

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Das erste FILMBLATT im Jahr 2000 bringt gleich drei Neuerungen.

Auf vielfachen Wunsch bieten wir Ihnen zum schnelleren Auffinden und Nachschlagen der Beiträge ein Inhaltsverzeichnis an. Der Offset-Druck wird uns in Zukunft erlauben, gelegentlich auch das eine oder andere Foto in ansprecher Qualität abzubilden. Schließlich stellt diese Ausgabe den Versuch dar, die neue amtliche Rechtschreibung anzuwenden.

Bitte teilen Sie uns rechtzeitig Veränderungen Ihrer Anschrift mit; wir können leider keine Nachrecherchen anstellen.

Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung durch die Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung.

FILMBLATT erscheint weiterhin kostenlos. Durch ein Förderabonnement in Höhe von 30 DM können Sie die Herausgabe des FILMBLATTs unterstützen. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugestellt.

Nachtrag zu FILMBLATT 11:

Die Joris Ivens-Zeichnung von Leo Haas in FILMBLATT 11 (S. 49) entnehmen wir aus: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein, Hans Wegner (Zusammenstellung und Redaktion): Joris Ivens. Hg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR und dem Club der Filmschaffenden der DDR, Berlin 1963, nach Seite 239.

FILMBLATT 1 - 11 sind vergriffen.

Berlin, den 20. März 2000

CineGraph Babelsberg: Konto 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

Stichwort (für ein Förderabo auf Rechnung): FILMBLATT 2000 (RE)

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 2000 (SP)

Redaktion:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50

E-Mail: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Schaffende Hände. Zur Gründung des „Instituts für Kulturforschung e.V.“ vor 80 Jahren

FilmDokument 20, Kino Arsenal, 7. Mai 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Jeanpaul Goergen

Ab 1922/23 drehte der Kulturfilmregisseur Hans Cürlis (16. 2. 1889, Niederdorf bei Straelen - 6. 8. 1982, Berlin) in seinem „Institut für Kulturforschung“ insgesamt 87 Kurzfilm-Porträts von Malern und Bildhauern bei der Arbeit. Dabei konzentrierte er sich vor allem auf die „schaffenden Hände“, also auf das Entstehen des Kunstwerks aus dem Augenblick. Ob sich Cürlis mit diesem Filmzyklus „Schaffende Hände“ von den Schnellmalern der Varietés und des frühen Kinos inspirieren ließ, ist nicht bekannt. Der Blick jedenfalls ist der gleiche: auf der leeren Fläche der Leinwand - sowohl des Malers als später auch des Kinos - entsteht hier zumeist eine Karikatur, bei Cürlis dagegen ein Kunstwerk. Wo der Schnellmaler aber die Verblüffung und Überwältigung des Publikums durch Tempo (und Stop-Trick) suchte, ging es Cürlis um die didaktische Blickführung, um die Konzentration der Aufmerksamkeit, um Einblicke in das Geheimnis des künstlerischen Schaffensprozesses im status nascendi

Cürlis baute seine Filme der Reihe „Schaffende Hände“ immer gleich auf: eine Porträtaufnahme des Künstlers, dann konzentrierte sich die Kamera auf die Hände des Künstlers: Anrühren der Farbe, Entwerfen einer Skizze, Aquarellieren, Auftragen von Ölfarbe, Modellieren des Tons, Biegen von Drahtplattiken, usw. Der Künstler verschwindet hinter seinen Händen und nur diese sprechen für ihn.

So wohnen wir, in langen Einstellungen, der Entstehung eines Kunstwerks bei. „Der Sinn dieses Filmes läßt sich wohl am leichtesten mit der Frage umschreiben: Was würde es für uns bedeuten, wenn wir die Hände eines Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dürer oder Rembrandt beim Zeichnen oder Malen aus nächster Nähe sehen können? (...) Unserer Zeit, die auf das Sammeln und Sichten wissenschaftlichen Materials eingestellt ist, musste eher der Wunsch kommen, auch über die Hände des Künstlers während der Arbeit genaueres zu wissen. Hier ist der Film ein Mittel, das, besser als alle subjektiven Einzelbeobachtungen, ein objektives Material schafft. (...)“

Als das Institut diese Arbeit im Herbst 1923 begann, war die Absicht eine mehrfache. Einmal sollte Archivmaterial geschaffen werden, dann sollte es als Grundlage zu wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiete der Psychologie des manuellen Schaffens dienen. Zuletzt ist die Sammlung als Vortrags-

material gedacht, um die Wesensart des einzelnen Künstlers zu charakterisieren. Ergänzt wird der Eindruck durch Aufnahmen des Kopfes gleichfalls während des Malens.“ (Aus: Die Deutsche Nordsee. Ein Kulturfilm des Instituts für Kulturforschung, o.O., o. J., [1924/25; Beiheft zum gleichnamigen Film])

