut ihrem Brief vom 4. Oktober, von dem ich nochmals eine Kopie beilege, bitte ich, dort meinen Urlaub verbringen zu können.

Weil für mich kontraktlich sowieso eine Fahrkarte nach Amsterdam vorgesehen ist, bitte ich, mir die Differenz zwischen einer Reise nach Amsterdam und einer Reise nach New York extra zu bewilligen. Diese Differenz beträgt ungefähr \$ 125 (= 140 Goldrubel) und Reisespesen von Leningrad bis New York \$ 50 (= 55 Goldrubel).

In Zusammenhang mit ihren Propagandaplänen bat die Film Alliance mich äußerst dringend, vor dem 11. November telegraphisch eine definitive Antwort zu geben, ob ich die Einladung annehme.

Es ist Ihnen bekannt, daß ich diese Reise in jeder Hinsicht für die weitere Arbeit in Meshrabpom ausnütze und daß diese ehrende Einladung die seltene Gelegenheit gibt, die Erfahrungen der amerikanischen Filmindustrie für unsere Fabrik nützlich zu machen, die Technik weiter dort zu erlernen und meine Qualifizierung dort zu erhöhen. Gleichzeitig ist das eine Gelegenheit, meine Arbeit, die ich in anderen Ländern an der Arbeiterfilmfront gemacht habe, fortzusetzen und zu vertiefen, um dort neue Anregungen zur revolutionären Filmarbeit zu geben.

Ich bitte sehr dringend Ihre Genehmigung für die Ausführung von obenstehendem Plan, weil dies für meine weitere Arbeit von ausschlaggebender Bedeutung ist und ich der Film Alliance eine positive Antwort geben kann.

Mit kameradschaftlichem Gruß

Joris Ivens

PS.: Zur Verdeutlichung lege ich nochmals eine Übersicht meiner Filmarbeit bei.

NB: In einem vorhergehenden Schreiben habe ich die Notwendigkeit der Verbindung dieser Reise mit dem Plan des „Drei-Städte-Films“ an Meshrabpom-Film auseinandergesetzt, weil in Verbindung mit den Arbeiterorganisationen es natürlich möglich ist, das Material, das das wirkliche Klassengesicht von New York zeigt, auf ökonomische Weise zu bekommen.

Beilage

Moskau, 16. September 1935

Filmarbeit des Regisseurs JORIS IVENS

Nach meiner filmtechnischen und -theoretischen Arbeit bekam ich durch meine ersten Filme 1928, 1929 und 1930 eine führende Stellung in der unabhängigen Filmbewegung in Europa.

Meine Filme „Die Brücke“¹⁰, „Regen“¹¹, „Wir bauen“¹², „Zuidersee“¹³ wurden in Paris, Berlin, London, Brüssel und Amsterdam aufgeführt. Ich bekam eine Einladung, nach der Sowjetunion zu kommen. 1930 [habe ich] dort obengenannte Filme in den verschiedenen Städten Moskau, Leningrad, Kiew, Charkow, Odessa, Tiflis, Baku in den Klubs, mit Vorträgen über die Arbeitsmethoden der linken Filmgruppen im Ausland gezeigt.

1930: der Film „Industrielle Symphonie“¹⁴ und einen wissenschaftlichen Film „Kreosot“¹⁵ und einen Propagandafilm für die kommunistische Zeitung „de Tribune“¹⁶. Viel Arbeit in der Agitprop der Massenorganisationen in Holland. Seit 1931 Mitglied der Kommunistischen Partei Hollands.

1932 auf Einladung der Meshrabpom-Film zurück in die Sowjetunion. Film „Heldenlied“¹⁷ (Komsomol im Ural und Kusbas).

1933 zurück nach Holland, dort, in Belgien und in Frankreich Vorträge mit dem Komsomol-Film, Arbeit in den Arbeiter-Photo- und Filmgruppen in Amsterdam, Brüssel und Paris. Vorträge in der marxistischen Arbeiterschule. Mit der holländischen revolutionären Filmgruppe endgültige Fertigstellung meines Films „Zuidersee“. „Neue Erde“¹⁸, eine politische Satire auf den Wahnsinn der Produktvernichtung in den kapitalistischen Ländern. In Belgien, in enger Zusammenarbeit mit dem ZK der KP Belgiens, zusammen mit den belgischen Kohlenarbeitern in der Borinage einen Film über den Terror nach dem großen Streik in diesem Kohlengebiet und die Ansätze zum neuen Einheitsfrontkampf der Arbeiter¹⁹.

Anfang 1934 auf Einladung der Meshrabpom-Film zurück nach der Sowjetunion. Fertigstellung der russischen Fassung „Neue Erde“ und „Borinage“. Nachdem Genosse Manuilskij²⁰ die beiden Filme gesehen hatte, auf seine Anregung angefangen mit dem Projekt eines Dimitroff-Films. Das Drehbuch dieses Films in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Wangenheim verfaßt und nach eingehender Beratung mit dem Genossen Dimitroff fertiggestellt²¹. Die Vorbereitungsperiode und 40% der Aufnahmeperiode als Regisseur gearbeitet.

In der Zwischenzeit zwei politische Montagefilme für den Saargebietskampf und für die Schutzbündler hergestellt.²² [handschriftl. Einfügung:] 1934 Mitglied des ZK der Gewerkschaft der Kinoarbeiter.

Jetzt beschäftigt mit der Vorbereitung eines Films, der das Gesicht der drei Städte New York, Paris und Moskau zeigt.

Moskau, 27. November 1935

An Genossen Gottwald²³, Komintern

Anlässlich unserer gestrigen Besprechung schicke ich Ihnen ein kurzes Libretto des geplanten Films. Auch füge ich eine Kopie bei des Briefes, den ich in dieser Gelegenheit an die Direktion von Meshrabpom geschickt habe.

Es ist notwendig, sofort mit der Realisierung dieses Planes anzufangen, weil wir dann die Sicherheit haben, daß Mitte 1936 ein Film fertig ist, der hilft bei der Ausführung der Beschlüsse des 7. Kominternkongresses. Auch kann im Zusammenhang mit meiner Reise nach New York, auf Einladung der Arbeiterfilmgruppe dort, die Arbeit dort ökonomisch und schnell durchgeführt werden.

Ich hoffe, daß Sie sofort mit Genossen Samsonow sprechen werden, damit ich von ihm eine klare Antwort bekomme. Es ist absolut notwendig, innerhalb einiger Tage eine Antwort an die amerikanischen Genossen zu schicken.

Mit kameradschaftlichem Gruß. [handschriftlich:] Joris Ivens

01. 01. 1935

Film: „New York - Paris - Moskau (n.e. Scenario von A. Sadoul²⁴)

Der Film muß das Klassengesicht von diesen drei Städten dialektisch zeigen, aber in solcher Weise, daß der Film in den verschiedenen kapitalistischen Ländern (Zensur) vorgeführt werden kann.

Die realen Bilder dieser Städte werden zu diesem Zwecke verbunden mit satirisch-phantastischen Episoden. Der Film zeigt die Städte nicht oberflächlich oder mechanisch, sondern er vertieft durch Spielepisoden den Zusammenhang und [die] Gegensätze der verschiedenen Geschehnisse und Objekte in jeder Stadt. Für diese neue Form werden die neuesten technischen Mittel des Ton-, Farben- und Zeichenfilms benutzt. Der Film gibt die Möglichkeit zur bequemen Bearbeitung in russischer, deutscher, französischer und englischer Sprache.

Kurze Zusammenfassung und politischer Inhalt des Films:

Im ersten Teil des Films sehen wir die drei Kinder eines Arbeitslosen aus einem Dorf in Westeuropa in ihrem Traum, von den Traumpferdchen geführt, nach New York fliegen, wovon sie durch das Lernen ihrer Schulaufgaben eine ganz falsche Vorstellung haben. Sie fliegen über den Ozean und holen die verschiedenen geschichtlichen Figuren ein wie Columbus, Lafayette, die auf ihren Schiffen nach Amerika fahren. Schiffe mit Abenteurern, Soldaten, Pfaffen, Bibel, Whisky und Waffen. Transport der Negersklaven, Emigranten aus allen Ländern: Italien, Spanien, Polen usw. Eine große Flotte. Während dieser Bilder erklingt ein Lied, das erzählt von den Hoffnungen und Illusionen aller dieser Menschen - Gold - und schon taucht New York auf, Stadt von goldenen Wolkenkratzern.

New York: Die Wirklichkeit: Kolossaler Verkehr. Die Menschen eilen ohne Grund - Macht der Dollars - Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Das Märchen vom Millionär-Werden. Vom Zeitungsjungen bis zum Gummireifenkönig.

Die Leerheit und falsche Romantik des amerikanischen Gesellschaftslebens. Wolkenkratzer. Rationalisation: Time is money. Die Maschinen gelten, nicht die Menschen. Die Technik ist inhaltslos, blutarm. Übermüdete Arbeiter, Chauffeure, Schuhputzer, Zeitungsverkäufer. Scharfe Klassengegensätze. Ausbeutung aller Rassen: die Chinesen in den Wäschereien, Indianer im Vergnügungspark, Neger im Schaufenster, Negerviertel. Polizei. Kampfaktionen der Arbeiter in den Fabriken gegen Entlassung und Normerhöhung. - Antikriegsaktionen.

Paris. In dem Übergang von New York bis Paris zeigt der Film Paris als historischen Sammelpunkt und Zentrum der Wissenschaft und Kultur. Jahrhunderte durch hat sich die Illusion festgenagelt: dort sei alles elegant und luxuriös.

Die Wirklichkeit: Das berühmte „Erwachen einer Großstadt“, aber ein Erwachen ohne Enthusiasmus, ohne Perspektiven für den kommenden Tag. Falsche Wohltätigkeit der Bourgeoisie, zur Bekämpfung der Armut. Verschiedene Symptome der wachsenden Faschisierung. Aber dagegen auch die wachsende Kraft der Volksfront.

„Man lebt für die Kunst.“ In Wirklichkeit aber hungernde Künstler, eine degenerierte, sterbende bürgerliche Kultur. Paris - Stadt der Kommune. Wie ein roter Gürtel wächst um Paris die Arbeitermacht.

Moskau: Übergang zu Moskau (der zur Wirklichkeit gewordene Traum) in einer wirklichen Freude ein Fest der Jugend. Das Fest des Proletariats in Moskau am 1. Mai. Mächtige Demonstrationen, in denen Vertreter des ganzen Weltproletariats und aller Rassen vereinigt sind. In dieser kräftig atmenden sozialistischen Stadt mit ihren lachenden starken Menschen ist alles möglich. Die Technik steht im Dienste der Menschen. Aufblühen der Kultur. Die Wissenschaft nicht für den Einzelnen, Privilegierten, sondern für alle zugänglich. Sicherheit der Zukunft für alle. Der große Moskauer Aufbauplan in voller Ausführung. (Der ganze Moskauer Teil ist natürlich in starkem Gegensatz zu den zwei anderen Städten.)

[handschrftl.:] Joris Ivens

New York, 13. August 1936
[An Hans Rodenberg, Moskau]

Lieber Hans,

Helen²⁵ sagt, daß ich Dir danken muß, daß Du sie aus Deiner Gruppe befreit hast. Natürlich hat sie recht, aber als alte Kampfgenossen sprechen wir darüber nicht mehr. Und Du weißt natürlich, wie dankbar ich Dir bin, und Du weißt auch, daß, wenn man die Wichtigkeit Deiner und meiner Arbeit abwägt, es notwendig und von größter Wichtigkeit war, daß sie hier ist. Ich

hoffe, daß ihr Weggehen aus Deiner Gruppe keinen shock gegeben hat und daß [sie] durch die Übergabe der Arbeit keinen unerwünschten Aufenthalt verursachte.

Wie steht es mit Deiner Arbeit? Gehst Du gut vorwärts?²⁶ Ich hörte, daß unsere teuren Studios in der Lychow Pereulok²⁷ jetzt benutzt werden für Kinderfilme²⁸, ich denke also, daß Du jetzt in Patiliga²⁹ arbeitest.

In der Zwischenzeit habe ich hier auch etwas getan. Ich habe einen Brief und einen großen Rapport geschickt an Babizkijj³⁰. Bitte frage ihn darum und lese ihn. Ich kann ihn Dir so nicht schicken. Ich bin froh, daß ich damit jetzt endlich meine Schuld an Euch alle bezahlt habe, namentlich einen Bericht über meine Tätigkeit hier zu schicken.

New York ist eine brutale, kapitalistische Stadt. Das Leben der Menschen ist leer und im Gegensatz zu der riesigen Belebtheit in den Straßen und überall, der Technik usw. träge und konservativ. Es ist unglaublich, wie Film und Radio sich mit ihrem funesten Einfluß in das tägliche Leben der Menschen hineingefressen haben und sie indolent machen für die täglichen Probleme, und versuchen, das Klassenbewußtsein zunichte zu machen. Auf der anderen Seite flammt es immer wieder auf in den kleineren Industriestädten, wo die amerikanischen Arbeiter mit einem spontanischen Elan um direkte ökonomische Sachen kämpfen.

Wie Du vielleicht weißt, ist das Gewerkschaftswesen in Amerika sehr kompliziert. Es entwickelt sich aber allmählich in die richtige Linie. Augenblicklich gibt es einen großen Kampf, um zu kommen zu einer einheitlich vertikal-organisierten Gewerkschaft.

Hollywood ist die meist fremde Stadt, die ich im Leben gesehen habe. Es ist wirklich eine Traumfabrik. *Direkt* ist es absolut abgeschlossen vom täglichen Leben der ganzen Welt. Durch Geld, Klima, Schwimmbassins und Riesenvillas werden die Menschen stillegehalten und brav, damit sie richtig arbeiten an der gewaltigen Agitprop-Zentrale des Kapitalismus. (Eine Zeitung in Hollywood z.B. berichtet einmal in der Woche mit 3 Zeilen über Frankreich und im Moment vielleicht 2x per Woche über Spanien und einmal per Woche eine große Lüge über die Sowjetunion.) Kein Mensch in Hollywood hat Verbindung mit der 1 1/2 Millionen zählenden Stadt Los Angeles, welche gleich daneben liegt und eine riesige Industrie hat von Rubber, Flugzeuge, Oel, usw. Niemand in Hollywood hatte etwas gesehen von dem gewaltigen Streik von 3.000 Mexikanern, welche arbeiten in den Früchteplantagen, etwa eine Stunde entfernt von Hollywood.

Es ist, wie wenn Hollywood vollkommen abgeschlossen ist vom wirklichen Leben selbst, die Illusionen und Probleme, die in Hollywood entstehen, aufgebelt, sie verzerrt und tötet und anstatt dessen die falschen Illusionen und falsche Wirklichkeit gibt, die den Menschen der ganzen Welt, auf einer

Oberfläche von 10.000 m² Leinwand als wirkliches Leben und wirkliche Illusionen präsentiert wird [werden]. Weißt Du, daß in den Vereinigten Staaten von Amerika 80.000.000 Menschen pro Woche ins Kino gehen? (Das ist mehr als die Hälfte der Bevölkerung der Vereinigten Staaten.)

Ich bin dabei, mit John Dos Passos ein Manuskript darüber zu schreiben. Ich denke, daß es wohl nie verfilmt werden wird, weil es zerknirschend und bis auf das Letzte gegen Hollywood gerichtet ist. Wahrscheinlich muß dann Hollywood erst uns gehören, und dann werden wir einen fabelhaften Apparat haben, das versichere ich Dir. Deine häßlichen Ohren würden sich ganz von Deinem Kopf absetzen, wenn Du hörtest, welche feinste und kleinste Töne man dort aufnehmen kann.³¹

Das Typische ist, daß man eine Art von gezwungener kollektiver Arbeitsweise eingeführt hat für das Schreiben der Manuskripte. Diese Manuskripte werden nämlich nicht getragen durch ein großes soziales Thema, sondern durch das Aufblasen vieler kleiner persönlicher Ausnahmefälle, und darum introduziert der producer (der eigentliche Führer der ganzen Produktion) in der Manuskriptarbeit fast immer 5 - 6 Schriftsteller, jeder für sich eine Spezialität. So gibt es z.B. jemanden für die schweren Dialoge, einen Mann für die gags, einen Mann für die Lacher, einen für die Ideen usw., und die größte Unruhe entsteht, wenn plötzlich der Ideen-Mann eine Idee bekommt und die „Kollektiv-Arbeiter“ in ein anderes Gebiet eingreifen.

Die Arbeit im Studio ist einfach wunderbar, eine Ordnung und eine Ruhe wie fast nirgends in der Welt, auch nicht in London (wo man übrigens anfängt, gute Filme zu machen.) Du würdest schmausen³², wenn Du sehen könntest, mit welcher Schnelligkeit die Dekorationsarbeit gemacht wird, ohne einen Laut. Wie schnell die Beleuchterbrigaden arbeiten usw. Alle diese Mittelkader sind ausgezeichnet trainiert, jedes auf seinem Gebiet, nach einer Erfahrung von 10-15jähriger mechanisierter Industrie.

Du verstehst dann auch, wie ein Mann wie Capra, welcher den Film „Mister Deed goes in town“ (den Du wahrscheinlich wohl in Moskau gesehen hast), ruhig, study-on und mit großer Liebe für sein Fach, dort arbeiten kann, aber nur technisch. Aber glücklich sind nicht alle Menschen in Hollywood verdorben und gibt es immer noch welche, die ein gutes Fond behalten haben und darum wird es immer noch 4 - 5 gute Filme pro Jahr geben aus dieser gewaltigen Fabrik, was immer viel zu wenig ist, denn sie produzieren etwa 500 Filme pro Jahr.

Selbstverständlich ist [sind] 4 - 5 gute Filme viel zu wenig, aber das brauchen wir einander nicht zu erzählen. Es ist dort wie mit allem. Sie wissen nicht wohin mit ihrer Technik und verfeinerten Maschinen. Ich habe dort viel gelernt und gesehen und werde es sicher benutzen mitzuarbeiten, unsere Technik und Arbeitsmethoden zu verbessern.

In der Zwischenzeit gibt es hier auch das Nötige zu tun. Ich bin sehr stark eingeschaltet in der Arbeit für die Entwicklung der unabhängigen Kinematographie und meine Filme helfen mir sehr gut dabei. Natürlich war die Zensur sehr schnell dahinten und fing ruhig damit an, „Borinage“ und „Neue Erde“ für die öffentlichen Vorführungen zu verbieten.

Meine neue Arbeit hier: 1. der Negerfilm und 2. ein Film über den Gesundheitszustand und hygienischen Zustand der Kinder in den großen Industriezentren von Amerika (das Szenario mache ich mit dem Autor des Buches Paul de Kruif) haben gute Perspektive. Auf der anderen Seite verstehst Du, welche eine Sehnsucht mir [mich] oft, und alle[n], die in der SU gearbeitet haben, überfällt, um wieder dort zu sein, mitten im starken sozialistischen Sowjetleben. Andererseits weißt Du, wieviel es hier zu tun gibt, und wie wir beide für dasselbe Ziel arbeiten.

Ich werde jetzt versuchen, Dir ab und zu etwas mehr zu schreiben, und hoffe, du wirst mir glauben, sonst wird Helen mich dazu wohl zwingen. Jetzt frage ich Dich schon, mir einen Dienst zu beweisen, weil ich Dir diesen Brief geschrieben habe, welchen Du eben nicht erwartet hattest (sei ehrlich), nämlich ganz konkret und ausführlich mit Babizkijj zu sprechen (frage ihn, den Brief lesen zu können und den Rapport, den ich ihm geschickt habe), sodaß ich von ihm in kurzem eine Antwort erwarten kann. Diese Antwort muß dann geschickt werden *via das Generalkonsulat der SU in Amerika (New York)*.

Ich hörte von Helen, daß es gut geht mit Hanni³³. Ich denke, daß die Arbeit am Film ihr auch gut tun wird. Ihr habt jetzt beide ein prächtiges Thema und alle Möglichkeiten, einen guten Film zu machen.

Ich habe gleichzeitig Krecji³⁴ einen kurzen Brief geschrieben und ihm gesagt, daß ich Dir ausführlich geschrieben habe. Laß ihn bitte diesen Brief auch lesen. Vielleicht werde ich mich nachher soweit verbessern, daß ich *jedermann* lange Briefe schreiben werde, jetzt bin ich aber leider noch nicht so weit.

Alles, alles Gute für Dich und Hanni und laß bald etwas von Euch hören.
Dein Joris [handschriftliche Unterschrift]

[handschriftlich darunter:] Lieber Hans, wie Du siehst, habe ich alle Du usw. *klein* geschrieben. Joris sagt, das Deutsch sei schon komisch genug, und es braucht nicht verschlimmert zu werden durch 1.000 große Buchstaben. Alle meine Diskussionen halfen nichts. Du siehst, mein Einfluß auf ihn scheint sich verringert zu haben nach 7- monatiger Freiheit in Amerika sei es dann immer, daß sie [er] noch groß genug war, um ihn dazu zu bringen, daß er Dir schreibt. Vielleicht hast Du mehr Erfolg bei ihm. Hast Du meinen Brief bekommen, den ich vor ein paar Tagen geschrieben habe? Macht es beide gut. Viele herzliche Grüße von Helen.