Hans Cürlis hatte Kunstgeschichte studiert und kam nur durch einen Zufall zum Film, als er im ersten Weltkrieg mit der Frage: „Sie sind ein Mann der Kunst? Dann machen Sie unsere Filmabteilung!“ im Auswärtigen Amt als Filmreferent eingestellt wurde. Am 11. Juni 1919 machte er sich in Berlin mit dem „Institut für Kulturforschung“ selbständig - eine Zentrale des Kulturfilms, die in ihrer zentralen Rolle von der Filmwissenschaft bisher kaum beachtet wurde. Cürlis: „Es war die erste deutsche wissenschaftliche Institution, die bewusst den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse ihrer Arbeiten gewählt hatte und zwar in der Absicht, sich hierdurch ein möglichst großes Wirkungsfeld zu schaffen.“ Zu seinen Mitarbeitern gehörten damals u.a. der spätere Direktor des Deutschen Bildspielbundes Walther Günther, der spätere Direktor der Asiatischen Abteilung des Walraff-Richartz-Museums in Köln, Dr. Karl With, der Trickzeichner Berthold Bartosch, die Silhouettenkünstlerin Toni Rabold, der Kunstgewerbler Felgenauer, Ellen Krafft, Karl Koch und Lotte Reiniger. Auch Wilfried Basse lernte sein Filmhandwerk bei Hans Cürlis.

Das filmische Werk von Hans Cürlis ist nur fragmentarisch überliefert. 1943 musste er „alle im Besitz des Instituts für Kulturforschung befindlichen Kopien abliefern. Eine große, lebendige filmhistorische Sammlung aus den Jugendtagen des Kulturfilms ging damit zugrunde.“ (Mannheimer Morgen, 13./14. 11. 1971) Die Kopien wurden „zum größten Teil eingezogen und vernichtet“ heißt es an anderer Stelle. (Spandauer Volksblatt, 14. 2. 1969) Einer weiteren Version zufolge seien bei der kriegsbedingten Auslagerung großer Teile des Reichsfilmarchivs in den Osten viele Cürlis-Filme verloren gegangen. Über die „Film Society London“ waren aber eine beträchtliche Anzahl von Kopien ins National Film Archive gelangt und kamen von dort 1968 nach Deutschland zurück. (Der Tagesspiegel, 28. 7. 1968)

Cürlis, der in den 50er Jahren auch am Institut für Publizistik an der FU Berlin lehrte, realisierte wohl über 500 Kulturfilme. Da er seine Archivaufnahmen insbesondere der Reihe „Schaffende Hände“ in immer neuen Zusammenstellungen herausbrachte und die stummen Aufnahmen später auch vertonte, ist sowohl eine detaillierte Filmografie als auch eine Rekonstruktion der in den verschiedensten Formen überlieferten Filmen kompliziert. Das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen hat in einer Reihe von Filmeditionen zahlreiche Künstlerporträts von Cürlis herausgebracht. Leider wurden die Originalzwischen titel entfernt, so dass die Filme ihren Charakter und ihre ursprüngliche Aussagekraft verlieren, denn so veränderte sich ihr Rhythmus und wir erfahren auch nicht mehr, wie Cürlis die einzelnen Etappen des künstlerischen Schaffensprozesses jeweils kommentierte.

Hans Cürlis, in den 20er Jahren auch einflussreicher Vorsitzender des Bundes deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller, wurde wegen seines unermüdlischen Einsatzes für den Kulturfilm bis weit in die Nachkriegszeit hinein auch als „Mister Kulturfilm“ apostrophiert.

„Kulturfilme sind das volkstümlichste Mittel, Kunstwerke großen Kreisen näherzubringen. Er wird von etwa zwei bis vier Millionen Menschen gesehen, Bücher über Kunst sind teuer, ein Kulturfilm kostet den, der ihn sieht, nichts. Er wird vor dem Spielfilm dazugegeben. Ein Problem ist es aber, in nur 12 Minuten informierend und unterhaltend zu sein.“ - so Cürlis im Berliner Tagesspiegel (13. 3. 1955).

Den Kulturfilm populär zu machen - nicht zuletzt auch als Mittel der Völkerverständigung - sah Cürlis als seine wichtigste Aufgabe an: „Stil-Experimente waren meine Sache nie“, bekannte er freimütig, dabei übersehend, dass seine „Schaffenden Hände“ durchaus ein solches Stil-Experiment waren - radikal im Ansatz und einzigartig wohl auch in der internationalen Filmgeschichte.

In einem allzu kurzen Film-Porträt von 1975 berichtet Hans Cürlis über seinen künstlerischen Werdegang und seine Filmarbeit; neben eigenen Bildern präsentiert er auch einige Kunstwerke aus seiner Sammlung, u.a. von Alexander Calder und Lotte Reiniger.

Hans Cürlis, Berlin 1975. Pionier des Kulturfilms und schaffender Künstler

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1975

Realisation: Dr. Friedrich Karl Reimers, Göttingen, Kamera: C. Goemann, M. Schorsch, Ton: W. Eberhardt

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 173), 16mm, Lichtton, Farbe, 190 m = ca. 17 min.

Louis Corinth

Originalfassung aus Archivmaterial. Aufnahmen: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin (Dr. Hans Cürlis).

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1958/59

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 58), 16mm, stumm, s/w, 33 m = ca. 4 min (18 B/S)

George Grosz, Berlin 1923 und 1924

Zusammengestellt aus Aufnahmen des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1962

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 95), 16mm, stumm, s/w, 46 m ca. 6 min. (18 B/S)

Heinrich Zille auf dem Balkon seiner Wohnung, Berlin 1925

Aus dem Film „Schaffende Hände“ des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1962

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 78), 16mm, stumm, s/w, 18 m = ca. 3 min. (18 B/S)

Lesser Ury in seinem Atelier, Berlin 1925

Aus dem Film „Schaffende Hände“ des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1961

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 76), 16mm, stumm, s/w, 22 m = ca. 3 min. (18 B/S)

MOPP (Max Oppenheimer), Berlin 1926 und 1928

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1991

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 234), 16mm, stumm, s/w, 80 m = ca. 7 1/2 min. (18 - 20 B/S)

Otto Dix, Berlin 1926. Zeichnung - Aquarell - Malerei

Aus dem Filmzyklus „Schaffende Hände“ des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1979

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 182), 16mm, stumm, s/w, 97 m = ca. 9 min. (18 - 20 B/S)

Wassily Kandinsky in der Galerie Nierendorf, Berlin 1927

Aus dem Film „Schaffende Hände“ des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1960/61

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 75), 16mm, stumm, s/w, 27 m = 3 1/2 min. (18 - 20 B/S)

Renée Sintenis zeichnet und modelliert ein Fohlen

Zusammengestellt aus Archivmaterial.

Aufnahme: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin (Dr. Hans Cürlis)

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1957

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 23), 16mm, stumm, s/w, 99 m = ca. 9 min. (24 B/S)

Max Pechstein, Berlin 1927

Zusammengestellt aus Archivmaterial. Aufnahmen: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin (Dr. Hans Cürlis)

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1961

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 69), 16mm, stumm, s/w, 45 m = ca. 5 1/2 min. (20 B/S)

Alexander Calder, Berlin 1929 und 1967

Zusammengestellt aus Aufnahmen des Kulturfilminstituts Dr. Hans Cürlis

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1978

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 180), 16mm, stumm, s/w, 96 m = ca. 9 min. (24 B/S)

Heinz Trökes in seinem Atelier, Berlin 1950

Zusammengestellt aus Aufnahmen des Kulturfilminstituts Dr. Hans Cürlis, Berlin

Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1962

Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 79), 16mm, stumm, s/w, 84 m = ca. 8 min. (24 B/S)

Märchenhafte Silhouettenfilme

Lotte Reiniger zum 100. Geburtstag (2. 6. 1899)

FilmDokument 21, Kino Arsenal, 26. und 27. 6. 1999

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

Einführung: Jeanpaul Goergen

„Im Zeitalter der Mickey-Maus sollte Lotte Reiniger keinen anderen Ehrgeiz besitzen, als Silhouettenfilme für das Beiprogramm herzustellen.“ (Kinematograph, Nr. 123, 28. 5.1930)

Es ist erstaunlich, dass über Lotte Reiniger, die nicht nur mit ihrem Meisterwerk *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, sondern auch mit zahlreichen weiteren Silhouettenfilmen einen Ehrenplatz in der Filmgeschichte einnimmt, bisher nur wenig geforscht wurde. Broschüren liegen vor, kleine Ausstellungskataloge, Interviews sowie zahlreiche Zeitungsartikel, zumeist nach ihrer späten Wiederentdeckung in der Bundesrepublik Ende der 60er Jahre entstanden. Die grundlegende Monografie steht aber noch aus. Mir scheint, zudem, als ob das Interesse an dieser großen Trickfilmerin in den letzten Jahren eher wieder nachgelassen hat - allzuseiten werden ihre Filme, die doch weitgehend in guten Kopien erhalten sind, gespielt.