Joris Ivens
c/o Edw. Kern
333 East 57th Street
New York City. USA

October, 7, 1936

Lieber Hans,

hast Du meinen Brief vom 19. August bekommen? Für heute nur eine Sache, aber wichtig. Ich schicke Dir eingeschlossen eine Zusammenfassung über meine Arbeit hier und einen Brief für Babizkijj (Mosfilm). Willst Du so gut sein und ihm diesen Brief richtig unter die Nase legen und zusehen, daß er ihn liest und mir eine richtige konkrete Antwort gibt auf die Verlängerung meines Aufenthaltes hier, damit ich ruhig und kräftig meine Arbeit hier bis Ende des Jahres durchführen kann?

Wie geht es Euch allen? Geht die Arbeit gut vorwärts? Wenn Du ein bißchen Zeit hast, so schreibe mir mal, wo alle unsere Regisseure und Schauspieler stecken und ob sie jetzt alle bei Mosfilm arbeiten.

Dieser Brief muß jetzt sofort weg. Nächstes mal schreibe ich Dir mehr. Eine Abschrift dieser Zusammenfassung habe ich auch an Anneke³⁵ geschickt für Schumjazkij³⁶. Vielleicht kannst Du Dich mit ihr in Verbindung setzen. Versuche irgendwie, zustande zu bringen, daß ich in einer Woche Antwort bekomme, weil viele Sachen mit meiner Arbeit hier und in Holland damit zusammenhängen. Vielleicht ist es auch gut, daß Du die Zusammenfassung sofort übersetzen läßt, bevor Du sie an Babizkij gibst.

Recht vielen Dank für Deine Mühe und herzliche Grüße für Dich und Hanni.

[handschriftlich:] Alles Gute

Joris

[darunter handschriftlich:] Willst Du bitte den Empfang sofort bestätigen. Vielen Dank und herzliche Grüße. Helen.

(Anlage 1)

New York, 24. September 1936

Lieber Genosse Babizkijj,

Eingeschlossen einen mehr oder weniger offiziellen Brief für Mosfilm. Ich bin davon überzeugt, daß jetzt, wo Meshrabpom-Film in Mosfilm übergegangen ist, viel unnötiger Zeit- und Energieverlust, welche das Getrennthalten dieser beiden Organisationen mit sich brachte, zur Vergangenheit gehören und daß die Kräfte aller Arbeiter jetzt in einer Organisation besser benutzt werden können.

Die Nachfrage nach russischen Filmen im Auslande ist riesengroß, und die politische Bedeutung ist in dieser Zeit größer wie [als] sie je war.

Wie du weißt, bin ich jetzt schon seit einigen Monaten in Amerika. Meine praktischen Studien in Hollywood werden uns sicher gute Dienste be[er]weisen nach meiner Rückkehr in die Sowjetunion, speziell was betrifft die Tontechnik, die continuity im Manuskript-Schreiben und die Führung der Schauspieler.

Der Einfluß meiner Filme für die Mobilisierung der mit uns sympathisierenden Kräfte unter den Regisseuren, Kameraleuten, Szenaristen, Schauspielern usw. war sehr nützlich. Wie ich meine Zeit benutzt habe, kannst Du aus eingeschlossenem Rapport lesen.

Ich hoffe, daß Du mit Deiner Arbeit richtig vorwärts gehst. Möglich willst Du noch spezielle Sachen, technische. Wenn Du mir schreibst, was Dich speziell interessiert, werde ich die, solange ich noch hier bin, natürlich gerne für Dich sammeln.

Mit vielen herzlichen Grüßen, [handschriftlich:] Joris Ivens
[handschriftlich:] siehe Fortsetzung An Babizkij

P.S. Ich habe noch nichts davon gehört, ob die Filme „Borinage“ und „Neue Erde“, von denen eine russische Version gemacht worden ist, schon in den Moskauer Kinos vorgeführt sind. Bitte, kannst Du nicht mal nachfragen bei der Verleih-Abteilung?

Damals haben die holländische und französische Zensur und jetzt auch die amerikanische Zensur - wie Du aus dem Rapport lesen wirst - diese Filme teilweise verboten oder geschnitten, weil sie solche kräftigen und offenen Dokumente vom Arbeiterkampf sind, umso mehr ein Grund, sie in der Sowjetunion ungeschnitten vorzuführen. [handschriftliche Paraphe:] J.I.

(Anlage 2)

New York, 24 th September 1936

An die Direktion von Mosfilm

z. Hdn. des Genossen Schumiazkij

Nachfolgender Brief und Rapport war bestimmt für die Direktion von Meshrabpom-Film. Wo diese Organisation aber inzwischen liquidiert worden ist, schicke ich diesen Brief an Sie.

Kontrakt:

Wie Sie wissen, besteht ein Arbeitskontrakt zwischen Meshrabpom-Film und mir³⁷. Im Anfang des Jahres besprach ich mit dem damaligen Direktor von Meshrabpom-Film, dem Genossen Samsonow, daß ich für eine Zeit von 8 Monaten auf Einladung der New Film Alliance nach Amerika fahren sollte (schöpferischer Urlaub), um in den verschiedenen Städten Amerikas Vorführungen und Vorlesungen zu halten mit einigen meiner Filme, meistens hergestellt von unseren unabhängigen Filmgruppen in Frankreich und Holland, um

damit in Amerika der unabhängigen Filmproduktion und der Filmbewegung für die Volksfront eine Stimulanz zu geben. Und zu gleicher Zeit würde ich die Gelegenheit haben, die amerikanische Filmtechnik zu studieren.

Amerika-Reise:

Ende Januar fuhr ich aus Moskau nach New York. Ein unerwarteter Aufenthalt in Paris, um mein amerikanisches Visum zu bekommen, und ein zweiter Aufenthalt in New York, weil Intorgkino³⁸ in Moskau meine Filme für die Vorlesungen viel zu spät an Amkino³⁹ in New York abschickte, waren Ursache, daß die Organisation meiner Vorlesungsreise bis Ende März aufgeschoben werden mußte. Amkino war mir behilflich, und ich bin ihr sehr zu Dank verpflichtet. Ich habe Mr. Werlinsky⁴⁰ immer über meine Arbeit informiert.

Mit Meshrabpom-Film war verabredet, daß, wenn ich die Gelegenheit haben sollte, hier eine wichtige Filmarbeit auszuführen, ich die Arbeit bestimmt annehmen sollte, weil ich damit unseren amerikanischen unabhängigen Filmgruppen die große Erfahrung unserer Arbeiterfilmgruppen in Europa übertragen könnte und umgekehrt die neue amerikanische Technik in der Praxis besser erlernen könnte. Ein Film, der ein Teil sein sollte der ganzen Entwicklung der unabhängigen Filmbewegung hier in Amerika (~~gemacht von mit uns sympathisierenden Gruppen~~)⁴¹ für die Einheitsfront und Labourbewegung (genau wie das moderne Theater diese Bewegungen unterstützt).

Verlängerung meines schöpferischen Urlaubs:

Im Mai schickte ich Meshrabpom-Film Bericht über die Möglichkeit einer solchen Filmarbeit, nämlich einen Film über das Leben der Neger in Harlem (New York) zu drehen. Ich bat Meshrabpom-Film, meine Assistentin Genossin Helen van Dongen, die während meiner Abwesenheit zeitweilig in der Gruppe des Regisseurs Rodenberg arbeitete und jahrelang mit mir in den unabhängigen Filmgruppen in Holland und Frankreich gearbeitet hat, hinüberzuschicken, um mir bei der Vorbereitung dieses Films behilflich zu sein.

Meshrabpom-Film war damit einverstanden. Meine Bitte ist nun, meinen Urlaub mit [um] 6 Monate zu verlängern, damit ich die Arbeit ausführen kann und zugleichzeitig mitzuarbeiten an der Organisation des Massenpublikums für den sozialen Film (siehe Rapport).

Neue Arbeitsmöglichkeiten:

Inzwischen haben sich noch einige andere Möglichkeiten eröffnet, nämlich einen Film über die Gesundheitslage der Arbeiterkinder in Detroit (größte Autofabriken) in Zusammenarbeit mit dem bekannten amerikanischen Schriftsteller Paul de Kruif (von dem auch einige Bücher ins Russische übersetzt sind, z.B. „Mikrobenjäger“).

Die zweite Möglichkeit: ein vorläufiges Projekt, das ich mit dem amerikanischen Schriftsteller John Dos Passos ausgearbeitet habe über die Art und Weise, wie in Hollywood Filme gemacht werden.

Arbeit in Moskau:

Inzwischen war mir versprochen, daß, wenn ich nach Moskau zurückkomme, dort für mich ein Szenario fertig sein sollte. Leider habe ich den Eindruck, daß Meshrabpom-Film in dieser Hinsicht nicht genügend vorbereitet hat, während ich glaube, doch die richtigen Vorschläge dazu gemacht zu haben. Meine Vorschläge waren:

1. „Die weiße Rose“ (nach dem Roman von Traven)⁴² Ein Exposé von etwa 13 Folioseiten habe ich bevor meiner Abfahrt nach Amerika bei Meshrabpom-Film eingeliefert.

2. mehrmals habe ich bei Meshrabpom-Film das Thema „Tyl Eulenspiegel“ von dem französischen Schriftsteller de Coster vorgeschlagen. Dieses Buch wäre ausgezeichnet umzuarbeiten in einen historisch-revolutionären Film über den nationalen Befreiungskampf von Flandern und Holland gegen die spanische Inquisition und Feudalismus. Ein Film, der gerade in dieser Zeit einen großen antifaschistischen und revolutionären Wert haben könnte.⁴³

3. Einen Film über den NÖRDLICHEN EISMEERWEG und das Aufschließen der neuen sibirischen Gebiete. Ein epischer Film - halb historisch - , der die Entwicklung des nördlichen Meerwegs zeigt. Auch diese Projekte befinden sich im Besitz von Meshrabpom-Film.

Ich möchte jetzt gern von Ihnen hören, ob Sie meine Ansicht über die Wichtigkeit dieser Arbeit und Verlängerung meines Aufenthaltes hier teilen und ob Sie mir und Genossin van Dongen die Erlaubnis geben können, meine Arbeit hier bis Anfang Februar durchzuführen. Ich werde Ihnen regelmäßig über die Arbeit berichten.

Ich rechne damit, in kurzer Zeit eine Antwort auf diesen Brief zu bekommen.

Mit kameradschaftlichem Gruß [handschriftliche Unterschrift:] Joris Ivens

¹ Willy Münzenberg (1889 - 1940), deutscher kommunistischer Arbeiterfunktionär, seit 1921 Leiter der von ihm begründeten Internationalen Arbeiterhilfe (IAH).

² Francesco Misiano (1884 - 1936), italienischer kommunistischer Arbeiterfunktionär, Mitglied des Exekutivkomitees der IAH, Direktor von Meshrabpom-Film.

³ Brief vom 14. November 1934, Rossiskij Zentr Chranenija i isutschenija dokumentow noweishej istorii. Russisches Zentrum für die Aufbewahrung und das Studium von Dokumenten der neuesten Geschichte Moskau (RZChIDNI): Fond 538, Opus 3, Delo 161, Bl. 9.

⁴ Brief an das ZK der WKP (B) - Abk. für Kommunistische Partei der Sowjetunion - vom 31. August 1935, RZChIDNI, Fond 538, Opus 2, Delo 103, Bl. 10.

⁵ Gustav von Wangenheim (1895 - 1975), deutscher Schauspieler und Regisseur, 1933 - 1945 im sowjetischen Exil.

⁶ Georgi Dimitroff (1882 - 1949), bulgarischer kommunistischer Arbeiterfunktionär, seit 1935 Generalsekretär der Kommunistischen Internationale (Komintern).

- ⁷ Gegenüber dem Verf. 1976.
- ⁸ RZChIDNI, Fond 495, opis 30, delo 1075 Bl. 234 bis 27.
- ⁹ Zeitweiliger Direktor von Meshrabpom-Film, keine persönlichen Angaben ermittelt.
- ¹⁰ *De Brug*, 1928, Prod.: CAPI Amsterdam, 352 m.
- ¹¹ *Regen*, 1929, Prod.: CAPI Amsterdam, 335 m.
- ¹² *Wij bouwen*, 1930, Prod.: CAPI Amsterdam, 3802 m.
- ¹³ *Zuiderzeewerken*, 1930, Prod.: CAPI Amsterdam, 1249 m.
- ¹⁴ *Philips-Radio*, 1931, Prod.: CAPI im Auftrag von Philips Eindhoven, 997 m.
- ¹⁵ *Creosoot*, 1932, Prod.: CAPI Amsterdam, 1600 m.
- ¹⁶ *Breken en Bouwen*, 1930, Prod.:VVVC, 246 m.
- ¹⁷ *Pesn o Gerojach*, 1932, Prod.: Meshrabpom-Film Moskau, 1393 m.
- ¹⁸ *Nieuwe Gronden*, 1934, Prod.: CAPI Amsterdam, 800 m.
- ¹⁹ *Misère au Borinage*, 1934, Prod. EPI, 900 m.
- ²⁰ Dmitrij Sacharowitsch Manuilskij (1883 - 1959), russischer kommunistischer Arbeiterfunktionär; seit 1924 Mitglied des Präsidiums der Komintern, seit 1928 Sekretär des Exekutivkomitees der Komintern.
- ²¹ Dimitroff notierte in seinem Tagebuch für den 16., 22., 25. und 26. Januar 1935 Filmgespräche mit Ivens, Kurella und Wangenheim. Georgi Dimitroff, Dnjevnik, Sofia 1997 (bulg.).
- ²² nicht ermittelt.
- ²³ Klement Gottwald (1896 - 1953), tschechischer kommunistischer Arbeiterfunktionär, von 1935 - 43 Sekretär der Komintern.
- ²⁴ möglicherweise Schreibfehler: der französische Filmkritiker Georges Sadoul hielt sich zu gleicher Zeit wie Ivens in Moskau auf.
- ²⁵ Helen van Dongen, geb. 1909, seit 1927 enge Mitarbeiterin von Ivens.
- ²⁶ Ivens bezieht sich auf Hans Rodenbergs Spielfilmprojekt „Podpolje“ („Illegale“), das jedoch nicht realisiert wurde.
- ²⁷ Moskauer Adresse des seinerzeitigen Tonfilmstudios von Meshrabpom-Film, in dem später das zentrale Moskauer Dokumentarfilmstudio untergebracht war.
- ²⁸ Anspielung auf den neuen Nutzer des Meshrabpom-Filmstudios Sojusdetfilm, das Zentrale Studio für Kinderfilm.
- ²⁹ Nicht eindeutig identifiziert. Verballhornung von Pjatiletka (russ., Fünfjahrplan)?
- ³⁰ Boris Jakowlewitsch Babizkij, geb. 1901, Direktor von Meshrabpom-Film, dann von Mosfilm, 1937 verhaftet.
- ³¹ Bei Meshrabpom-Film experimentierte man unter Leitung des Ingenieurs Pawel Grigorowitsch Tager (1903 - 1971) an einem eigenen Tonaufnahme-Verfahren, das als Tagefon bei einigen Filmen angewendet wurde, z.B. bei Wangenheims Kämpfer.
- ³² im Typoskript nicht eindeutig zu entziffern.
- ³³ Hanni Schmitz (1910 - 1944), Tänzerin und Schauspielerin, Frau Hans Rodenbergs. Rodenberg hatte sie für seinen Film „Podpolje“ mit einer Hauptrolle besetzt.
- ³⁴ Redakteur der Szenarien-Abteilung bei Meshrabpom-Film, keine persönlichen Angaben ermittelt.
- ³⁵ Keine Angaben ermittelt.
- ³⁶ Boris Sacharowitsch Schumjaskij (1886 - 1938), Leiter der Staatlichen Hauptverwaltung für Kinematographie der UdSSR, 1935 Leninorden, 1938 erschossen, 1956 rehabilitiert.

³⁷ Ivens wurde in den Personalisten von Meshrapom-Film als festangestellter Regisseur (mit der zweithöchsten Gage der Firma 1000 Rubel pro Monat) geführt.

³⁸ Abkürzung für *inostrannaja torgowlja kino* - Internationale Handels- und Verleihorganisation für sowjetische Filme im Ausland.

³⁹ Abkürzung für *amerikanskoje kino* - Sowjetische Filmhandels- und Verleihvertretung in den USA

⁴⁰ Keine Angaben ermittelt.

⁴¹ Durchstreichung so im Typoskript.

⁴² Der Roman *Travens* war 1929 in deutscher Sprache erschienen.

⁴³ Dieser langjährige Lieblingsfilmplan Ivens' wurde erst 1956/57 realisiert: *Die Abenteuer des Till Ulen Spiegel* (R: Joris Ivens und Gérard Philipe, Prod.: DEFA Potsdam-Babelsberg und Films Ariane Paris).

Filmentdeckung in Leipzig

Menschen am Pulsschlag der Zeit. Joris Ivens - Der fliegende Holländer (DDR, 1963)

von Ralf Forster

Anlässlich der „Hommage à Ivens“ auf dem 42. Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm fand die bemerkenswerte Aufführung eines bisher fast unbekanntenen Joris-Ivens-Filmporträts statt. 1963 realisierte Alfons Machalz beim Deutschen Fernsehfunk in der Reihe „Menschen am Pulsschlag der Zeit“ über prominente Filmdokumentaristen den Zweiteiler *Joris Ivens - Der fliegende Holländer*.

Ivens selbst moderiert in seiner charmant-holländischen Art seine Filmarbeiten, die in Ausschnitten gezeigt werden. Zu den Höhepunkten zählen Passagen aus *Die Brücke (De Brug, 1928)*, *Regen (1929)*, *Neue Erde (Nieuwe Gronden, 1934)* sowie aus dem vom Regisseur mit bewegenden Worten vorgestellten Anti-Franco-Streifen *Spanische Erde (The Spanish Earth, 1937)*: der von Ernest Hemingway verfaßte und auch gesprochene Kommentar wurde in der Fernsehfassung durch Manfred Krug synchronisiert.

Die Regie von Alfons Machalz ist angenehm zurückhaltend, Joris Ivens bestimmt Tempo und Gestaltung seines Porträts. Neben der von Ivens mit einfachen Worten ausgedrückten politischen Überzeugung und seines dokumentarfilmischen Einmaleins sind es vor allem eingestreute Anekdoten, die zur Kurzweil des 90-Minuten-Films beitragen. So erwähnt Ivens seine teuerste Filmveranstaltung: eine Präsentation von *Spanische Erde* in Hollywood, wo die 17 anwesenden Prominenten jeweils 1000 Dollar für einen Krankenwagen spendeten.



Nov. 67
Leipzig
Leo Haas

Joris Ivens, Leipzig, Nov. 1961 (Zeichnung: Leo Haas)

Es ist zu hoffen, daß dieser Filmfund bald materialtechnisch gesichert wird; in Leipzig konnte das Filmporträt nur als Video gezeigt werden. In der Reihe „Menschen am Pulsschlag der Zeit“ sind außerdem weitere Folgen - u.a. über (und mit) Cavalcanti, Vertov und Kopalín - entstanden und überliefert, die bislang aber noch nicht für eine öffentliche Aufführung bereitstehen. (Dank an Günter Jordan für ergänzende Auskünfte)

Menschen am Pulsschlag der Zeit. Joris Ivens - Der fliegende Holländer (Teil I und II)

Prod.: Deutscher Fernsehfunk, Abt. Film, 1963. Produktion und Regie: Alfons Machalz, Regieassistent: Ulrich Kasten, Buch: Hans Wegner; Kamera: Rudolf Schemmel, Kameraassistent: Walfried Labuszewski, Ton: Heinz Reusch, Schnitt: Rita Littmann.

Sendung: 16. I. 1964 (Teil I, 51'), 21. I. 1964 (Teil II, 38')

Archiv: DRA, Standort Berlin

Materiallage: 35 mm (Negativ und Sendekopie), Betacam

Fritz Bauer Institut erforscht Zentralbestand von Filmen zur Geschichte der Vernichtung der europäischen Juden

Unter Federführung des „Fritz Bauer Instituts, Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust“ arbeiten seit 1992 Filmarchivare, Filmhistoriker und Holocaust-Forscher an der Erschließung und Dokumentation von Filmen zum Holocaust. Im Rahmen des Projekts „Cinematographie des Holocaust“ entsteht eine Datenbank mit differenzierten Informationen zu Filmdokumenten. Seit Juni dieses Jahres kann dieses Projekt mit Unterstützung der Hoechst AG seinen ehrgeizigen Zielen ein großes Stück näherkommen, den Bestand filmischer Zeugnisse zum Thema umfangreich zu erschließen.

Ausgehend von den Filmdokumenten im Rahmen der Kriegsberichterstattung der Alliierten, die die Befreiung der Vernichtungslager festhielten, hat sich eine Ikonographie der filmischen Darstellung des Holocaust entwickelt. Es waren vor allem die Filme des US-Army Signal Corps, aber auch Aufnahmen der anderen Alliierten, die den Zentralbestand von Filmbildern zur Darstellung der Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten bildeten. Die Kompilationsfilme allemal, aber auch jene zahlreichen Dokumentarfilme, die die Berichte von Zeitzeugen filmisch bearbeiten, sogar die Filmsprache von Spielfilmen, wie es sich beispielsweise an *Schindler's List* nachweisen läßt, bezogen sich immer wieder direkt oder indirekt auf jene Bilder, die die Alliierten 1945 u.a. in Auschwitz, Bergen Belsen, Buchenwald, Dachau gemacht hatten.

Das Projekt ermöglicht es, einen großen Zentralbestand jener Dokumentar- und Spielfilme, die von 1945 bis heute produziert worden sind, zu erschließen. An diesem Bestand wird die - sowohl für die Holocaust Forschung wie für die Filmgeschichtsschreibung - bemerkenswerte Nachhaltigkeit von Filmbildern zum Holocaust in repräsentativer Weise nachvollziehbar. Die Bedeutung des Holocaust und seiner filmischen Zeugnisse für die kulturellen Gedächtnisse seit 1945 bildet darüber hinaus einen wichtigen Faktor auch innerhalb der unterschiedlichen historiographischen und moralischen Deutungen der Geschichte und ihrer Wirkung auf die Gegenwart, wie auch für die unterschiedlichsten künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust.

Die Durchführung des Projekts mit Unterstützung der Hoechst AG wird vom Fritz Bauer Institut in Kooperation mit dem Historiker Peter Hayes (Northwestern University, Chicago) und dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main durchgeführt und findet im Rahmen des Gesamtprojekts „Cinematographie des Holocaust. Dokumentation und Nachweis von filmischen Zeugnissen“ statt, dessen Ziel es ist, insgesamt einen Bestand von 8000 Filmen zur Geschichte und Folgen des Holocaust in einer „elektronischen Bibliothek“ zusammenzuführen.

Vor allem der große Bestand englischsprachiger Filme zum Holocaust soll bis zum Ende des nächsten Jahres als Schwerpunkt erschlossen werden.

Die Ergebnisse des geförderten Projekts und deren Aufbereitung für eine Konfiguration im Internet sollen im Rahmen der internationalen Konferenz „Lessons and Legacies“, die im November 2000 an der Northwestern University in Chicago stattfinden wird, einem hochrangigen Fachpublikum vorgestellt werden.

Kontakt:

Fritz Bauer Institut, Rheinstraße 29, 60325 Frankfurt am Main

Tel.: +49-69-975811-0; Fax: +49-69-975811-90; Email: r.loewy@fritz-bauer-institut.de

Arbeitsgruppe „Cinematographie des Holocaust“

Jahrestagung vom 2. 12. - 4. 12. 1999 in Frankfurt am Main

Die Jahrestagung der Arbeitsgruppe „Cinematographie des Holocaust“, Projekt des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt am Main und von CineGraph, Hamburgisches Zentrum für Filmforschung, wird in diesem Jahr vom Deutschen Filminstitut - DIF, Frankfurt am Main, veranstaltet

Gegenstand der Arbeitstagung ist die Gegenwärtigkeit des Holocaust in den Filmen der deutschen Nachkriegsgesellschaften. Dabei ist „Gegenwärtigkeit“ wörtlich zu nehmen: die Tagung will nicht jene Filme analysieren, die den Holocaust als historisches Phänomen darstellen, sondern jene, in denen die Erinnerung/Nicht-Erinnerung an den Holocaust in eine Beziehung tritt zu aktuellen gesellschaftspolitischen Situationen in der Bundesrepublik, der DDR und im vereinten Deutschland.

Es gibt nur sehr wenige Spielfilme, die das Nachwirken des Holocaust in die deutschen Nachkriegsgesellschaften thematisieren. *Zeugin aus der Hölle* (1965-67, R: Zica Mitrovic) schildert die Nöte einer Überlebenden, die gegen einen KZ-Arzt aussagen soll und unter dem Druck bundesdeutscher Strafverfolgungsbehörden, dem Wiederaufleben ihrer Traumata und den Drohungen von Alt-Nazis Selbstmord begeht. *Land der Väter, Land der Söhne* (1989, R: Nico Hoffmann) beschreibt die Recherche eines Journalisten nach den Hintergründen des Selbstmords seines Vaters, der 1942 in Polen eine Fabrik besaß.

In *Bronsteins Kinder* (1990/91, R: Jerzy Kawalerowicz) wollen Überlebende in der DDR Selbstjustiz an einem Peiniger von einst nehmen. *Das schreckliche Mädchen* (1990, R: Michael Verhoeven) beruht auf der authentischen Geschichte der Schülerin Anja Rosmus, die die Geschichte Passaus im Nationalsozialismus untersuchte, woran sie mit allen Mitteln gehindert werden sollte. Oder, als jüngstes Beispiel, *Meschugge* (1999, R: Dany Levy), in dem eine junge Frau der wahren Geschichte ihrer Familie im Holocaust auf die Spur kommt. Auch in der DDR entstanden nur vereinzelt Spielfilme, die sich des Themas - häufig als Seitenaspekt - annahmen.

Der Frage, wie der Völkermord an den europäischen Juden in den Nachkriegsgesellschaften nachwirkt, sind neben den wenigen Spielfilm-Regisseuren vor allem Dokumentarfilmer nachgegangen. Auch ihre Arbeiten will die Tagung am Beispiel von Produktionen des Hessischen Rundfunks und der Defa vorstellen.

In nahezu allen Filmen geht es um Entdeckungen, Entlarvungen, um den Zusammenbruch von Gewißheiten, um das Aufbrechen des sorgsam Verschwiegenen. Daß nur sehr wenige Spielfilme von diesem Aufdecken handeln, zeugt umgekehrt von der Macht des Verschweigens. Worauf diese Filme antworten, welcher Strategien sie sich bedienen und wie ihre Rezeption beschaffen war - diese Fragen stehen im Mittelpunkt der Tagung, die durch öffentliche Filmvorführungen ergänzt wird.

Anmeldungen nimmt das Deutsche Filminstitut - DIF entgegen.

Zum Bild des Zigeuners im NS-Film

Heidelberg, 26. November 1999

Die vom Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma veranstaltete Fachtagung „Zum Bild des Zigeuners im NS-Film“ setzt die mehrjährig angelegte Reihe „Sinti und Roma in Filmen“ fort.

Galt das Interesse der 1. Tagung im Dezember 1998 dem Stummfilm und frühen Dokumentarfilm, so steht im Zentrum der aktuellen Veranstaltung die NS-Filmgeschichte. Diese Ära ist, was die antisemitische Filmpropaganda betrifft, gut erforscht. Dagegen bezeichnet das Stichwort „antiziganistische Darstellungen im NS-Film“ immer noch eine Leerstelle.

Für Leni Riefenstahls *Tiefland* (1940/45) wurden „Zigeuner“ aus dem Konzentrationslager Maxglan bei Salzburg sowie dem Zwangslager Berlin-Marzahn als Darsteller und Komparsen ausgewählt und zwangsverpflichtet; die meisten von ihnen kamen später in Konzentrationslagern ums Leben. Nicht minder makaber ist der Fall eines NS-Dokumentarfilms, der im Auftrag der Rassehygienischen Forschungsstelle in Berlin Mitte der 40er Jahre gedreht wurde. Es handelte sich um den Versuch sog. Rasseforscher wie Robert Ritter und Eva Justin, aus dem filmisch belegten Verhalten einer Gruppe von Sinti-Kindern den Rassetypus „Zigeuner“ herauszuarbeiten. Die Mehrzahl dieser Kinder wurden „nach Abschluß der Forschungsarbeiten“ nach Auschwitz deportiert und dort umgebracht.

Anhand dieser und anderer Filmbeispiele soll die Konstruktion und Wirkung rassistischer Stereotypen untersucht, aber auch der Fortbestand traditioneller Klischees gesichtet werden. Das Programm umfaßt Vorträge von Thomas Koebner, Martin Loiperding, Evelyn Hampicke und Thomas Meder sowie Filmvorführungen.

Ort: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma

Bremeneckgasse 2, 69117 Heidelberg

Beginn: 13.30 Uhr; Tagungsgebühr: DM 40.-

Info-Tel.: 06221 - 981102

Walter Ruttmann – der Medienkünstler

Symposium des Kulturamts der Stadt Marburg und des Fachs Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, 10. und 11. 12. 1999

Walter Ruttmann (1887 – 1941) war in den zwanziger Jahren ein Pionier und ein Avantgardist von europäischem Rang. Von 1921 – 1925 experimentierte er in seinen „Lichtspielen“ *Opus 1 – Opus 4* mit einem selbstgebauten Tricktisch und mit abstrakten, rhythmisierten Formen. 1922 arbeitete er mit dem französischen Surrealisten Philippe Soupault zusammen und übertrug dessen „poème cinématographique“ mit dem Titel „Indifférence“ in einen Kurzfilm. An Lotte Reinigers bahnbrechendem Scherenschnittfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1924 – 26) war er ebenfalls beteiligt. Zur gleichen Zeit entstanden in Zusammenarbeit mit Julius Pinschewer kunstvoll-spielerische Werbefilme für Industrieprodukte durch Animation von Zeichnungen und

Schriftbildern. Mit seinem berühmtesten Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) revolutionierte Ruttman die filmische Repräsentation der Stadt. Die Prinzipien der Rhythmisierung und der Montage übertrug er unmittelbar auf das neue Medium Tonfilm und erreichte in *Melodie der Welt* (1929/30) eine umfassende Musikalisierung des Filmischen, die auf Videoclip und Videokunst vorausweist.

Neue Dimensionen des Klangs und der Klangübertragung erschloß Ruttman 1930 mit seinem Kurzhörspiel *Weekend*, das Alltagsgeräusche und Sprachfragmente zu einer bis dahin nie gehörten Collage vereinigte. Mit der Adaption des Tri-Ergon Licht-Ton-Verfahrens für den Rundfunk öffnete Ruttman der noch jungen radiophonen Kunst ein Fenster. Aufnahme- und Produktionsort wurden nun durch die Speicherung akustischer Information getrennt. Die Technik der Montage veränderte Hörspiel und Radio in entscheidender Weise. 1933 dreht Ruttman in Italien *Acciaio* nach einer Vorlage von Luigi Pirandello. Hier versucht er sich an einer Synthese von musikalisch-rhythmischen und erzählerischen Gestaltungsprinzipien.

Die Rolle Walter Ruttmans als technischer Pionier, als Erfinder neuer Formen und als Impulsgeber in vielen Medien und Künsten wird das Symposium vom 10. bis zum 12. Dezember 1999 thematisieren. Es leistet damit eine entscheidende Akzentverschiebung. Eine einseitig ideologiekritische Betrachtungsweise sah Ruttmans experimentelle Ästhetik bislang immer nur in einem engen kausalen Zusammenhang mit seinen späteren Propagandafilmen (u.a. war Ruttman an den Vorarbeiten zu Leni Riefenstahls Parteitagfilm *Triumph des Willens* beteiligt). Diese Perspektive wird seinem Oeuvre jedoch nicht gerecht.

Neben Ruttmans Bedeutung für den Stadtfilm, den Experimentalfilm, den Musikfilm und den Werbefilm wird vor allem Ruttmans Wirkungsgeschichte innerhalb einer grenzüberschreitenden audio art im Mittelpunkt stehen. Gerade hier deutet sich eine unmittelbare und höchst kontroverse Aktualisierung an. Die „Weekend remixes“ des Bayerischen Rundfunks unternehmen den Versuch, Ruttmans radiophone Collage, die im Neuen Hörspiel der sechziger und siebziger Jahre wieder aufgenommen wurde, mit den neuen digitalen Techniken weiterzuentwickeln. Dagegen beklagen die Vertreter des literarischen Hörspiels Oberflächlichkeit und Beliebigkeit der „Remixes“. Ganz offenkundig sind Walter Ruttmans Experimente auch heute noch brisant und hochaktuell. Techno als Lebensgefühl und als Körperrhythmus basiert auf jenen transmedialen Operationen, die Ruttman bereits in den zwanziger Jahren konzipierte. Mit *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* wollte er die Zuschauer in eine Vibration versetzen, die rauschhafte Wahrnehmung der Stadt in die Bilder übertragen. Immer mehr wird das Fernsehen durch MTV und viva zum rhythmisierten Klang, nehmen Filme wie *Lola rennt* Formen an, deren Wirkungen Ruttman vor siebzig Jahren erprobte.

Ruttman war einer der ersten, der entschieden die Grenzen der einzelnen Medien überschritt. Er löste sich von einem normativen Denken, das die Künste voneinander trennte und verabsolutierte. Er verschaltete und montierte das Akustische mit dem Visuellen. Vor allem diese folgenreiche Transmedialität und Intermedialität wird die Teilnehmer des Symposiums beschäftigen.

Auskunft erteilt:

Arno Fischer, Stadt Marburg, Kulturamt, Markt 7, 35037 Marburg, Tel: 0642 - 201 467
Prof. Dr. Karl Prümm, Medienwissenschaft, Univ. Marburg, Tel: 06421 - 28 24991

„motion is emotion“ - Kino, Bewegung, Gefühle

5. Internationales Bremer Symposium zum Film, 21. - 23. Januar 2000

Kino hat von Anfang mit Bewegung zu tun. Seine „lebenden Bilder“ setzen die Photographie in Bewegung und lösen die populären Schaukünste der Laterna Magica, der Panoramen und Dioramen mit ihren schwächeren Bewegungsimpressionen ab. Die Entwicklung verläuft explosionsartig - als ob das Kino so etwas wie die Summe der technisch-medialen Entwicklung und der gesellschaftlichen und individuellen Wahrnehmungsdispositionen am Ende des 19. Jahrhunderts bildete. Das Kino (und seine Nachfolger: Fernsehen, digitale Bilder) wird so zum exemplarischen Medium des 20. Jahrhunderts. Es steht darin stellvertretend für Modernisierung, für die Dynamik der Moderne mit ihrer Beschleunigung von Bewegung in Raum und Zeit.

Kino ist populärer Ausdruck des Mythos von Bewegung und Geschwindigkeit in unserem Jahrhundert - im positiven wie im negativen Sinn der beiden Begriffe: als orientierende Selbstverständigung der Menschen über diese Dynamik wie als deren glorifizierende Hypostasierung, als allgemeine Lust an der Bewegung wie als deren Kehrseite in der Katastrophe der Selbstzerstörung.

Im Kino werden die Gefühle der Zuschauer in extremer zeitlicher Konzentration und räumlicher Enge in Bewegung gesetzt. So limitiert der äußere Zeitrahmen und die körperliche Bewegungsmöglichkeit im Kinoraum sind, so unbegrenzt sind gleichzeitig die Beweglichkeit und Geschwindigkeit und die topographischen Dimensionen der traumähnlichen Vorgänge im psychischen Apparat: vom Bewußten zum Unbewußten, vom biographisch Frühen zum lebenspraktisch Aktuellen und/oder umgekehrt. Nichtsdestotrotz bleibt der Kinobesuch eingebettet in die Alltagspraxis und das Alltagsbewußtsein der Menschen, die psychische Ausnahmezustand des Filmangebots und seiner Rezeption muß immer damit rückgekoppelt werden.

Um Kino und den Mythos der Bewegung soll es also beim 5. Bremer Symposium gehen. Zum einen um die Bewegung der filmischen Bilder in Geschichte und Gegenwart, wie sie sich am deutlichsten in der Kamera- und Montagearbeit und den Erzählverfahren manifestiert, wozu aber auch die Gegenbewegung, das Inne- und Stillhalten von Bildern gegen die Bewußtlosigkeit des Tempofetischs gehört.

Beispielhaft zu untersuchen wären in der frühen Filmgeschichte die ersten Lernprozesse der Filmemacher und des Publikums mit Kamerabewegung und Schnitt, aber auch die Darbietungsform selbst, das aus vielen kurzen Einzelfilmen und -genres zusammengesetzte Kinoprogramm als dramaturgisches Gebilde. Sodann die „entfesselte Kamera“ der Weimarer Zeit oder die Montage im Avantgardefilm und im sowjetischen Revolutionsfilm, die (scheinhafte?) Dynamik des NS-Films, die (vermeintliche?) Statik des westdeutschen Films der 50er-Jahre bis hin zu „Dogma“, Fernseh- oder Videoclip-Ästhetik, ergänzt um die bewußten Verlangsamungen der Bewegung der Filmbilder und der Erzählweise, seien es einzelne Regisseure oder ästhetische Schulen oder Stile.

„Motion is emotion“ lautet eine Bestimmung des Kinos durch Douglas Sirk (Detlef Sierck) in der Unterscheidung vom Theater. Der Frage nach dem Zusammenhang der Bewegung der Filmbilder und der Bewegung der Gefühle beim Zuschauer gilt der andere Fragekomplex des Symposiums. Hier finden neben Betrachtungen zu einzelnen Regisseuren und Filmen auch Untersuchungen zu Genres und Stilen ihren Ort. Dabei kann - sozusagen als erklärte Streitposition - auch der Zusammenhang oder die Nichtverein-

barkeit von populärem Kino und neuer Filmästhetik (Filmsprache) in den Blick genommen werden: im historischen Kontext oder bezogen auf aktuelle Erscheinungen (z.B. die neuen Melodramen der *mainstream-blockbusters*), aber auch im (notwendigen?) Schisma von Hollywoodfilm und europäischem Autorenfilm.

Zu erkunden wäre hier überdies, ob es eine Beziehung von Filmstil und Lebensgefühl einer Gesellschaft/Generation/sozialen Gruppe gibt, die über Bewegung im Sinne des Aushandelns von Beharrung und Innovation vermittelt wird.

Die allgemeinste Hypothesenbildung an dieser Stelle könnte der Frage nach einer Verbindung von filmischer Erzählung und Bewegung einerseits und der allgemeinen Sicht auf Geschichte (teleologisch x postmodern) andererseits nachgehen.

Veranstalter: Universität Bremen und Kommunalkino Bremen. Rahmenprogramm vom 18. - 25. Januar 2000, zugleich 2. Verleihung des Bremer Filmpreises. Infos: Irmbert Schenk (Universität Bremen, FB 9)
Tel.: 0421-218-3025, Sekr.: -7844; Email: irmbert@uni-bremen.de
K.-H. Schmid, A. Tews (Kino 46)
Tel.: 0421-3876730/-32; Email: kino46@is-bremen.de
<http://www.uni-bremen.de/~film>

Image and Sound Archiving and Access - the challenges of the 3rd Millennium

The Joint Technical Symposium (JTS) gathers, under the aegis of UNESCO, the international organisations involved in the preservation and restoration of original image and sound material. From its onset in 1983, the JTS has become the main international gathering for all specialists of the audio-visual, cinema and sound heritage.

The subject of Paris 2000 5th Joint Technical Symposium is „Image and Sound Archiving and Access - the challenges of the 3rd Millennium“.

It will be held from 19th to 22nd January 2000 in the Auditorium of the Institut du Monde Arabe. Complete information and online registration is available on the web site www.cst.fr/jts2000

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: Neuerwerbungen

Luggi Waldleitner (1913 - 1998)

Bereits 1991 übernahm das Deutsche Filmmuseum zu rund 60 Produktionen von Luggi Waldleitner umfangreiches Schriftgut, darunter Drehbücher, Produktionsakten, Drehpläne, Fotos und Filme in seine Sammlung. Ein zweites Konvolut kam nun im September 1999 auf Vermittlung der Witwe und des Sohnes in das Archiv des Museums. Ergänzend zu den bereits vorhandenen Materialien enthält dieses Konvolut die Arbeitsbibliothek und Geschäftskorrespondenzen des Produzenten, Aufnahmen von den verschiedensten Dreharbeiten, nahezu alle Filmpreise und Ehrungen sowie umfangreiches Werbematerial (Plakate und Aushangfotos) aus dem Bestand der Firma ROXY-Film.

Eugen Schuhmacher (1906 - 1973)

Eugen Schuhmacher gehört wohl zu den höchstdekorierten Dokumentarfilmern. In den dreißiger Jahren begann er mit seinen Natur- und Tierfilmen. Zu seinen bekannten Werken zählen *Auf den Spuren der Inkas* (BRD 1953), *Im Schatten des Karakorum* (BRD 1954), *Die letzten Paradiese* (BRD 1959) und *Geisterland der Südsee* (BRD 1960). Das Deutsche Filmmuseum erhielt jüngst sein komplettes Filmmaterial, das heißt Vorführkopien und Negativmaterial, sowie Fotografien und Korrespondenz.

Soundtracks

An die 4000 Schallplatten umfaßt die Sammlung an Soundtracks und Musicalaufnahmen, die das Deutsche Filmmuseum jüngst aus dem Nachlaß von Luis Sanchez Reguilon erwarb. Die Sammlung reicht von den fünfziger bis in die achtziger Jahre hinein und enthält etliche Raritäten wie etwa „The Threepenny Opera“ von Brecht/Weill mit Curd Jürgens als Mack the Knife, Gert Fröbe als King of the Beggars und Hildegard Knef als Bar-Fly Jenny. Oder etwa Charlie Chaplins selbstkomponierten Soundtrack zu *Modern Times*. Es gibt Aufnahmen von einzelnen Stars wie Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Frank Sinatra, Greta Garbo und Doris Day neben Soundtracks von Mary Poppins über *The Pink Panther*, James Bond *Dr. No*, *Gentlemen prefer Blondes*, *Chinatown*, *Poltergeist*, *Once upon a Time in America* sowie Aufnahmen zu einzelnen Filmgenres und -themen wie *Gangsters and good guys* mit Musik aus *Casablanca* und *The Maltese Falcon*. Die Sammlung wird zur Zeit in der Datenbank des Museums erfaßt und ist Anfang 2000 für interessierte Nutzer zugänglich.

Obsessionen - Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock

Eine Ausstellung des Filmmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf 11. Dezember 1999 - 6. Februar 2000

Mit zahlreichen Exponaten aus Archiven und Privatsammlungen des In- und Auslandes, aufwendigen Installationen und dem Einsatz moderner Präsentationstechniken wird der „Master of Suspense“ geehrt. Ein Bereich stellt Hitchcock vor, wie er sich der Öffentlichkeit präsentierte, ein Mann von enormer Ausstrahlungskraft und Leibesfülle. Die Kurzauftritte des Meisters in seinen Filmen werden ebenso gezeigt wie zahlreiche bisher nicht bekannte Publicityfotos, u.a. von seinen Promotiontouren für *Psycho* und

Frenzy in Düsseldorf, Frankfurt am Main, München und Berlin. Ein weiterer Bereich beschäftigt sich mit zentralen Motiven seines Oeuvres wie dem Identitätsverlust und der Kunst des Mordens. Ein Werkstattbereich mit Werkfotos, Storyboards und Probeaufnahmen gestattet einen Einblick in Hitchcocks Arbeitsweise, wie sie in Deutschland bisher nicht möglich war. Eine Ausstellung zu Alfred Hitchcocks 100. Geburtstag, realisiert in erstmaliger Kooperation der Film Museen Düsseldorf, Frankfurt am Main, München und Potsdam.

Filmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf
Kontakt: Heidi Draheim, Tel.: 0211 - 899 47 30, Fax: 0221 - 899 37 68

Schmalfilm - Technik, die mitgeht

Ausstellung im Industrie- und Filmuseum Wolfen

Vom 4. November 1999 bis 30. Januar 2000 präsentiert das Industrie- und Filmuseum Wolfen die vom Schmalfilmuseum Schönhausen konzipierte Wanderausstellung „Schmalfilm - Technik, die mitgeht.“ Die Ausstellung mit über 60 Einzelstücken von Kameras über Projektoren bis zu Schneidegeräten spürt dem Schmalfilm als lebendigem Medium, als Grenzgänger der audiovisuellen Entwicklung nach. Die deutsche Industrie war von Anfang an maßgeblich an der technischen Entwicklung des Mediums beteiligt. In der DDR hat die Schmalfilmbewegung eine eigene Kultur herausgebildet, die ein Schwerpunkt der Ausstellung ist.

Industrie- und Filmuseum Wolfen (auf dem ORWO-Gelände)
Chemiepark Bitterfeld-Wolfen, Areal A, Bunsenstraße 4, 06766 Wolfen
Öffnungszeiten: Di - Fr. 9.00 - 16.00 Uhr, So: 10.00 - 16.00 Uhr
Tel.: 03494 - 63 64 46; E-mail: ifm-wolfen@gmx.de

Stiftung Deutsche Kinemathek

Alle Abteilungen der Stiftung Deutsche Kinemathek sind bis zu Eröffnung des Filmseums am Potsdamer Platz im Juni 2000 geschlossen.

Deutsches Filminstitut - DIF

In diesem Jahr feiert das Deutsche Filminstitut - DIF sein fünfzigjähriges Bestehen. Das älteste Filmarchiv der Bundesrepublik Deutschland dokumentiert mit seinen großen Sammlungen zur internationalen Filmfachpublizistik, der Bibliothek, der Foto- und Plakatsammlung, seinen Drehbüchern und zahlreichen Nachlässen von Filmschaffenden am Frankfurter Museumsufer das Medium Film in all seinen Aspekten und ist ein Zentrum für die Erforschung und Vermittlung von Film. Das kulturelle Filmerbe pflegt das Filmarchiv in Wiesbaden durch die Sicherung der Kopien, die Restaurierung bedeutender Werke, seinen Filmverleih, durch die Beratung in- und ausländischer Programmacher und die Zusammenstellung von Retrospektiven. Daneben ist das Filmarchiv mitverantwortlich für das Programm der Caligari FilmBühne in Wiesbaden.

Anlässlich des 50. Jubiläums ist eine 42seitige Broschüre erschienen, die die Geschichte und die Arbeitsschwerpunkte des Instituts umreißt. Außerdem stellte das DIF sein wissenschaftliches Langzeitprojekt zur Filmzensur in Deutschland einer breiteren Öffentlichkeit vor. Die Broschüre kann gegen eine Schutzgebühr von DM 5,- bestellt werden bei:

Deutsches Filminstitut - DIF, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt am Main

Tel. 069-961 220-0, Fax 069-62 00 60

<http://www.filminstitut.de>; E-Mail: Deutsches.Filminstitut@em.uni-frankfurt.de

Verbotene Bilder

Ausstellung des Deutschen Filminstituts, 23. 10. - 28. 11. 1999 im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main (Galerie)

Die Jubiläumsausstellung „Verbotene Bilder“, die seit dem 23. Oktober 1999 in der Galerie des Deutschen Filmmuseums zu sehen ist, zeigt Standfotografien der zwanziger und dreißiger Jahre, die von den Prüfstellen in Berlin und München verboten worden waren. Sie spiegeln anhand repräsentativer Motive das zeitgenössische Verständnis von der ‚Gefährlichkeit der Bilder‘ wider.

Informationen zur Ausstellung erteilt Ursula von Keitz, Tel. 069-961 220-11

Personalia

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Seit dem 16. Oktober 1999 ist eine Stelle als Kustos mit Thomas Worschech, einem langjährigen freien Mitarbeiter des Hauses, besetzt. Der studierte Volkswirt hat bereits während seines Studiums in verschiedenen Museen gearbeitet und ist seit 1989 im Deutschen Filmmuseum tätig. Thomas Worschech ist in den Bereichen Archiv und Ausstellungen beschäftigt. Jüngst hat er die Restaurierungsarbeiten an dem Lotte Reiniger Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* betreut und eine Ausstellung zu dem Film-, Presse- und TV-Cartoonisten Gerhard Fieber konzipiert.

Ab dem 1. November 1999 ist Beate Dannhorn neue Mitarbeiterin des Fotoarchivs. Nach Ihrem Studium der Buchwissenschaften, Germanistik und Publizistik war Frau Dannhorn redaktionelle Mitarbeiterin beim Südwestfunk, bis sie 1996 ihre Tätigkeit beim Deutschen Filmmuseum begann. Hier war sie in den Bereichen Foto-, Plakat- und Drehbucharchiv tätig und an der Konzeption und Durchführung verschiedener Ausstellungen beteiligt, zuletzt an der Romy Schneider-Ausstellung.

Bonner Kinemathek

Die 34jährige Sigrid Limprecht hat am 1. Mai 1999 die Nachfolge Stefan Dröblers in der Leitung der Bonner Kinemathek e.V. angetreten und koordiniert seitdem die Aktivitäten des Kinos in der Brotfabrik. Sigrid Limprecht arbeitet seit 1990 im Team der Bonner Kinemathek. Als nächstes großes Projekt ist ein begleitendes Filmprogramm und

Filmfestival zur Ausstellung „Zeitenwende - Rückblick und Ausblick“ im Bonner Kunstmuseum vorgesehen, das eine Bestandsaufnahme des visionären Film- und Kinoschaffens bieten soll.

Kontakt: kinemathek@uni-bonn.de

ICESTORM Entertainment: Neue DEFA-Filme auf Video

Das Beil von Wandsbek (1951, Regie: Falk Harnack, D: Erwin Geschonneck) nach dem Roman von Arnold Zweig. (Bestell-Nr.: 10140)

Lebensläufe – Die Geschichte der Kinder von Golzow (1980). Das Langzeitprojekt von Winfried Junge (Regie) und Hans-Eberhard Leopold (Kamera) umfaßt die zwischen 1961 und 1980 gedrehten Porträts. (Doppel-Edition, Bestell-Nr.: 10143)

Silvesterpunsch (1960, Regie: Günter Reisch), ein Revuefilm mit Christel Bodenstein zwischen singenden und swingenden Reagenzgläsern. (Bestell-Nr.: 10138)

Pole Poppenspüler (1954, Regie: Artur Pohl) nach der gleichnamigen Novelle von Theodor Storm. (Bestell-Nr.: 10141)

Die Weihnachtsgans Auguste (1985, Regie: Günter Rätz), ein Puppentrickfilm nach einem vielgelesenen Buch von Friedrich Wolf. (Bestell-Nr.: 10142)

Info: ICESTORM Entertainment, Burgstraße 27, 10178 Berlin / <http://www.icestorm.de>
Tel.: 030 - 24 65 61 150, Fax: 030 - 24 65 61 199, Email: Info@icestorm.de

absolut Medien: Neuerscheinungen auf VHS und DVD

Heimat. Eine deutsche Chronik (1984, R: Edgar Reitz), die Geschichte des fiktiven Hunsrückdorfes Schabbach von 1919 bis 1982, in elf Teilen auf fünf VHS (Bestell-Nr.: 955)

Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend (1991, R: Edgar Reitz). Die Zweite Heimat erzählt von Menschen, die in den 60er Jahren ihr Lebensglück in den Großstädten suchen: die Geschichte einer Generation, die sich in einer Welt im Wandel neue Werte schafft und dabei künstlerisches Neuland betritt. 7 VHS im Paket. (Bestell-Nr.: 960)

Die Zeit ist aus den Fugen (Hamlet, 1. Akt, 5. Szene) (1991, R: Christoph Rüter). Vom 29. August 1989 bis zum 24. März 1990 erarbeitete Heiner Müller mit dem Ensemble des Deutschen Theaters das Projekt HAMLET/MASCHINE. Während dieser Zeit bricht in der DDR die „erste deutsche, friedliche Revolution von unten“ (H. Müller) aus. Im Brennpunkt der Geschehnisse: die Probenarbeiten. (VHS-Bestell-Nr.: 288)

Der Garten des Sergiu Celibidache (1996, R: Serge Ioan Celibidache). Ein sehr persönlicher Film über den Maestro, gedreht von seinem Sohn. (DVD-Bestell-Nr.: 702, VHS-Bestell-Nr.: 298)

Bis zum Jahresende soll das 15 VHS umfassende Paket „Das Jahrhundert des Kinos - 100 Jahre Film“ vorliegen. (VHS-Bestell-Nr.: 990) Bereits erschienen ist *Martin Scorseses Reise durch den amerikanischen Film* (1994/95, R: Martin Scorsese, OmU) (VHS-Bestell-Nr.: 9902) Es folgen Filme u.a. von Anne Miéville und Jean-Luc Godard zum französischen Kino, von Stephen Frears über die englische Filmgeschichte, Stig Björkman über die skandinavische Kinematographie und Sergej Selyaniv über das russische Kino.

Info: absolut Medien, Rosenthaler Str. 38, 10178 Berlin, <http://www.absolutMEDIEN.de>
Tel.: 030 - 285 39 87 0, Fax: 030 - 285 39 87 26; Email: absolut.medien@snafu.de

Neue Filmliteratur

Vorgestellt von... Ralf Forster

■ Michael Kuhlmann: **Fernsehen in der DDR**. Siegen: Universität-Gesamthochschule, 1997 (= Reihe MuK, 116/117), 112 Seiten
ISSN 0721-3271, DM 6,00

Die qualitativ hochwertige Veröffentlichungsreihe „Massenmedien und Kommunikation“ aus Siegen wird mit dieser Publikation von Michael Kuhlmann um eine wichtige Facette deutscher Mediengeschichte erweitert. Neben der politisch-gesellschaftlichen Stellung und der institutionellen Einbindung finden technische Rahmenbedingungen, Linien der Programmgestaltung (Politische Publizistik, Fernsehunterhaltung, Schulfernsehen und Jugendsendungen), Zuschauerentwicklung sowie das Verhältnis zum „elektronischen Imperialismus“ (S. 80) - dem Fernsehen der Bundesrepublik - in Einzelkapiteln Beachtung. Die Veröffentlichung hat allerdings den Mangel, keine (!) konkreten Filminhalte heranzuziehen, sowie Nuancen in der Entwicklung des Fernsehens in der DDR (verbunden mit veränderlichen politischen Freiräumen) nur ungenau aufzuzeigen.

Ausgehend vom engen Verhältnis der Massenmedien in totalitären Systemen zur politischen Führung wird das DDR-Fernsehen vor allem als Propagandainstrument der SED beschrieben. Die Herleitung dieser Beziehung von Lenins Thesen zur Pressearbeit (1901) gibt eine Begründung, warum sich die SED die Medien (und besonders das Bildmedium Fernsehen) zur Agitation und Propaganda der „breiten Massen“ dirigistisch dienstbar machte. Mit der Zweckentfremdung des Unterhaltungsmittels Fernsehen in der DDR war, so Kuhlmann, auch der entscheidende Zielkonflikt programmiert: „Einerseits erwartete die SED-Spitze von den Massenmedien eine erzieherische Einwirkung auf die Nutzer. Diese Nutzer ihrerseits wandten sich dem Medium nur insoweit zu, als sie sich in ihren alltäglichen Bedürfnissen befriedigt sahen.“ (S. 30)

Der Autor sieht in der Entwicklung des DDR-Fernsehens die Tendenz, daß es sich bei verschärfter parteiamtlicher Kontrolle mehr und mehr den Unterhaltungsbedürfnissen des Publikums beugte. Als Initialzündung wird das Honecker-Zitat von einer „bestimmten Langeweile“ im Fernsehen (1971 auf dem VIII. Parteitag der SED) angeführt. Im Groben mag dieser Liberalisierungsschub eine akzeptable Einschätzung ein, doch liegen die zahlreichen und auch in großer Zahl überlieferten unterhaltenden Fernsehshows der 50er und 60er Jahre noch unerschlossen im Deutschen Rundfunkarchiv, Standort Berlin.

Von Kuhlmann ebenfalls nur als Tendenz beschrieben sind die Auswirkungen der politischen Kontrolle auf die Qualität der Fernsehsendungen. Vor allem für den Bereich Fernsehpublizistik (z.B. die Nachrichtensendung „Aktuelle Kamera“) seien durch die Behinderung der freien journalistischen Arbeit Einschnitte in Aktualität und Kreativität verbunden gewesen, die u.a. auch dazu führten, daß westdeutsche Fernsehsender in die „offene Flanke des Ostblocks“ (S. 77) mit Erfolg hineinstrahlen konnten. Unerwähnt bleibt in der Zusammenstellung aber z.B. die qualitativvolle humanistische Wertevermittlung in der Fernseh-dramatik: dieser nach der Strukturreform 1972 ausgebaute und zum Exportschlager avancierte Bereich des DDR-Fernsehens bleibt überhaupt ausgespart.

Ein Schlußexkurs stellt das Fernsehen in der DDR dem NS-Rundfunk gegenüber. Beide Medien waren „Transmissionsriemen“ (S. 88) der jeweils herrschenden politischen Ordnung, wobei nach Ansicht Kuhlmanns der Erfolg des NS-Rundfunks vor allem seiner Ausrichtung als Unterhaltungsmittel geschuldet sei, während das DDR-Fernsehen aufgrund seiner ideologischen Überfrachtung vor den „Westmedien“ kapitulieren mußte.

Das Heft gibt einen aufräuartigen, sinnfällig gegliederten Überblick über die DDR-Fernsehgeschichte und ist als Grundlagenliteratur zum Thema zu empfehlen, repräsentiert dabei aber nicht den neuesten Forschungsstand.

■ Anja Kreutz, Susanne Vollberg: **Beiträge zur DDR-Fernseh- und Magazingeschichte. Eine kommentierte Auswahlbibliographie.** Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1998 (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Band 7), 128 Seiten ISBN 3-631-33702-7, DM 49,00

Bibliographien sind Fleißarbeiten. Sie sollen das vorhandene gedruckte Material (und größere ungedruckte Texte) zu einem Forschungsgebiet derart aufführen, daß es für Nutzer leicht und übersichtlich recherchierbar ist und zudem dazu anregen, sich mit dem Thema bzw. Aspekten des Themas näher zu befassen. Anja Kreutz' und Susanne Vollbergs Zusammenstellung erfüllt diese Kriterien in hervorragender Weise.

Besonders zu loben ist neben der tiefgründigen Ermittlung der Quellen (aufgenommen wurden über 650 Texte), daß die meisten Einträge mit einem kurzen signifikanten Kommentar versehen wurden. Ein Schlagwortregister erleichtert das Auffinden von Schriften zu bestimmten Hauptbegriffen (z.B. Fernsehkritik) und Magazinreihen (z.B. „Du und Dein Garten“).

Die Bibliographie ist wesentlich in zwei Teile gegliedert, in denen die fortlaufend nummerierten Einträge alphabetisch sortiert sind; im ersten Abschnitt finden „Beiträge zur DDR-Fernseh- und Magazingeschichte“ Eingang, während der zweite „Beiträge zu Magazinreihen im DDR-Fernsehen“ erfaßt. Beide Komplexe werden um einen Absatz mit ungedruckten Skripten ergänzt. Die Kapitelüberschriften sind für den Nutzer leider etwas unscharf voneinander abgegrenzt (was sind Beiträge zur Magazingeschichte und was Beiträge zu Magazinreihen?). Bei näherer Durchsicht wird klar, daß im ersten Teil mehr überblicksartige Schriften und im zweiten nur konkrete, auf eine Reihe bezogene Texte erscheinen.

Anja Kreutz' einführender Aufsatz zu Magazinsendungen im DDR-Fernsehen gibt einen Überblick über diese „nicht (...) kontinuierliche Geschichte eines Genres.“ (S. 9) Nach einer Experimentierphase bis Mitte der 60er Jahre hätten sich aber im DDR-Fernsehen bestimmte Magazinreihen („Prisma“, „Sport Aktuell“) etabliert, ehe in der Zeit des Umbruchs 1989 „Ansätze zu einem zupackenden Journalismus“ (S. 14) auftraten.

Leider deckt die Bibliographie nicht den gesamten Bereich DDR-Fernsehgeschichte ab, zumal zu diesem wichtigen Forschungsgebiet eine solche Arbeit bisher nicht vorliegt. Die ausdrückliche Beschränkung auf allgemeine DDR-TV-Historie und Magazinsendungen mag in der Einbindung in das DFG-Teilprojektes „Magazinsendungen im deutschen Fernsehen“ begründet liegen, fordert aber dazu heraus, die Publikation um Einträge zu anderen Fernsehgenres (Fernseh-dramatik, Nachrichtensendungen) zu erweitern.

■ **Zwischen Service und Propaganda. Zur Geschichte und Ästhetik von Magazin-sendungen im Fernsehen der DDR 1952 - 1991.** Hg.: Helmut Heinze und Anja Kreutz, Berlin: VISTAS 1998 (= Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft BFF 50/51), 522 S., Abb. ISBN 3-89158-209-9, DM 56,00

Aus dem DFG-Teilprojekt „Magazinsendungen im deutschen Fernsehen“ erwachsen, ist diese Aufsatzsammlung eine sinnvolle Ergänzung bereits vorliegender Veröffentlichungen zu Magazinen im Fernsehen der Bundesrepublik. Vor allem aufgrund der fundierten Analyse des Quellenmaterials - der Filmmaterialien selbst (eine in der Fernsehgeschichte zu häufig vernachlässigte Vorgehensweise) - und der wissenschaftlichen Güte der Texte stellt der Band ein Standardwerk zur DDR-Fernsehgeschichte dar. Um so unverständlicher ist die mangelhafte Qualität vieler Abbildungen, die oft einer Textbeschreibung bedürfen, um überhaupt erkennbar zu sein.

Alle zwölf Abhandlungen bestätigen die enge Beziehung zwischen Leitlinien der politischen Führung (der SED) und Inhalten des DDR-Fernsehens, eines „Herrschaftsinstrumentes der Machtelite“ (S. 115). Das Informations- und Meinungsmonopol nutzte die SED vor allem zur „Systemstabilisierung“ (S. 115). Dabei finden selbst kleinste politisch-gesellschaftliche Nuancierungen ihren Ausdruck in Inhalt und Gestaltung von Fernsehmagazinen, was das DDR-Fernsehen als Quelle der Kultur- und Sozialgeschichte eminent wichtig macht.

Vielen Sendungen, so bestätigt die Publikation, haftet aber eine amateurhafte Vordergündigkeit der Transferierung von Botschaften in die Medienrealität an, die u.a. der Diskrepanz „zwischen Ambition und Realität“ (S. 110) geschuldet sei. DDR-Fernsehen war eben auch, wie die Wirtschaft insgesamt, permanente „Mangelverwaltung“ (S. 77). Die schematische Durchsichtigkeit von DDR-Fernsehinhalten wird auch durch die stete „Schwarz-Weiß-Kontrastierung“ (S. 168) unterstützt, wobei in Konkurrenz zum westlichen Ausland eigene Erfolge gefeiert und der „Klassengegner“ (S. 116) diffamiert wurde. Die Bezugnahme zum bundesdeutschen Fernsehen ist aber nicht nur inhaltlich evident, auch die Programmstruktur weist zunehmende Parallelen zu ARD und ZDF auf. So fand z.B. ab 1965 eine „Angleichung an gängige Sportformate des Westfernsehens“ (S. 428) statt.

Die Aufsätze geben ferner eine weitere, zunächst als Widerspruch zu wertende Entwicklung im DDR-TV preis. Der verstärkten Hinwendung zur Unterhaltung in den 70er und 80er Jahre steht eine gleichzeitige Straffung des politischen Kontrollsystems gegenüber, dessen trauriger Höhepunkt die Einführung der „Rapportpflicht“ (S. 55) im Jahre 1983 war. Bei diesem engmaschigen Netz von Verbots- und Lenkungsinstanzen ist es erstaunlich, daß überhaupt noch ansprechende Beiträge produziert wurden (z.B. „Außenseiter-Spitzenreiter“, Ratgeberreihen).

Die drei ersten Aufsätze beschäftigen sich mit Long-Runnern unter den DDR-Fernsehmagazinen, wobei Susanne Pollerts Beitrag zum innenpolitischen (und streckenweise auch zeitkritischen) Magazin „Prisma“ (1963 - 1991) vor allem durch die gute Mischung von Beschreibung konkreter Filminhalte und Hintergrundinformationen auffällt. Zwei Aufsätze untersuchen das außenpolitische Magazin „Objektiv“ (1965 - 1990). Während Helmut Heinze und Hendrik Jarchow die Entstehung der Reihe überblicksartig vorstellen, beschäftigt sich Markus Gross mit „Einflußfaktoren auf Themenauswahl und Berichterstattung“. Diese Aufsätze bringen einige Stilblüten der DDR-Fernsehgeschichte ans Licht, so den Beitrag vom 21. 10. 1965 über Günther Rudloff,

einem „Held der westlichen Welt“ (S. 99), in dem Rudloff durch filmische Montage Ge-
ständnisse untergeschoben wurden („die Fälschung von Aussagen... ein Einzelfall in
der Geschichte von ‚Objektiv‘“, S. 101). Auch das Umschwenken der Berichterstattung
nach Aufnahme diplomatischer Beziehungen zu Franco-Spanien 1973 (!) ganz im Sinne
der „neuen Parteilinie“ (S. 120) erweckt Heiterkeit.

Unter der Überschrift „Wirtschaftspolitische Informationen“ stellt Susanne Vollberg
Magazine aus dem Programmbereich „Agrarpolitik“ (S. 156) vor; Peter Warnecke dage-
gen beschreibt Wissenschaftsmagazine in der DDR als Chronologie zwischen „Wissen-
schaftseuphorie (...), Ideologisierung, Interpretation und Verschleierung“ (S. 99) hin
zu „Alltagsnähe und Wahrnehmung der Welt“ (S. 100). In diesen Aufsätzen wird das
Auseinanderdriften von Anspruch und Realität in der DDR besonders klar. Das Bemü-
hen, stetig (kaum vorhandenen) wissenschaftlich-technischen Höchststand zeigen zu
wollen, schwenkte in den 80er Jahren um zu einer den Unterhaltungsbedürfnissen be-
friedigenden Magazin-Ausrichtung. So bildeten in der Reihe „Die Neue Fernseh-Urania“
(das „Urania-Forum“ war die einzigste Live-Sendung im DDR-Fernsehen, bei der auf Zu-
schaueranrufe sofort reagiert wurde) Themen wie „Iß Dich gesund“ oder „Wie gefähr-
lich ist Streß?“ die Basis des Sendeplans (S. 213).

Die Problematik, den „Zuschauer als Partner“ (S. 374) gewinnen zu wollen, steht im
Vordergrund der Ausführungen Doris Rosensteins zu Fernseh-Ratgebern. Neben einer
komplexen Zusammenstellung entsprechender Sendereihen ist vor allem das Eingehen
auf solche Magazine zu loben, die aufgrund ihrer geringen Politisierung und ihrer Zu-
schauer-Nähe einen unverstellteren Einblick auf DDR-Realitäten gaben („Visite“, „Fragen
Sie Prof. Kaul“). Leserbriefe weisen auf die hohe Akzeptanz dieser Beiträge zu
„Beistand und Lebenshilfe“ (S. 373) hin. Auch in ihrem zweiten Aufsatz zur „Geschichte
unterhaltsamer Magazine“ steht für die Autorin das Rezipientenverhältnis im Mittel-
punkt. So erfahren, ganz zurecht, populäre Reihen wie „Willi Schwabes Rumpelkam-
mer“ und „Außenseiter-Spitzenreiter“ als „erfrischender Gegenentwurf (zur) statuari-
schen Präsentation der Fernsehnachrichten“ (S. 312) eine eingehende Würdigung.

Mit Kinder- und Jugendmagazinen beschäftigen sich Sabine Reiboldt und Patricia Tei-
chert. Während die Kindersendungen „Abendgruß“ (das Sandmännchen) und „Professor
Flimmrich“ „auch in der BRD ihr Publikum (erreichten)“ (S. 331), litten die Magazine
des Jugendfernsehens meist unter dem Mangel, „den notwendigen frischen Wind“ (S.
348) nicht geben zu können. Die Autorinnen stellen dar, daß selbst aufwendig insze-
nierte „Partyatmosphäre“ (S. 358, Abb.) in „rund“ die fehlende und die Jugend wo-
möglich begeisternde oppositionelle Energie nicht kompensieren konnte. Zeitbezogene
Brisanz und damit eine breite Zuschauerschaft erreichte erst „Elf 99“, und zwar vor-
nehmlich nach dem 15. Oktober 1989!

Anja Kreutz' Aufsatz zum spannenden Thema der „Kulturvermittlung im Magazinfor-
mat“ ist leider etwas theorieüberfrachtet, zumal die SED-Kulturpolitik hinreichend er-
forscht ist. Die Beschreibung von Kulturmagazinen hätte gegenüber der Schilderung
fernsehterner Personal- und Programmvorgänge Vorrang genießen sollen, wie etwa
im Beitrag über die populäre ‚Renft-Combo‘. (S. 263)

Kürzere Abhandlungen zu Sport-Magazinen (Helmut Heinze, Lars Rademacher),
kirchlichen Sendungen (Lars Rademacher) und zu Militärmagazinen (Helmut Heinze,
Hendrik Jarchow) beschließen den Band, der „auch ein Stück Alltagskultur der DDR“
(Klappentext) vorstellt.

■ Erich Selbmann: *DFF Adlershof: Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens*. Berlin: Edition Ost, 1998, 473 Seiten
ISBN 3-932180-52-6, DM 29,80

Erich Selbmann ist die erste Persönlichkeit aus der Leitungsebene der DDR-Medien, die sich mit einer eigenen Publikation zur DDR-Fernsehgeschichte zu Wort meldet. Der Autor war u.a. 1959 - 1964 Sekretär der SED Bezirksleitung Berlin, 1966 - 1978 Chefredakteur der DDR-Fernsehnachrichten „Aktuelle Kamera“ und danach bis 1989 Leiter des Bereiches Dramatische Kunst beim DFF sowie zweiter Vorsitzender des Staatlichen Komitees für Fernsehen.

Leider gerät Selbmanns „subjektive Sicht auf ein abgeschlossenes Geschichtskapitel“ (Klappentext) zu einer Schrift oft unangenehmer Betroffenheit, der der geringe historischen Abstand und die fehlende Selbstreflexion anhaftet. Insgesamt findet ein kritisches Thematisieren der DDR-Medienstruktur kaum statt. Sätze wie „Die Führung der SED war der Meinung“ (S. 17) zur Gründung des DFF bleiben unkommentiert; Vorgaben mußten eben (wenn auch manchmal schweren Herzens) erfüllt werden. Das „gleichgeschaltete System der Medien“ (S. 74) in der DDR sieht Selbmann als das geringere Übel an, denn, mit Blick auf die Westmedien, „Pressefreiheit scheint es offenkundig nirgends zu geben.“ (S. 74)

Die Entwicklung des DDR-Fernsehens wird von Erich Selbmann als Erfolgsgeschichte beschrieben; der Beginn des Programms fand so „überraschend planmäßig“ (S. 28) am 21. 12. 1952 zu Stalins Geburtstag - „an diesem letzten des Generalissimus“ (!) (S. 29) - statt. Später seien, in Abgrenzung zu den bundesdeutschen Medien und in Angst vor der Überschwemmung mit westlichen Unterhaltungsprodukten immer neue „unverzichtbare Beiträge“ (S. 225) nötig gewesen. Dabei erforderte „der unter immer schwierigeren Bedingungen zu erfüllende, weil selbstgestellte Programmauftrag (...) von jedem Mitarbeiter Disziplin und die Einordnung, ja die Unterordnung unter das Ganze - ohne die eigene Kreativität preiszugeben.“ (S. 225) Solche Passagen erinnern an unruhliche Parteitags-Protokolle.

Der Nutzen dieser meist in leichter Sprache abgefaßten Publikation liegt im Detail und setzt ein kritisches Mitlesen der Autorenperspektive voraus. Mehrere Kapitel beschäftigen sich mit der DDR-Fernsehdramatik, einer breiten, auch international renommierten, aber noch wenig untersuchten Sparte des DFF. Der Insider Selbmann kann hier aus eigener Erinnerung Eckpunkte und Besonderlichkeiten präsentieren, wie z.B. die erste Originalreportage *Bahnhof Friedrichstraße 20.30 Uhr* (Sendung: 15. 1. 1957) oder die Beschreibung und Würdigung von sogenannten „Live-Stücken“ (S. 40 - 50) und Fernsehspielen und -filmen (S. 226ff).

Das Auffinden von Filmen, Regisseuren und Schauspielern wird allerdings durch einen fehlenden Index erschwert. Ebenfalls fehlt ein Anhang/Literaturverzeichnis. Auch insofern handelt es sich bei diesem Buch eher um ein biographisches Gedächtnisprotokoll als um eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Publikation. Zu Erforschung der Fernsehgeschichte sind aber auch solche Texte heranzuziehen, bedürfen allerdings eines entideologisierenden Filters.

Zum Thema DFF erschien, ebenfalls bei Edition Ost, auch ein Band des Hauptnachrichtensprecher der „Aktuellen Kamera“, Klaus Feldmann: *Nachrichten aus Adlershof* (ISBN 3-929161-58-3, DM 24,80).

vorgestellt von... Wolfgang Mühl-Benninghaus

■ Jürg Häusermann: **Radio.** (= Grundlagen der Medienkommunikation, 6, herausgegeben von Erich Straßner). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998. 106 Seiten
ISBN 3-484-37106-4, DM 19,80

■ Konrad Dussel: **Deutsche Rundfunkgeschichte. Eine Einführung.** Konstanz: UVK Medien, 1999, 313 Seiten (UNI-PAPERS, Band 9)
ISBN 3-89669-250-X, DM 38,00

■ Heinz-Werner Stuber: **Medien in Deutschland. Band 2: Rundfunk.** Konstanz: UVK Medien, 1999, in 2 Teilbänden, 1169 Seiten
ISBN 3-89669-032-9, DM 98,00

Die von Erich Straßner herausgegebene Schriftenreihe wendet sich an Studierende der Medienwissenschaft mit dem Ziel, ihnen die Möglichkeit einzuräumen, sich kurz und relativ umfassend über ein Medium zu informieren. Wie den bereits erschienenen Bänden zu Zeitschrift und Zeitung ist auch dem vorliegenden Band eine umfangreiche Bibliographie beigelegt. Insgesamt gibt die Publikation einen breiten Überblick über viele das Radio betreffende Fragestellungen, gegliedert nach den klassischen kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten, wie Kommunikatorebene, Akteursebene und Inhalte. Dieser Ansatz erleichtert dem Leser die Orientierung und den Zugriff zu den wesentlichen Fakten. Auf eine historische Darstellung verzichtet der Autor weitgehend, nennt aber in seiner Bibliographie die einschlägige Literatur zu diesem Thema.

Einen besonderen Akzent setzt die Schrift, indem sie auch Rundfunkentwicklungen im subsaharischen Raum in die Beobachtungen einbezieht. Auf diese Weise kann auch der Kenner der nationalen oder europäischen Rundfunklandschaft sein Wissen um das Medium erweitern und zugleich seine Einstellungen etwa zu nichtkommerziellen privaten Rundfunkstationen, von denen in Deutschland lange Zeit nur Radio Dreiecksland empfangbar war, überprüfen.

Der Verweis auf Sendeformen in der Dritten Welt verdeutlicht auch den entscheidenden Ansatz des Buches. Häusermann versucht im positiven Sinn des Wortes, das aufklärerische Potential des Mediums herauszuarbeiten. In Deutschland stehen nach Meinung des Autors der öffentlich-rechtlichen Rundfunk, speziell dessen Kulturprogramme in dieser Traditionslinie. Vor dem Hintergrund der angepeilten Zielgruppe des Buches und der überschaubaren Rundfunkstruktur in Südwestdeutschland, die Häusermann als Basis für seine Darstellung dient, ist die gewählte Methode in sich stringent und schlüssig. Darüber hinaus erklärt sie sowohl wichtige Zusammenhänge als auch viele wichtige Details.

Für das Beschreiben der Berliner Rundfunksituation, in der fast alle öffentlich-rechtlichen Sender kaum noch Einschaltquoten haben und jeder Privatsender nur noch in einem klar definierten Format überleben kann, wäre es für die Analyse wünschenswert gewesen, daß den mit der Veränderung der Radiolandschaft zusammenhängenden Fragestellungen mehr Aufmerksamkeit gewidmet worden wäre.

Dies gilt um so mehr, als sich in München und Hamburg mit Berlin vergleichbare Entwicklungen abzeichnen. Unabhängig davon, wie man die gegenwärtig auf wenige Großstädte beschränkten Erscheinungen bewertet, hätten die Behandlung von Formaten,

das Verhältnis von Format und Ansprehaltung, die Rolle des Brandings und andere mit dem Formatradio zusammenhängende Fragestellungen im Text, zumindest aber in der *Bibliographie*, mehr Beachtung verdient.

Innerhalb weniger Wochen erschienen bei der UVK Medien in Konstanz zwei voluminöse Monographien zur Theorie und Geschichte des Rundfunks. Die Zielgruppe beider Bücher sind primär Studierende, die sich mit ihrer Hilfe einen genauen Überblick über das Medium verschaffen können. Die von Konrad Dussel vorgelegte deutsche Rundfunkgeschichte behandelt den Zeitraum zwischen der Weimarer Republik und der Gegenwart. Das Buch ist insofern singulär, als es politische, wirtschaftliche und juristische Fragen mit Aussagen zu historischen Programmstrukturen verbindet. Darüber hinaus bezieht der Autor erstmals in dieser Konsequenz Ergebnisse der Zuschauerforschung in die Entwicklungsgeschichte des Rundfunks ein.

Die Breite der Thematik bietet dem Leser zwangsläufig Möglichkeiten, einzelne Aspekte der Rundfunkgeschichte bzw. deren Gewichtung zu kritisieren. So wird etwa auf die Beschreibung der Vereinigung des DDR-Rundfunks mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk in der Bundesrepublik verzichtet. Auch werden die Veränderungen in Fernsehen und Hörfunk im Zuge der Etablierung und des Ausbaus der dualen Rundfunkstruktur relativ kurz behandelt.

Insgesamt unterbreitet der Autor ein gut lesbares historisches Kompendium, das durch umfangreiche Literaturangaben ergänzt wird. Es ermöglicht, sich zielgerichtet zu informieren und benennt auch Aufsätze und Quellen zu jenen Aspekte, die in der Monographie selbst etwas unterbelichtet sind.

Die zweiteilige Monographie von Heinz-Werner Stuißer behandelt am Beginn auch rundfunkhistorische Aspekte, die in bezug auf das Gesamtwerk zunächst allerdings eher marginal wirken. Der Schwerpunkt des Buches liegt in aktuellen Fragestellungen, wie z. B. *duale Rundfunkordnung*, *Organisationsstrukturen*, *Rundfunkfinanzierung* oder *-programme*. Die Verflechtungen der differenzierten Aspekte aktueller Rundfunkentwicklung sind durch Verweise nachvollziehbar gestaltet, so daß ein insgesamt gut lesbares Werk vorliegt, das nicht zuletzt auch durch seinen didaktischen Aufbau besticht.

Um die gegenwärtigen Phänomene umfassend erklären zu können, verweist der Autor auch immer wieder auf ihre historischen Bezüge. Auf diese Weise hat der Leser die Möglichkeit, den im Eingangskapitel angebotenen historischen Diskurs nach eigenen Interessen zu erweitern. Zugleich erscheint Geschichte hier stets auf die Gegenwart bezogen und letztere entscheidet, inwieweit historische Detailskenntnisse vor dem Leser ausgebreitet werden.

Die Breite des vorgelegten Materials läßt aber auch einige Lücken oder Einseitigkeiten aufscheinen. So lassen die Literaturangaben eine deutliche Dominanz von Standpunkten des öffentlich-rechtlichen Rundfunks erkennen. Deutlich wird dies etwa an der Darstellung des Formatradio. So wird z.B. die Publikation von Klaus Goldhammer auch im Literaturverzeichnis leider nicht zur Kenntnis genommen, obwohl hier stärker als in den von Stuißer angeführten Aufsätzen der Zusammenhang von musikalischer Positionierung und wirtschaftlichen Faktoren herausgearbeitet wurde. Unter dem Stichwort „Sonderwerbeformen“ fehlen Hinweise auf Entwicklungen, wie sie bei n-tv nachweisbar sind, also Mischformen von Information und Werbebotschaften. Relativ unbelichtet bleibt auch das Verhältnis von höheren Werbeeinnahmen, wie sie für die 90er Jahre in bezug auf den privaten Rundfunk dargestellt wurden, zu Umgestaltungen in

den Programmen. So fehlen etwa Hinweise auf das Outsourcing von Produktionen oder auf die Veränderungen hinsichtlich der Eigenproduktionen der Programmanbieter, insbesondere im Spielfilmbereich. Unter diesem Gesichtspunkt wäre es interessant, in bezug auf die Finanzierung der Sender auch Aussagen zu deren Programmvermögen und zur Verflechtung des Rundfunks mit anderen Medien zu erhalten. Peripher wird schließlich die gesamte Diskussion um die Multimediadienste und ihre Rückwirkungen auf die Programmangebote behandelt. Trotz dieser und anderer Mängel hat Stüber mit seiner zweibändigen Monographie eine Publikation vorgelegt, die weit über die Kernaussagen hinaus als Kompendium rundfunkwissenschaftlicher Forschung dienen kann.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Resi Langer: *Kinotypen. Vor und hinter den Filmkulissen. Zwölf Kapitel aus der Kinderstube des Films* (zuerst: Hannover 1919). Siegen: Fachbereich 3 Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität-Gesamthochschule Siegen (= Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation MUK 125), 1999, 55 Seiten ISSN 0721-3271, DM 3,00

Resi Langer war in den 10er Jahren ein Kino-Sternchen. Sie kam 1912 (und nicht 1921, wie die überaus knappe, notdürftig aus Mühsam/Jacobsohns „Lexikon des Films“ destillierte Nachbemerkung suggeriert) zum Film. Das vorliegende Bändchen publizierte sie 1919. Es richtet sich an ein mit dem Medium noch wenig vertrautes Publikum.

Die Kapitel „Hinter den Filmkulissen“, „Die Filmdiva“, „Filmmotive“ oder „Film-Malheure“ beschreiben Anekdoten und Klatsch, wie sie in den populären illustrierten Blättern verbreitet waren. Auch über das Spielen vor der Kamera weiß die ehemalige Theaterschauspielerin, die angeblich in Breslau, Hannover und Berlin aufgetreten ist, wenig Reflektiertes zu berichten. Ein - allerdings sehr bemerkenswerter - und zu vertiefender Aspekt hätte etwa die beiläufige Feststellung sein können: „er (der Filmschauspieler) arbeitet sprunghaft von Szene zu Szene, und diese einzelnen Stückchen des Ganzen liegen manchmal über Tage hinaus verstreut“ (S. 9). Angedeutet wird hier ein interessantes Problem des medialen Spielens für visuelle Aufzeichnungssysteme. Der Schauspieler kann nicht mehr von einer zeitlich durchgängigen und kohärenten Rollenproduktion ausgehen, sondern ihm werden sukzessiv Partikel einer Figuren- und szenischen Präsentation abgefordert. Auf die bewußt unnaturalistische, weil apparatgemäß zu stilisierenden Bewegungen einer Filmschauspielerin (etwa ein „flacher Gang“, weil sie sonst Wellenbewegungen im Bild provoziert), oder die gedehnte Geste, welche der Aufnahmevorgang mit nur 18 Bildern erfordert, geht Langer nur als Bonmot ein.

Auch Resi Langers Beschreibungsversuche des Publikums im Berliner Norden und Westen sind überfrachtet von vordergründigen Stereotypen oder versuchen dem potentiellen Leser zu schmeicheln. Vor Stilblüten schreckt die Autorin, die mit dem Schriftsteller Alfred Richard Meyer (auch dieser Nachname wird im Nachwort unterschlagen) verheiratet war, selten zurück.

Sicherlich ist es begrüßenswert, unbekannte Texte aus der Frühzeit des Films wieder zugänglich zu machen. Resi Langers Bändchen trägt jedoch wenig zur Erhellung der Produktions- oder Rezeptionsbedingungen aus dieser Zeit bei.

vorgestellt von... Frank Kessler

■ **Le cinéma au tournant du siècle. Cinema at the Turn of the Century.** Hg.: Claire Dupré la Tour, André Gaudreault und Roberta Pearson. Lausanne: Payot; Québec: Editions Nota Bene, 1999, 397 S.
ISBN 2-921053-87-X

Im Juni 1994 fand in New York der dritte internationale Kongreß von DOMITOR, der Gesellschaft zur Erforschung des frühen Kinos, statt, der damals noch unter dem Motto „Cinema Turns 100“ stand. Nun endlich, durch vielfältig Herstellungsprobleme verzögert, liegt der Tagungsband vor. Er enthält 31 Beiträge auf französisch und auf englisch von Autoren aus Belgien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Kanada, Polen, Rußland und den USA. Durch die verspätete Publikation sind einige Aufsätze inzwischen in erweiterter Form erschienen, doch das tut der Bedeutung dieses Sammelbandes keinen Abbruch.

In seinem durchaus auch als gezielte Provokation gedachten Eröffnungsvortrag zieht Jacques Aumont eine kritische Bilanz der neueren filmhistorischen Auseinandersetzung mit dem frühen Kino. Dabei plädiert er unter anderem dafür, den Ausdruck „primitiver Film“ nicht einfach in Bausch und Bogen zu werfen, sondern zu versuchen, ihn in Hinblick auf eine Geschichte der bildlichen Darstellungs- und Gestaltungsproblematik (Aumont verwendet hier den im Deutschen nicht exakt wiederzugebenden Begriff „figuration“) unter Einbeziehung anderer Bildformen erneut fruchtbar zu machen. Auch wenn Roberta Pearson in ihrem Schlußwort diese Forderung als Plädoyer für eine letztlich ahistorische Formanalyse verwirft (Aumont dabei wohl auch zum Teil mißverstehet), verweist Aumont mit seiner Provokation auf eine - derzeit allerdings, und möglicherweise zu Recht, nicht als einen Mangel empfundene - Leerstelle in der gegenwärtigen Forschung zum frühen Kino, nämlich die Frage nach dem Ort des Films im Kontext einer Ästhetik bildlicher Darstellungsweisen.

Die Forschungslandschaft zum frühen Kino, die dieser in fünf Teile gegliederte Band widerspiegelt, ist überaus facettenreich. Der erste Abschnitt versammelt Beiträge zum soziokulturellen Kontext, von der Konstruktion von Männerkörpern in den chronophotographischen Aufnahmen von Georges Demeny über die Darstellung der Konvergenz zwischen der Chronophotographie Mareys, den kinematographischen Aufnahmen der Brüder Lumière und der Trickfilme von Méliès, bis hin zur Bedeutung nachgestellter Boxkämpfe.

Die intermedialen Verbindungen zwischen dem frühen Kino und anderen Darstellungsformen wie illustrierte Presse, Comic Strips, Vaudeville oder auch dioramatische Exponate in ethnographischen Museen werden im zweiten Teil behandelt. In einem stark überarbeiteten Beitrag, der damit an eine laufende Diskussion anknüpft, kritisiert Charlie Keil, an Überlegungen in David Bordwells jüngsten Arbeiten anschließend, die vor allem von Tom Gunning vertretenen These eines Zusammenhangs zwischen dem frühen Kino und den einschneidenden Wahrnehmungsveränderungen in der industriellen Moderne.

Die dritte Abteilung des Buchs untersucht die Problematik des Dispositivs im frühen Kino. Interessanterweise stammen alle Beiträge hierzu von französischsprachigen Autoren. Zum Teil schließen diese Arbeiten an die Apparatus-Debatten der siebziger und achtziger Jahre an, befassen sich aber mit einem Gegenstand, der sich vom klassischen

Erzählkino, das im Zentrum der früheren Diskussionen stand, radikal unterscheidet. Etwas aus dem Rahmen fällt dabei der Aufsatz von François Jost, der den Film in Kontext der spiritistischen Fotografie des 19. Jahrhunderts stellt.

In den beiden abschließenden Teilen geht es einerseits um Probleme der Historiographie und der historischen Forschung, andererseits um filmische Darstellungen und kollektive Identitäten, wobei die jeweiligen Zuordnungen nach der Lektüre der einzelnen Aufsätze nicht immer ganz einleuchten (das gilt auch für die anderen Abteilungen). Andererseits läßt sich natürlich die Vielfalt der hier vertretenen Forschungen kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Unter dem Titel „Historiographie und historische Forschungen“ geht es unter anderem um Kinoerklärer in Kanada, um die Auswertung von Edisons Kinetoskop in Belgien, um die Darstellung des Mittelalters in frühen Filmen oder um Filmpioniere wie Alice Guy und Oskar Messter. Der Abschnitt „Filmische Darstellungen und kollektive Identitäten“ enthält Beiträge zu William Robert Pauls Derby-Film und der zeitgenössischen englischen Gesellschaft, zu frühen ethnographischen Aufnahmen in Australien, zu Filmen über die russische Zarenfamilie, zur Haltung polnischer Intellektueller gegenüber den ersten ‚lebenden Bildern‘ oder zu den Diskussionen afroamerikanischer Autoren über diskriminierende und rassistische Darstellungen dieser Bevölkerungsgruppe in Filmen schon lange vor den Protesten gegen Griffiths *Birth of a Nation*.

Insgesamt findet man in „Le cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century“ sowohl die Vor- als auch die Nachteile eines Tagungsbandes. Einerseits bietet er ein breites Panorama laufender Forschungen zum frühen Kino, viele spannende und informative Beiträge zu bisweilen auch etwas entlegen scheinenden Fragestellungen. Andererseits ist es den Autoren aufgrund der gebotenen Kürze oftmals nicht möglich, einzelne Aspekte wirklich zu vertiefen, so daß der Leser immer wieder darauf angewiesen ist, an anderer Stelle weiterzulesen und zu hoffen, eines Tages eine ausführlichere Fassung der jeweiligen Studien zu Gesicht zu bekommen. Dennoch bleibt dieser Tagungsband alles in allem sehr lesenswert und stimulierend, zumal, wenn man über die internationalen Entwicklungen in der Frühfilmforschung informiert bleiben will.

vogestellt von... Malte Hagener

■ Thomas Mahner: „**Kintipptopp**“. **Kinematographieggeschichte Flensburgs bis 1933**. (Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte, Band 54) Flensburg: Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte e.V. 1999. 384 Seiten
ISBN 3-925856-37-4

Ein Grundsatz historisch-materialistischer Untersuchungen lautet, daß sich Produktionsmittel und -methoden im fertigen Produkt, also im Film, abbilden. Dieses Axiom läßt sich auch auf die Forschung selber anwenden: Die Bedingungen und Produktionsmethoden schreiben sich in die Forschungsliteratur ein. Für die Filmhistoriografie zeigt sich dies an nichts deutlicher als an der Vielzahl Untersuchungen zur lokalen Filmgeschichte, deren Ursache vor allem im Rahmen zu suchen sind, der solche Untersuchungen bedingt: lokale Fördermittel, Quellenzugänglichkeit, die Präferenz von geldgebenden Institutionen für regionale Projekte, aber auch die Möglichkeit einen Verleger zu finden liegt, da es für jede Region ein lokalkoloriertes Publikationshaus gibt.

Die Zentrumslosigkeit der deutschen Filmforschung zeigt sich nirgends deutlicher als in diesem quantitativ großen Bereich, obwohl auch hier eine zufriedenstellende Quellenlage noch längst nicht in Sicht ist. Die in Deutschland entscheidende und hart umkämpfte Standortfrage tritt unverhohlen zu Tage: Regionale Filmgeschichte ist das Symptom einer grundsätzlichen Krankheit der deutschen Filmwissenschaft, wobei dies natürlich nicht die Ergebnisse dieser Untersuchungen grundsätzlich abwertet, sondern lediglich ihre große Zahl - und die Abwesenheit anderer Themen - erklärt.

Thomas Mahner hat in einer detaillierten und materialreichen Dissertation die Kinetographieggeschichte Flensburgs von den Anfängen bis 1933 untersucht. Er läßt es jedoch nicht bei einer Spielstättengeschichte - neben der Anekdotensammlung immer noch die populärste Form der Regionalgeschichte - bewenden, sondern widmet sich vor allem dem lokalen Diskurs über den Film in der Weimarer Republik. Ausgehend von der These, daß „die Vernachlässigung der örtlichen Filmrezeption und des gesellschaftlichen Diskurses über den Film“ unverzeihliche methodische Sünden sind, stützt sich Mahner vor allem auf die vier größeren lokalen Tageszeitungen und auf amtliche Akten. Dabei zeigt sich auch, daß die kommunal erhobene Kinosteuer recht genaue Rückschlüsse auf das Publikumsaufkommen zuläßt.

Sehr erfreulich ist, daß Mahner dem nicht-gewerblichen Filmgeschehen breiten Raum gibt - über das Schulkinowesen, die Verbreitung von Kulturfilmen und die lokalen Film-Aktivitäten politischer Parteien ist bisher sehr wenig bekannt. Hier betritt die Arbeit Neuland und erschließt ganze Quellenbereiche, die hoffentlich nicht nur in Flensburg angezapft werden. Was die Umstellung auf den Tonfilm angeht, so verläuft diese langsamer als es sich bei einer Betrachtung der Produktionsseite darstellt: sie beginnt erst im März 1930 und ist technisch Ende 1931 abgeschlossen, Stummfilme im Zweischlagerprogramm lassen sich aber auch Mitte 1932 noch nachweisen.

Weitere Fallstudien betreffen u.a. die Rolle des Films in deutsch-dänischen Abstimmungskampf 1920, die örtlichen Reaktionen auf Chaplins Deutschlandbesuch 1931 und die detaillierte Begutachtung des Falles *Im Westen nichts Neues* - wobei die SPD wie auch die dänische Minderheit Fahrten ins benachbarte Dänemark organisierte, um den dort zugelassenen Film zu begutachten. Bewußt verläßt Mahner nicht den enggesteckten Rahmen einer lokalen Filmgeschichte - die Arbeit verdeutlicht, auf welche Fragen ein gründliches Quellenstudium Antwort geben kann, aber auch welche Fragen gar nicht erst gestellt werden können.

Nebenbei liefert die Untersuchung Munition gegen einige ungefragt perpetuierte Thesen, etwa daß das frühe Kino proletarisch geprägt gewesen sei oder in erster Linie von Frauen und Kindern frequentiert wurde. Für Flensburg trifft vermutlich weder das eine noch das andere zu, denn von Anfang an befand sich die Mehrzahl der Kinos an Einkaufs- oder Durchgangsstraßen, wo sich ein sowohl sozial als auch nach Alter und Geschlecht heterogen zusammengesetztes Publikum aufhielt. Darauf deuten auch die entsprechenden, allerdings spärlichen, Zeitungennotizen.

Nach fünfzehn Jahren Arbeit auf dem Gebiet der regionalen Filmgeschichte wäre es an der Zeit, diese unter unterschiedlichen methodologischen Ansätzen entstandenen und mit divergentem Quellenmaterial arbeitenden Werke zu vergleichen und eine überregionale Studie, die sich aus diesen vielen kleinen Bausteinen zusammensetzt, zu schreiben. Vorbild könnte Douglas Gomerys „Shared Pleasures“ zur Geschichte der Filmaufführung in den USA sein. Doch selbst auf eine Untersuchung wie Gregory Wallers „Main Street Amusement“, der, vom Material einer mittelgroßen Stadt ausgehend, all-

gemeine Aussagen wagt, warten wir hierzulande bisher vergeblich. Und die Recherchen über die 50er und 60er Jahre sollten nicht so lange aufgeschoben werden, bis die letzten Zeitzeugen gestorben und die letzten Betriebsunterlagen vernichtet sind.

vorgestellt von... Bodo Schönfelder

■ Gustav Meier: *Filmstadt Göttingen. Bilder für eine neue Welt? Zur Geschichte der Göttinger Spielfilmproduktion 1945 bis 1961* (= Schriftenreihe des Landschaftsverbandes Südniedersachsen 6) Northeim: Landschaftsverband Südniedersachsen, 1998, 352 Seiten, 272 Abb.

ISBN 3-9333804-01-9 49, DM 80,00

Der Band ist als zweite überarbeitete Auflage angekündigt. Sieht man von dem Wechsel des Verlages, neuem Einbandmaterial und anderem Papier ab, sind Unterschiede nicht zu erkennen. Weder neue Kapitel oder Textabschnitte oder neues Bildmaterial oder eine überarbeitete Filmographie finden sich. Selbst die Seitenzahl ist identisch. Vielleicht sind einige Druckfehler korrigiert worden. Dabei wäre eine Überarbeitung dieser ursprünglich als Dissertation vorgelegten Arbeit durchaus notwendig gewesen. Den Anspruch, den der Autor in seiner Einführung aufstellt, löst er im wesentlichen nicht ein.

Die Geschichte der Göttinger Filmaufbau bzw. der Göttinger Ateliergesellschaft im Schnittpunkt sozialer, politischer und kultureller Einflüsse in den ersten Nachkriegsjahren, auch gespiegelt in den Filmen der Filmaufbau: das hätte eine exemplarische Fallstudie werden können, Filmproduktion und Filmkultur in einer Kleinstadt, eine übersichtliche Produktionsgeschichte. Daraus ist leider nichts geworden.

Im wesentlichen orientiert sich der Text, ausgehend von der Starnberger Denkschrift, die als Gründungsdokument der Filmaufbau gilt, zu größeren Teilen an den Erzählungen und Erinnerungen von Hans Abich, zu kleineren an denen von Rolf Thiele und anderer Beteiligter, gelegentlich ohne Verweis auf die Herkunft. Die Möglichkeit einer oral history ist aber auch nicht weiter verfolgt worden. Dabei gehören die Erinnerungen noch zu den interessantesten Teilen des Buches. Methodologische Überlegungen finden sich nicht. Soziologische, historische und filmische Erläuterungen bewegen sich auf feuilletonistischem Niveau, sind von einer erstaunlichen Oberflächlichkeit. Sehr häufig sind Zusammenhänge nicht belegt oder herstellbar. Dafür finden sich häufige konjunktivische Formulierungen: möglicherweise, wohl, etc.

Erstaunlich vage wird das lokale und überregionale Umfeld skizziert. Filmische Überlegungen beschränken sich im wesentlichen auf Inhaltswiedergaben und Presseecho. Dabei sucht sich Gustav Meier die Kritiken aus, die in seine Argumentationslinie passen. Beinahe belustigend ist es dann, wenn er der unmittelbaren Nachkriegsfilmkritik vorwirft, daß sie die Göttinger Filme am Begriff des autonomen Kunstwerks mißt, ohne die politische Intention zu sehen, dann aber die von ihm festgestellte soziologische Filmkritik (vermutlich meint er die an Kracauer orientierte Linie, wie sie sich in der „Filmkritik“ fand) kritisiert, weil sie in den Göttinger Filmen nicht das autonome Kunstwerk sähe. Eine Einordnung der Göttinger Filmproduktion in den nationalen und internationalen Rahmen findet nicht statt. Die konzeptionellen Überlegungen der Gründer werden in ihrer Widersprüchlichkeit nicht kritisch gewürdigt. Die Spezifität der Göttinger Situation kann man zwar an einigen Stellen erahnen, wird aber nicht in der notwendigen Tiefe untersucht.

Stillschweigend wird der ursprüngliche Ansatz des Buches verändert, wenn Produktionen anderer Firmen in Göttingen relativ ausführlich behandelt werden, ohne dies anzudeuten oder zu begründen. Einen gewissen positiven Überschwang mit gelegentlich lokalpatriotischen Anklängen kann man bei einem Buch, daß in Zusammenhang mit einer Hundertjahrausstellung zum Kino in Göttingen entstand, hinnehmen. Ärgerlich sind aber zum einen einige sachliche Fehler, entweder aus Flüchtigkeit oder Schlampigkeit (bei der Recherche) entstanden, zum anderen weitere Mängel der Recherche. Leicht erreichbare lokale Quellen sind offensichtlich nicht ausgewertet oder zu Rate gezogen worden. Auch die angegebene Literatur weist deutliche Lücken auf. Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß das Material herausfiel, daß nicht in den eigenen Blickwinkel paßte. Daß die Filmographie in ihren Daten sehr knapp ausfiel und ein Register fehlt, vervollständigt das Bild.

vorgestellt von... Francesco Bono

■ Armin Loacker: **Anschluss im 3/4 -Takt: Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930 - 1938**. Trier:WissenschaftlicherVerlag 1999 (= Filmgeschichte international, Band 5). 321 Seiten,Abb.
ISBN 3-88476-312-1, DM 48,00

Obwohl die Veröffentlichungen zur österreichischen Filmgeschichte noch spärlich sind, hat sich doch ab den 80er Jahren eine Reihe von Diplom- und Doktorarbeiten mit diesem Thema befaßt. Zum größten Teil unveröffentlicht, sind sie leider weitgehend unbekannt geblieben. Zu den interessantesten zählt Armin Loackers Studie über „Die ökonomischen und politischen Bedingungen der österreichischen (Ton-)Spielfilmproduktion der 30er Jahre“ (Wien 1992), wobei wir Loacker auch die umfangreiche Inhaltsanalyse „Die österreichischen Spielfilme der Jahre 1934 - 1938“ (Wien 1995) verdanken. Erstere Arbeit liegt nun in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung im Druck vor, was sie den Forschern des deutschsprachigen Kinos leichter zugänglich macht, die daraus eine Fülle von Informationen zur österreichische Filmproduktion und -politik von der Einführung des Tonfilms bis zum Anschluß Österreichs ans „Dritte Reich“ entnehmen können.

Der Akzent liegt auf der Beziehung der österreichischen zur deutschen Filmindustrie, die im Laufe der 30er Jahre zunehmend den Charakter einer Unterordnung annahm. Läßt sich das Phänomen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs zurückverfolgen, als die Bedeutung des deutschen Markts für die österreichischen Produzenten mit dem Zerfall des Habsburger Reiches beträchtlich zunahm, wuchs die Abhängigkeit in der zweiten Hälfte der 20er Jahre infolge der Krise, die einen Großteil der Gesellschaften zum Stillstand zwang. Doch „deutlich nachvollziehbar wird die Frage mit der Umstellung auf den Tonfilm“ (S. 251), als deutsches Kapital der österreichischen Filmindustrie half, die Umstellung zum Tonfilm zu meistern, wobei die wichtigste Gesellschaft der 20er Jahre, die Sascha-Film, unter die Kontrolle der Tobis geriet. Dabei wirft Loacker die Frage auf (und streift somit ein heikles Thema), ob und inwieweit es sich bei der Beziehung des österreichischen Films zu Deutschland um Abhängigkeit handelte - eine Einschätzung, die von der Literatur generell vertreten wird, die Loacker aber bestreitet: „Vielmehr muß von einer Anpassung an die nationalsozialistische Filmpolitik gesprochen werden.“ (S. 261) Mit Recht wird bemerkt, daß jene These den Versuch beinhalte

tet, die Anlehnung des österreichischen Kinos an das „Dritte Reich“ zu legitimieren. Indem er die Unterordnung an den Nachbarn mit der ökonomischen Situation entschuldigt, neigt der Diskurs gelegentlich zur Einseitigkeit, denn Abhängigkeit und Anpassung schließen sich nicht gegenseitig aus, sie gingen Hand in Hand, die eine verstärkte die andere.

Sind auch der Großteil der Entwicklungen und Fakten, die Loacker rekonstruiert, bekannt, gebührt ihm doch der Verdienst, diese dank einer intensiven Recherche in österreichischen Archiven erstmals mit lobenswerter Genauigkeit zu dokumentieren. Dem Leser werden somit sichere Daten zu Verfügung gestellt und er wird in die Lage versetzt, diese zu bewerten. So wird ein Mangel abgestellt, der im allgemeinen der österreichischen Literatur zum Thema bisher anhaftete.

vorgestellt von... Jan Kindler

■ Karl Arndt: „*Das Haus der deutschen Kunst*“ (München 1934). *Bemerkungen zu einem NS-Propagandafilm*. Begleitpublikation zur gleichnamigen Filmedition G 251, Göttingen: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), 1997

Ungeachtet der lange währenden Diskussion, inwieweit Filmdokumente als „Quelle“ für zeitgeschichtliche Forschung herangezogen werden können, macht sich das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen seit langem um Editionen historischer Filmdokumente verdient. Anlässlich der Edition eines frühen NS-Kulturfilms aus dem Juli 1934 (*Das Haus der Deutschen Kunst*) erschien als Band 4 der Reihe „Beiträge zu zeitgeschichtlichen Filmquellen“ dieser kurz gehaltene Begleitband von Karl Arndt.

Der Ansatz des IWF, Filme als Quelle für wissenschaftliche Disziplinen zu erschließen, wird hier konsequent praktiziert. Arndt konzentriert sich dabei auf eine kunsthistorische und nur in Ansätzen zeitgeschichtliche Kontextualisierung der im Film präsentierten zweitägigen Feier zur Grundsteinlegung des „Hauses der Deutschen Kunst“ in München. In stark geraffter, informativer Darstellung werden wichtige Aspekte einer solchen Kontextualisierung abgehandelt: der Ablauf der zweitägigen Feierlichkeiten, Hitlers Rede (Text innerhalb eines Filmprotokolls im zweiten Teil), Architektur und Baugeschichte sowie Informationen zu den neben Hitler wichtigsten Protagonisten der Baugeschichte, dem Architekten Troost und dem bayrischen Gauleiter Adolf Wagner. Lücken in diesen kurz gehaltenen Texten soll der Leser durch die Lektüre von „Publizistischen Quellen und Literatur“ zum jeweiligen Thema schließen, wobei die Angaben zur Sekundärliteratur (insbesondere zum Thema nationalsozialistischer Massenveranstaltungen) etwas kurz ausfallen. Mit Formulierungen wie „Im übrigen liest man etwa...“ (S. 21) bleibt zudem die Herkunft einiger wörtlicher Zitate aus zeitgenössischen Quellen im Dunkeln.

Auf die wichtige Frage der filmischen Inszenierung im ausgewählten Kulturfilm wird nur ansatzweise eingegangen: der Autor konstatiert lediglich eine allgemeine Zurückhaltung für den „optischen Teil“ der Darstellung, die durch eine musikalische „Instrumentalisierung“ („Baden-Weiler“-Marsch am Anfang und am Schluß) kompensiert werden sollte (S. 13). Der bei einer Kontextualisierung so wichtige Rückbezug auf das filmische Material erfolgt nur zögernd, mitunter ungenau („im Film wird darauf angespielt“, S. 14). Hält man zugute, daß eine fundierte Analyse nicht das Ziel dieses

„Kommentars zum Film“ ist, scheint sich als Grundlage für eine solche Arbeit der zweite Teil des Bandes anzubieten, der ein Einstellungsprotokoll des Kulturfilms bringt. Es beschränkt sich jedoch auf die Kategorien „Bildinhalt“ und „Sprache“, während wichtige filmsprachliche Parameter (Einstellungsgrößen, Kamerastandpunkt, Musik etc.) fehlen, was das Protokoll hierfür nur eingeschränkt tauglich macht. Filmhistorisch ärgerlich wird es, wenn sich die „Angaben zum Film“ auf Format und Länge der IWF-Fassung sowie das Herstellungsjahr der Originalfassung beschränken. Zensurdaten, Prädikate und Länge der Originalfassung fehlen ebenso wie Angaben zum Stab, lediglich zum „Autor“ der Originalfassung, Armin Hausladen, finden sich einige Hinweise.

Immerhin macht der Band klar, daß die zweitägigen Feierlichkeiten am 14. und 15. Oktober 1934 als propagandistische Veranstaltung noch schwere Mängel aufwiesen. Die interessante Frage, inwiefern das auch für den dazu produzierten Kulturfilm zutrifft, bleibt jedoch weitgehend unbeantwortet.

vorgestellt von... Horst Claus

■ Lucy Fischer: *Sunrise – A Song of Two Humans*. London: British Film Institute, 1998. 79 Seiten
ISBN: 0-85170-668-1. £ 7.99

Die „BFI Film Classics“-Serie hat es sich zur Aufgabe gemacht, zugängliche, stimulierende Kommentare und Einführungen zu herausragenden Werken der Filmgeschichte anzubieten. Das vorliegende Bändchen zu *Sunrise* (1927) erfüllt diese Zielsetzung voll und ganz, auch wenn es – und das dürfte bei einem häufig behandelten, ausgesprochenen Klassiker wie diesem kaum überraschen – nicht viel Neues bietet.

Ausgangspunkt der Autorin ist, Vielschichtigkeit, verschwimmende Grenzen, komplexe, häufig kaum spürbare Verbindungen und Widersprüche aufzuzeigen, durch die Murnaus Meisterwerk das Modernitätsgefühl (nicht nur) seiner Zeit zum Ausdruck bringt. Konsequenterweise trägt jeder Abschnitt die in ihm behandelten Pole als Überschrift: Europa – Amerika (Entstehungsgeschichte und Position des europäischen Filmmachers in Hollywood: Murnau hat hier „ein Werk geschaffen, in dem europäische Sensibilitäten verschwimmen und nicht als Gegensätze auftreten“); Film – Literatur (*Sunrise* ist eine ungewöhnliche Mischung aus Literatur und Film; beide, Buchvorlage wie Film sind „komplexe Texte, deren zahlreiche Schichten blosgelegt werden müssen“); Stille – Ton (die bewegliche Kamera verweist auf die Stummfilmperiode, die speziell für den Film geschriebene, experimentelle Musik zählt zu den „bemerkenswerten Arbeiten der frühen Tonfilmperiode“); Stadt – Land (von Murnau nicht als schwarz-weiß Gegensätze, sondern in Grautönen porträtiert); Madonna – Hure (Kontrast zwischen der Mütterlichkeit der Ehefrau, die als weibliches Ideal des 19. Jahrhunderts zu Beginn des 20. überholt ist, und der Sexualität der als Vamp auftretenden Frau aus der Stadt, die mit urbanem Glamour lockt), Objektiv – Subjektiv, Poesie – Narration, Stasis – Bewegung, Malerei – Film, Klassik – Moderne, Beobachter – Beobachtet, Verloren – Gefunden.

Jedes dieser Kapitel besteht aus einer Übersicht über vorliegende Arbeiten zum behandelten Thema – allerdings nicht in beschreibender Form, sondern mit sorgfältig ausgewählten Zitaten, denen die Autorin ihre eigenen Beobachtungen/Schlußfolgerun-

gen folgen läßt, die allerdings – und das entspricht dem Stil des Films – als Angebote erscheinen und nicht als der Weisheit letzter Schluß. In dieser Darstellungsweise liegt die Stärke dieser kleinen Studie. Unterstützt von zahlreichen, qualitativ hochwertigen Reproduktionen aus dem Film regt es zum Mitdenken, Mit-Herausfinden an.

Am interessantesten und stimulierendsten ist der Abschnitt, in dem die Autorin eine Verbindung zwischen *Sunrise* und den Arbeiten von Kandinsky und dem Blauen Reiter herstellt. Murnau als der malerischste unter den deutschen Regisseuren seiner Zeit und die Beziehungen seiner Filme zur Malerei – darüber würde man gern mehr von ihr lesen.

■ Jörg Helbig: **Geschichte des britischen Films.** Stuttgart: J.B. Metzler, 1999, 344 S., Abb. ISBN 3-476-01510-6. DM 58,00.

Bücher, in denen ein einziger Autor die Filmgeschichte eines ganzen Landes von den Anfängen bis zur Gegenwart darstellt, sind selten geworden. Angesichts ihrer Komplexität und der Vielzahl der möglichen Ansätze werden derlei Unternehmungen heute meist von Autorentams angegangen, die sich der Aufgabe aus unterschiedlichen Perspektiven nähern, sich in ihren Beiträgen meist an ein Fachpublikum wenden. Das führt zu Abwechslung und Vielfalt, bietet Neulingen aber kaum Gelegenheit sich einen ersten Überblick zu verschaffen oder große Entwicklungslinien zu verfolgen.

Um so erfreulicher ist es, daß der kölnener Anglist Jörg Helbig es sich zur Aufgabe gemacht hat, einem potentiellen Interessentenkreis Neuland zu erschließen, und „erst-mals in deutscher Sprache eine umfassende Geschichte des britischen Films“ vorlegt. Dabei verfolgt er „eine doppelte Zielsetzung: Zum einen soll [der Band] die britische Filmgeschichte für das interessierte Kinopublikum erschließen, zum anderen soll er dazu beitragen, den britischen Film stärker in den Blickpunkt akademischer Lehre und Forschung zu rücken.“ Kinopublikum und universitäre Filmbeschäftigung unter einem Hut? In Deutschland? Ein lobenswertes Unterfangen, auch wenn bei der Lektüre der Verdacht aufkommt, daß der Autor sich nicht so recht entscheiden konnte, wen er für den britischen Film gewinnen will: seine Erstsemester oder den Kinofan, dem die deutschen Synchronfassungen von *Four Weddings and a Funeral* oder *Notting Hill* soeben ein paar schöne Stunden beschert haben.

Die 21 Kapitel des Buchs sind chronologisch angeordnet. Beginnend mit den in den letzten Jahrzehnten wiederentdeckten Pionierleistungen (von Birt Acres, William Paul und vor allem Cecil Hepworth), bietet Helbig einen Überblick über die Entwicklung der bekanntesten Studios (von Twickenham über Ealing bis Pinewood) und Produktionsunternehmen (von Korda über Rank bis Merchant Ivory), berichtet von eigentlich nie ab-reißenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten (wie der Kontingentfilm-Zeit zwischen den Kriegen oder dem Zusammenbruch von Goldcrest in den 80er Jahren), stellt die führenden Regisseure vor und geht auf die bekanntesten Genres (vom Hammer-Horror über Bond bis zum Kunst kino von Greenaway und Jarman) ein. Als beispielhaft oder wichtig eingestufte Filme werden in deutlich vom Text abgesetzten Blocks aufgelistet.

Die scheinbare Materialfülle weist allerdings Lücken auf. Vor allem fehlen Abschnitte über die Dokumentarfilm-Bewegung und über die Rolle des für positive Entwicklungen der beiden letzten Jahrzehnte wichtigen Fernsehsenders Channel 4. Aus deutscher Perspektive vermißt man Hinweise auf die Rolle der Emigranten in den 30er Jahren und die sich an ihnen entzündenden Diskussionen um die angebliche Überfremdung der

britischen Filmindustrie. Wer etwas über den Animationsfilm des Inselreichs erfahren will, wird von diesem Buch enttäuscht, das nicht einmal die Oscar-gekrönten Knetgummihelden Wallace und Gromit erwähnt.

In der Darstellung verwendet Helbig Genre-, Studio- und auteur-Ansätze. Wie im Rahmen von 300 Seiten nicht anders zu erwarten, kann die Vielzahl der anfallenden Themen, Institutionen, Personen usw. nur in einem knappen, vereinfachenden und verallgemeinernden Rahmen behandelt werden. Dabei scheinen Titel und Unterabschnitte der einzelnen Kapitel sich eher an der ihnen zugrunde liegenden englischsprachigen Fachliteratur zu orientieren als an einem übergeordneten Konzept. So werden Powell und Pressburger, Carol Reed und David Lean ganze Kapitel gewidmet, Regisseure wie Lindsay Anderson, Tony Richardson, Ken Loach, Mike Leigh oder Nicolas Roeg dagegen in Unterabschnitten zu einzelnen Genre-Übersichten abgehandelt.

Der Ton der mit wenigen Ausnahmen knappen Analysen und Bewertungen einzelner Filme erinnert häufig an den populärer Filmjahrbücher (ein Eindruck, der durch Hinweise auf Preise und Auszeichnungen als Qualitätsmerkmal verstärkt wird). Diese Feststellung ist keineswegs negativ zu bewerten. Nur stehen derartige Formulierungen in eigenartigem Gegensatz zu teilweise recht langen englischen Zitaten, die in einem Buch, das ein breiteres Publikum ansprechen will, ins Deutsche hätten übertragen werden können. Besonders kurios erscheinen in diesem Kontext Hitchcock-Zitate auf Deutsch. (Das bekannte Interview mit Truffaut, dem sie entnommen sind, ist zwar ursprünglich auf Französisch erschienen, doch gibt es auch eine englische Fassung, in der sich der für Hitchcock charakteristische Tonfall des Gesprächs, auf den es hier doch wohl ankommt, nacherleben läßt.)

Gemessen an der Vielfalt der Ansätze und der lebhaften Diskussionen um den britischen Film in englischsprachigen Publikationen der letzten Jahre macht das Buch einen eher traditionellen Eindruck. Andererseits dürfte es wegen seiner klaren, wenn auch vereinfachenden Darstellung für interessierte Einsteiger als erster Informationspunkt von Nutzen sein und zur Weiterbeschäftigung mit der Materie anregen. Große Hilfen liefert Helbig dafür allerdings leider nicht. Statt einer übersichtlichen, nach Themen geordneten Bibliographie, die einen schnellen Zugriff auf weitere Informationen ermöglicht, bietet er eine kommentarlose, achtseitige, nach Autoren geordnete, lückenhafte Bücher- und Artikelliste. (So wird z.B. Nicholas Wapshot's Studie „The Man Between“ über Carol Reed nicht erwähnt, obgleich dem Regisseur ein ganzes Kapitel gewidmet ist.)

Außerdem fehlen Hinweise auf führende Filmzeitschriften und, vor allem, auf Bezugsquellen für englischsprachige Videos. Andere Filmpublikationen des Metzler-Verlages sind in dieser Hinsicht vorbildlicher und von größerem Nutzen.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Brigitte J. Hahn: *Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953)*. (= Kommunikationsgeschichte, Bd. 4) Münster: Lit Verlag, 1997, 511 Seiten
ISBN 3-8258-2820-4, DM 58,80

■ Gabriele Clemens: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949. Literatur, Film, Musik und Theater*. (= Historische Mitteilungen HMRG, im Auftrag der Ranke-Gesellschaft, Beiheft 24). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997, 308 Seiten
ISBN 3-515-06830-9, DM 124,00

In ihrer 1993 an der FU Berlin vorgelegten Dissertation untersucht Brigitte Hahn den Einsatz von Dokumentarfilmen als Teil amerikanischer Kulturpolitik in Deutschland von 1945 bis 1953. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der Zeit von 1942 bis zur Auflösung des Office of Military Government, U.S. (OMGUS) mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949. Auf der Grundlage eines intensiven Quellenstudiums rekonstruiert Hahn die amerikanische Dokumentarfilmpolitik als „vierten Arm“ der Außen- und Besatzungspolitik mit unterschiedlicher Ausprägung und Intensität in den verschiedenen Phasen der Nachkriegsentwicklung.

Bereits im 1942 gegründeten Office of War Information (O.W.I.) beim amerikanischen Kriegsministerium wurden, aufbauend auf sozialpsychologische Forschungen zum deutschen Nationalcharakter, Informationsprogramme für die Zeit nach Kriegsende konzipiert. Der Nationalsozialismus wurde als „krankhafte Verirrung des deutschen Volkes mit kriminellen Folgen“ gewertet; Schuld war „ein in Deutschland vorherrschender neurotischer Nationalcharakter, gekennzeichnet durch Aggressivität und Paranoia, durch Autoritarismus und eine extreme Ich-Schwäche.“ (S. 41)

Gegen militaristisches Denken und mangelnde Zivilcourage wurde ein Konzept der Umerziehung entwickelt, das nach Kriegsende schließlich umgesetzt wurde. Durch Reeducation „sollte die Ideologie des Nationalsozialismus verbannt und ein Prozeß der Umwertung der politisch-moralischen, der geistig-emotionalen und kulturellen Wertvorstellungen und Verhaltensnormen eingeleitet werden. Dabei sollte eine positive Disposition für die Übernahme der amerikanischen Demokratievorstellungen und des ‚American way of life‘ herangebildet werden.“ (S. 18f) Als wichtiges Element in diesem Prozeß wurde der als „idea-weapon“ verstandene Dokumentarfilm angesehen. Es waren dann aber vor allem Kompetenzstreitigkeiten zwischen Kriegs- und Außenministerium, die, wie Hahn akribisch nachzeichnet, „zu erheblichen Effektivitätseinbußen auch in der Medienpolitik“ (S. 69) führten.

Eine Stärke dieser Arbeit liegt darin, daß die Autorin sich ausführlich mit den in der Reeducation eingesetzten Dokumentarfilmen auseinandersetzt; sie hat zahlreiche Filme gesichtet (und bei den meisten auch die Archivlage angegeben), ihre Entstehungsgeschichte, soweit aus den Akten rekonstruierbar, nachgezeichnet und die Filme auf die intendierte Wirkungsabsicht hin analysiert. Ästhetische Überlegungen spielen dabei im Rahmen dieser historischen Studie keine Rolle, wohl aber die Rezeptionsgeschichte.

Nicht nur die wichtigsten Neuproduktionen des Reeducation-Programms wie *Todesmühlen* (1945) und *Nürnberg und seine Lehre* (1948) werden so im Kontext der jeweiligen Ziele der Besatzungspolitik untersucht, sondern auch die aus den USA eingeführ-

ten Dokumentarfilme wie beispielsweise *The Town* (1944, R: Josef von Sternberg), der Animationsfilm *Brotherhood of Man* (1946) oder *The Cummington Story* (1945, DB: Helen Grayson). Die in Deutschland entweder direkt von der Documentary Film Unit oder als deutsche Vertragsproduktionen hergestellten Filme wie *Ich und Mr. Marshall* (1948, R: Stuart Schulberg), *Es liegt an Dir* (1947, R: Wolfgang Kiepenheuer), *Marschieren, Marschieren* (1949) und andere werden hier erstmalig ausführlich analysiert.

Vorgestellt werden desweiteren viele an der übergeordneten Besatzungspolitik gescheiterte oder erst später unter dem Office of the U.S. High Commissioner/Germany (HICOG) von 1949 bis 1952 realisierte Filmprojekte, wobei die in diesem Zeitraum produzierten Dokumentarfilme allerdings nur noch summarisch präsentiert werden. Auch die schwierigen, den Einsatz von Dokumentarfilmen behindernden Beziehungen zwischen den amerikanischen Dienststellen und Hollywood werden thematisiert, ebenso wie das nichtgewerbliche Filmprogramm in den Amerika-Häusern und durch mobile Vorführtrupps in ländlichen Gebieten.

Auf dem Hintergrund des Kalten Krieges änderte sich ab Herbst 1946 auch die Zielsetzung der Reeducation-Politik; die Filme sollten „nun einen noch verstärkt positiven Tenor erhalten und zugleich den deutschen Blick noch intensiver auf Gegenwart und Zukunft lenken.“ (S. 235) Neben dem Werben für eine allerdings eher „schwammig“ (S. 163) definierte Demokratie nach amerikanischem Vorbild - propagiert wurde vor allem das Prinzip der Selbsthilfe - wurde auch die antikommunistische Propaganda verstärkt, etwa in *Zwei Städte* (1948, R: Stuart Schulberg). So wundert es auch nicht zu lesen, daß kritische Dokumentarfilme aus Amerika nicht in das Reeducation-Programm aufgenommen wurden.

Die Reeducation und die später freundlicher als Reorientation bezeichnete Kulturpolitik mittels Dokumentarfilm hatte ständig mit einem Grundwiderspruch zu kämpfen, der ihre Effektivität stark einschränkte: „Bei den idealistisch eingestellten Film- und Umerziehungspolitikern mußte genau dieser Widerspruch: einerseits durch Dokumentarfilme die Deutschen zu demokratischem Verhalten erziehen zu wollen, d.h. sie auch zur Demokratisierung ‚von unten‘ amzuspornen,, andererseits aber als Sprachrohr der übergeordneten Militärpolitiker dienen zu sollen, deren politische Strategie gerade darin bestand, die Demokratisierung ‚von unten‘ zu bremsen und in Deutschland eine Demokratisierung ‚von oben‘ durchzuführen, zwangsweise einen Dauerzweispalt bewirken.“ (S. 446) Diesen Zweispalt in den vorgestellten Filmen en detail herausgearbeitet zu haben, ist nicht der geringste Verdienst dieser wichtigen Arbeit.

Brewster Chamberlin fragt im Vorwort : „One would like to know more about why the systematic persecution and mass murder of a series of racially defined victim groups culminating in the Holocaust, the major defining characteristic of the NS state, was not treated more comprehensively in the re-education programs, including the documentary film project.“ (S. XIII) Vielleicht wirkten hier die Erfahrungen mit *Todesmühlen*, der in „re-dukationspolitischer Hinsicht ein Fehlschlag“ (S. 112) war, nach. Interne Anweisungen, die erklären könnten, warum OMGUS gerade „bei Themen zur deutschen Vergangenheit mit äußerster Vorsicht verfuhr“ (S. 159), konnte auch Brigitte Hahn nicht auffinden.

Der Film *Todesmühlen* führte bei der britischen Besatzungsmacht zu heftigen Diskussionen darüber, ob den Deutschen derartige sogenannte „Greuel-Filme“ gezeigt werden sollten. Zwar hatten auch die Briten einen vergleichbaren Film in Auftrag gegeben, der

aber nicht fertiggestellt wurde (*The Memory of the Camps*, künstlerische Beratung und Leitung: Alfred Hitchcock). In ihrer Studie „Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949“, die leicht überarbeitete Fassung ihrer Habilitationsschrift, verweist Gabriele Clemens auf eine grundsätzlich andere Einstellung der Briten in dieser Frage, nämlich „daß es Aufgabe der britischen Kulturpolitik sei, positive Werte zu vermitteln und nicht, die deutsche Vergangenheit zu bewältigen.“ (S. 186)

Die Arbeit von Gabriele Clemens ist breit angelegt und behandelt Literatur, Film, Musik und Theater. Wie bei Brigitte Hahn werden die institutionellen Zuständigkeiten detailliert nachgezeichnet. Wie die Amerikaner hatten sich auch die Briten schon ab 1942/43 auf Leitlinien für ihre Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland festgelegt; dem Film wurde hierbei ein „großer Stellenwert“ (S. 75) eingeräumt. „Ziel der Kulturpolitik war es, ein möglichst positives Bild von Großbritannien nach Deutschland zu vermitteln und den Deutschen klar zu machen, daß Großbritannien als nachahmenswertes Vorbild eine wichtige Rolle bei der Gestaltung der Nachkriegsordnung spielen konnte.“ (S. 76) Während die Zensur der deutschen Spiel- und Dokumentarfilme, die als Reprisen in die Kinos kamen, zügig voranging, hatte man mit der Bereitstellung britischer Dokumentarfilme erhebliche Probleme. Die britischen Spielfilme, größtenteils Unterhaltungsfilme, trafen zudem nur selten den deutschen Publikumsgeschmack und konnten sich längerfristig nicht am deutschen Filmmarkt behaupten.

Eine Reihe von Zielkonflikten wie die Konkurrenz mit den amerikanischen Filmen und die wirtschaftlichen Interessen der britischen Filmindustrie behinderte den Wiederaufbau der deutschen Filmwirtschaft und die angestrebte Umerziehung der Deutschen zur Demokratie. In der gemeinsam mit den Amerikanern gestalteten Wochenschau „Welt im Film“ konnte man aber informative Beiträge über Großbritannien unterbringen. In den größeren der unter dem Namen „Die Brücke“ eingerichteten britischen Informationszentren gab es Filmstudios, über deren Programme man leider nichts erfährt. Insgesamt gilt, so Gabriele Clemens, daß die Briten die Kulturpolitik vor allem als „ein Mittel zur Beeinflussung der Eliten“ (S. 209) einsetzten. Wichtige Ziele, etwa die Zurückdrängung des Einflusses von Staat und Parteien auf die Kultur, konnten aber nicht durchgesetzt werden.

Die britische Kulturpolitik, so Clemens in ihrer zentralen These, sei vor allem „Machtersatzpolitik“ gewesen, um den realen Machtverlust auf der internationalen Bühne zu kompensieren; für das britische Selbstverständnis hatte sie als „Selbstbehauptung oder Selbstvergewisserung“ große Bedeutung. Wie sich dies konkret auf die Themenauswahl von „Welt im Film“ sowie auf die Zusammensetzung des Dokumentarfilmprogramms, wie es etwa Ende 1947 von der in Hamburg eingerichteten „Zonal Film Library“ angeboten wurde, niederschlug, bleibt aber noch zu untersuchen.

■ Martin Loiperdinger: *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. (KINtop Schriften, 4). Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, 1999, 344 Seiten, Abb. | VHS-Videokassette „Lumière-Filme aus Deutschland, 1896-1897“ ISBN 3-87877-760-4, 58,00 DM

„In mediengeschichtlicher Absicht“ (S. 9) geschrieben, sind diese von Martin Loiperdinger nachgezeichneten Geschäfte des Kölner Schokoladenfabrikanten und „Automaten-Onkels“ Ludwig Stollwerck mit Kinetoskopen und Kinematographen weit mehr: nämlich eine Wirtschaftsgeschichte der Verkaufs- und Unterhaltungsautomaten, der

verschiedensten Erfindungen zur Erzeugung lebender Bilder sowie der frühesten Kinematographie. Mit detektivischem Spürsinn recherchiert - denn anders läßt sich die Frühgeschichte des Kinos nicht fassen - und beinah fugenlos montiert werden die Geschäftsbeziehungen Stollwercks auf dem Gebiet der Schokoladen- und Bilder-Automata zwischen 1892 und 1897 nachgezeichnet. Wiederentdeckte Geschäftsbriefe, Presse-notizen sowie zeitgenössische Inserate und Werbezuschriften, solide begründet, machen unternehmerische Entscheidungen plausibel und nachvollziehbar.

Seine Hauptthesen formuliert Loiperdinger gleich zu Beginn: „Die Pioniere waren damals nicht auf Lorbeer, sondern auf Geschäfte aus. (...) Auch die Verbreitung des Films ist von Anfang an die Angelegenheit von Geschäftsleuten.“ (S. 9) Loiperdinger, ausgewiesener Spezialist des frühen Kinos, plazierte sein Fachwissen genau dosiert und präzise dort, wo es gerade für den Fortgang der Handlung notwendig ist. Sein Buch hat in der Tat eine Handlung, und eine aufregende dazu: wie kam der Schokoladenfabrikanten Stollwerck dazu, mit lebenden Bildern Geschäfte zu machen, wie verhandelte er mit den verschiedenen Erfindern, wie positionierte er deren Geräte am Markt, wie bewarb er sie, wie löste er sich aus für ihn ungünstigen Verträgen, wie kam er dazu, die Lizenz für den „Kinematograph Lumière“ in Deutschland zu erwerben und wie zog er sich wieder aus diesen Geschäften zurück, als sie für ihn keinen Gewinn mehr abwarfen?

So entfaltet sich Filmgeschichte sowohl als abenteuerliches als auch genau berechnetes Wirtschaftshandeln. Ob alle betriebswirtschaftlichen Überlegungen und Berechnungen Loiperdingers Hand und Fuß haben, kann der Rezensent nicht beurteilen. Er mag nur einwenden, daß der Autor sich möglicherweise zu sehr auf Stollwerck beschränkt und dabei die Entwicklung des Marktes für lebende Bilder in seiner ganzen Breite nicht ausreichend in seine Überlegungen einbezogen hat. So hätte insbesondere die Ausbreitung der anderen Kinematographen in den Varietés oder als Wanderschaustellungen stärker berücksichtigt werden können.

Im zweiten Teil des Buches beschreibt Loiperdinger die in Deutschland gedrehten Ansichten des „Catalogue Lumière“ (die auch als Begleitvideo zu erwerben sind: ein seltener Glücksfall). Es ist die fantastische Datendichte, die auch heute immer noch bei diesen 50 Sekunden kurzen „vues“ am stärksten fasziniert.

In seinen Beschreibungen der „Bilder“ gelingt es dem Autor, dem Leser die Eigenart dieser frühen Inszenierungen und die Perspektive der Lumière-Operateure und ihrer mal mehr, mal weniger gelungenen Aufnahmen nahezubringen. Dagegen erscheinen Loiperdingers Überlegungen etwa zu den soziologischen Bezügen der Städtebilder eher flüchtig, vielleicht, weil sie doch zu sehr gerafft dargeboten werden.

Mit „Film & Schokolade“ hat Martin Loiperdinger eine überaus solide recherchierte und immer spannend erzählte Fallstudie zur Etablierung der frühen Kinematographie als Resultat unternehmerischer Entscheidungen vorgelegt und damit einen sicheren Grundstein für eine noch zu schreibende Wirtschaftsgeschichte des deutschen Films gelegt.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Karl Prümm, Silke Bierhoff, Matthias Körnich (Hg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*. Marburg: Schüren, 1999, 176 Seiten, Abb. ISBN 3-89472-311-4, DM 29,00

Daß Tagungsbände durchaus spannend und zuweilen auch amüsant zu lesen sein können, wenn sie wie der vorliegende die Begegnung zwischen Praktikern und Wissenschaftlern dokumentieren, beweisen die hier lebendig komponierten Beiträge und Diskussionsauszüge zu einem Desiderat (nicht nur) der deutschen Filmgeschichte: kritische Würdigungen der Kameraarbeit Eugen Schüfflans (von Karl Prümm) und Axel Blocks (von Norbert Grob) stehen neben Erfahrungsberichten von Wolfgang Treu, Benedict Neuenfels, Jost Vacano; detaillierte Analysen der beiden als Fallstudien betrachteten Filme *Der Totmacher* (von Klaus Kreimeier) und *Breaking the Waves* (von Lars-Olav Beier und Heike Parplies) neben einer kollegialen Würdigung Michael Gööcks, einem Produktionsbericht Robby Müllers und einem Werkstattgespräch mit Fred Schuler.

Der Enthusiasmus der Wissenschaftler, in der zugunsten von Regisseuren und Schauspielern allzu oft vernachlässigten Untersuchung der Kameraarbeit „eine neue filmische Lektüre“ (Prümm, S. 15) freizulegen, wird mehr als einmal von der (Selbst-)Skepsis der Praktiker gebremst, deren Texte wiederholt die Produktionszwänge, die Anpassungsfähigkeit an den jeweiligen Regisseur und die daraus resultierende Heterogenität der eigenen Herangehensweise betonen. Obwohl sich, wie Wolfgang Treu feststellt, das Berufsbild des Kameramannes - die Arbeit von Kamerafrauen findet sich leider an keiner Stelle reflektiert - in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten „vom technisch-handwerklichen Allrounder (...) zum gestalterisch/künstlerisch/dramaturgisch denkenden Bildgestalter“ (S. 10) gewandelt habe, schrecken seine Kollegen vor einer Stil-Definition der eigenen Gestaltungsprinzipien zurück und liefern stattdessen aufschlußreiche Überlegungen zu einer Pragmatik kreativen Schaffens im industriellen Kontext. „Ich fange nicht mit einer Ästhetik an, sondern untersuche zuerst, was in der Szene steht, was es an Subtexten gibt und was der Regisseur will. Schließlich überlege ich mir, wie ich das alles umsetzen kann“, schreibt Neuenfels (S. 56) und gibt ein anschauliches Beispiel für die kommerziellen Zwänge, denen sich der eigene ‚Stil‘ gegenüber einer ‚Corporate Identity‘ ausgesetzt sieht: „RTL hat sogar eine Zeitlang, motiviert durch ein Marktforschungsergebnis, einfach die Nachtaufnahmen heller gezogen. Statistiken zum Zuschauerverhalten können bis auf die Minute feststellen, bei welcher Einstellung das Publikum aussteigt. (...) So hat man festgestellt, daß der Programmwechsel auch durch Nachtaufnahmen bedingt sein könnte. Die Reaktion von RTL war dann also die, die Nächte einfach heller zu ziehen, ohne daß der Kameramann irgendwie Einfluß gehabt hätte. Es ging sogar so weit, daß einem Kollegen verboten wurde, Aufsichten zu machen. Die Klientel des Senders wolle das nicht sehen, die Wirkung wäre eher verwirrend als interessant, so die Begründung.“ (S. 61)

Jost Vacano betrachtet sogar die Festlegung auf eine „eigene Handschrift“ (S. 105) als den kreativen Arbeitsprozeß eher hemmend: „Was ich mache, ist ja auch in jeder persönlichen Konstellation etwas anderes. Mit zwei verschiedenen Regisseuren arbeite ich auch anders. Die Zusammenarbeit ist eine andere. Das ist eine Frage der Persönlichkeit, des Egos, der Erfahrung, des Vertrauens und was sonst noch so mitspielt. Es gibt Regisseure, die sich um die optische Auflösung, um die Bilder überhaupt nicht küm-

mern. Es gibt andere, die vom Kameramann ein reines Abfotografieren ihrer Szenarien fordern. Es gibt wieder andere, Spielberg ist einer von ihnen, die sogar selber schwenken, da es ihnen in allererster Linie um die Bilder geht.“ (S. 104)

So lauert hinter den nuancierten (Kamera-)Stilanalysen Prümms, Grobs und Kreimeiers nicht nur die Frage, inwiefern sich ihre Beobachtungen konzeptionell von denen einer traditionellen (auf die Arbeit des Regisseurs zielenden) mise en scène-/mise en cadre-Kritik unterscheiden, sondern sogleich auch die erneute Gefahr einer vom konkreten Produktionsprozeß abstrahierenden, formalistischen Betrachtungsweise.

Wie eine Synthese von historischer Pragmatik und formaler Analyse der Kameraarbeit im Film vorzunehmen wäre, bleibt in der Konfrontation der Beiträge unbeantwortet. Diese Problematik mit Nachdruck vor Augen geführt zu haben, ist jedoch ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Bandes. Zur Behebung des beklagenswerten Zustands, daß außer über Guido Seeber über keinen einzigen der bedeutenden Kameralaute des deutschen Films (etwa Karl Freund, Fritz Arno Wagner, Eugen Schufftan, Michael Ballhaus, Elfi Mikesch, Werner Bergmann) Monographien existieren, bleibt hier auf eine Initialfunktion zu hoffen.

Kurz vorgestellt

■ **Deutsche Trickfilme (1909-1945). Bestandsnachweis.** Bearbeitet von Manfred Lichtenstein und Doris Hackbarth. (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 72).

Koblenz: Bundesarchiv, 1999, 132 Seiten

ISBN 3-89192-085-7, DM 15,00

■ **Alles Trick. Deutsche Animationsfilme bis 1945. Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs während des 41. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm, 27. 10. – 1. 11. 1998.** Berlin: Bundesarchiv-Filmarchiv, 51 Seiten, Abb., DM 5,00

Der Bestandsnachweis der im Bundesarchiv-Filmarchiv vorhandenen deutschen Trickfilme von 1909 bis 1945 - auch Handpuppen- und Marionettenfilme wurden wegen ihrer inhaltlichen Nähe zum Puppenanimationsfilm aufgeführt - ist alphabetisch gegliedert. Aufgenommen wurden auch die zur Zeit der Drucklegung noch nicht gesicherten Filme; Benutzerstücke sind besonders gekennzeichnet. Die Credits und die Zensurangaben sind, soweit sie noch ermittelt werden konnten, ebenso angeführt wie die Materiallage der Kopien. Eine Kurzcharakterisierung erleichtert die Orientierung, ein Namensregister erschließt die Filme nach Künstlern. Leider fehlt ein chronologisches Register sowie eine Aufschlüsselung nach Produzenten; nur Julius Pinschewer und das Trickatelier Neuberger sind als Produktionsfirma ausgewiesen. Manfred Lichtenstein und Doris Hackbarth haben eine langwierige, detektivische Spurensuche geleistet und mit dieser Bestandsaufnahme eine unentbehrliche Grundlage zur Erforschung des deutschen Animationsfilms vorgelegt.

Eine Auswahl seiner Animationsfilmbestände präsentierte das Bundesarchiv während des Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm 1998. Der Katalog hierzu enthält klug gewählte und gut reproduzierte Abbildungen aus den Filmen. Die entsprechenden Kurztexte sind allerdings nicht immer fehlerfrei; so sind zum Beispiel Ruttmanns *Opus*-Filme nicht nur in Schwarzweiß, sondern auch in der viragierten Fassung (im Filmmuseum München) erhalten. (JpG)

■ **Filmgeschichte. Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek.** Nr. 13, Juni 1999. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 112 Seiten, DM 10,00. Info: info@kinemathek.de

Randvoll mit Berichten und Informationen rund um die Aktivitäten der Stiftung Deutsche Kinemathek: u.a. über die ersten „Berliner Filmbegegnungen“ zum deutschen Kriminalfilm, Notizen zum Nachlaß von Erich Pommer sowie ein Essay zu Victor Vicas. Hans Helmut Prinzler führt mit Skizzen des Architekten Hans Dieter Schaal durch das geplante Filmmuseum Berlin: weitläufige und großzügig gestaltete Räume mit großdimensionierten hochformatigen Ausstellungsobjekten. „Zum Filmmuseum gehören eine Dauerausstellung, ein Multimediaraum (Open Box), ein Online-Center, eine Filmbibliothek und verschiedene Service-Einrichtungen.“ (S. 4) - Auf ihrem 55. Kongreß verabschiedete die FIAF einen „Code of Ethics“, der in deutscher Übersetzung dokumentiert wird (S. 87-90). In der Präambel heißt es: „Filmarchive anerkennen als ihre oberste Pflicht, das in ihrer Obhut befindliche Material zu erhalten und - sofern es dieser obersten Pflicht nicht zuwiderläuft - ständig für Forschungs- und Studienzwecke sowie für öffentliche Vorführungen verfügbar zu halten.“ (JpG)

■ **5 Jahre Filmboard Berlin-Brandenburg. Zahlen, Daten, Fakten.** 31 Seiten. **Eine erzählenswerte Geschichte.** 72 Seiten. Beide: Potsdam-Babelsberg: Filmboard Berlin-Brandenburg, 1999. Info: filmboard@filmboard.de

Zwei Broschüren Selbstdarstellung und Leistungsbilanz mit nützlichen Informationen zur Filmförderung in Berlin-Brandenburg. Übersicht über die geförderten Projekte (Stoff- und Projektentwicklung, Produktions-, Verleih- und Vertriebsförderung und sonstige Vorhaben) sowie eine Chronologie des am 10. August 1994 gegründeten Filmboards. (JpG)

■ Uli Jung, Walter Schatzberg: **Beyond Caligari. The Films of Robert Wiene.** New York, Oxford: Berghahn Books, 1999. 238 Seiten, Abb. ISBN: 1-57181-156-7 (Hbk.), £ 40.00; 1-57181-196-6 (Pbk.), £ 14.50

Uli Jungs und Walter Schatzbergs vor vier Jahren in Deutschland erschienene Studie „Robert Wiene. Der Caligari Regisseur“ liegt hiermit in einer attraktiven, sorgfältig edierten englischen Fassung vor, deren bibliographischer Anhang um seither erschienene Literatur zur *Caligari*-Debatte erweitert wurde. Nicht allen deutschen Rezensenten gefiel seinerzeit, daß die Autoren u.a. die 1979 von Barry Salt in „Sight and Sound“ provokant gestellte Frage „From *Caligari* to Who?“ aufgegriffen hatten und sich deutlich gegen Siegfried Kracauers These von der Verbindungslinie Caligari - Hitler aussprechen. Doch der entscheidende Wert dieser Arbeit besteht nicht in ihrer klaren, übersichtlichen Darstellung der auch hiermit nicht enden werdenden Diskussionen um Wienes berühmtesten Film, die Jung und Schatzberg um neue Einsichten und Fragestellungen erweitert haben. Die besondere Stärke von „Beyond Caligari“ liegt vielmehr in der Liebe zum Detail und in der immens aufwendigen filmarchäologischen Recherche, mit der die Autoren die dünnen, von Wiene hinterlassenen Spuren verfolgt und die wenigen überlieferten Dokumente festgehalten und ausgewertet haben. Die Darstellung des Schaffens eines meist als zweitklassig eingestuften Regisseurs - eine Bewertung, die die Autoren in Frage stellen - vermittelt dem Leser außerdem einen Einblick in die alltägliche Kinounterhaltungsware und Routinearbeit der berliner und wiener Filmindustrie der Zeit zwischen den Weltkriegen. (HC)