Nun liegt ihr Hauptwerk, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926), als meisterhaftes Teamwork der deutschen Filmavantgarde (Mitarbeit u.a. Walter Ruttmann und Berthold Bartosch) in einer unter Federführung des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt am Main wunderbar restaurierten Fassung vor - und läßt die bisher vertriebene 16mm-Kopie, die etwas unscharf und mit befremdlichen Farben aufwartete, vergessen. Den Restaurierungsbericht veröffentlichten wir in FILMBLATT 10/1999, S. 45ff. (Die für die Vorführung gewählte Vorführgeschwindigkeit von 20 Bilder/Sekunde - das Filmmuseum empfiehlt dagegen 24 Bilder/Sekunde - erwies sich als dem Rhythmus durchaus angemessen.)

Es ist zu wünschen, dass die Frankfurter Restaurierung eine Neubeschäftigung mit Lotte Reiniger einläutet, die über den bisherigen Ansatz, der zumeist nur nach dem „Wie“ ihrer Silhouettentechnik fragte, dabei aber sowohl die inhaltliche Beschäftigung mit ihrem Werk als auch das Nachzeichnen ihres Lebensweges weitgehend vernachlässigte. Was den analytischen Zugriff auf ihre Filme angeht, so hat hier Bill Moritz wichtige Akzente und Denkansätze vorgegeben. Ihre berufliche Karriere ist zwar in groben Zügen bekannt, fragt man aber nach Details, so bleibt man schnell stecken. Wie Lotte Reiniger, die immer wieder von sich sagte, dass sie mehr an Märchen als an Zeitungen glaube, mit dem hochpolitisierten System des Nationalsozialismus zu-

rechtkam, ist auch deshalb eine spannende Fragestellung. Die Bündelung ihrer zwischen 1933 und 1936 in Deutschland entstandenen Kurzfilme *Carmen* (1933), *Das gestohlene Herz* (1934), *Der kleine Schornsteinfeger* (1935). *Papageno* und *Galathea* (1935) in einem Programm sollte auf die Lage der Filmavantgarde in den ersten Jahren des NS-Regimes aufmerksam machen. Lotte Reinigers *Das rollende Rad* (1934) - ein Kulturfilm über die Entwicklung des Rads von den Anfängen bis in die Neuzeit mit den Autobahnen „als Teil des großen Arbeitsbeschaffungsplans des Führers“ - konnte nicht gezeigt werden, weil die Restaurierung durch das Bundesarchiv-Filmarchiv noch nicht abgeschlossen war; zudem liegt nur die nach 1945 von den Alliierten zugelassene Fassung vor, ohne den zensierten Autobahn-Schluss. Wer kennt eine vollständige Fassung?

Es gelang Lotte Reiniger offenbar, sich den Umarmungsversuchen durch die neuen Machthaber weitgehend zu entziehen. Mit *Carmen* und *Galathea* legte sie zwei Frauenfiguren vor, die ihre weibliche Macht und erotische Kraft offensiv einsetzen. In *Papageno* kann Reiniger nach Herzenslust ihre Mozart-Begeisterung ausleben; es entsteht eine zeitlose Arabeske. *Der kleine Schornsteinfeger* ist ein gewitzter Straßenjunge, der durch seine Aufmerksamkeit und Beherrztheit Übeltäter entdecken und ihrer gerechten Strafe zuführen kann. Wir zeigten den Film in einer für den englischen Markt bearbeiteten Fassung, die leider durch einen das Bild verdoppelnden „kindgerechten“ Kommentar den feinen Zauber zerstört.

Etwas hausbacken und biedermeierlich wirken die Figuren in *Das gestohlene Herz*, ein Auftragsfilm der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer. Ein böser Zauberer raubt den Menschen alle Musikinstrumente und sperrt sie in ein dichtes Spinnennetz; die Instrumente aber befreien sich selbst, „die Macht der Musik ist größer als alles Böse“ - so Hans Schuhmacher im Film-Kurier (274, 22. 11. 1934), der nicht ohne Hintergedanken auf diese „bedeutsame Fabel“ hinweist. Schuhmacher bemühte sich, u.a. zusammen mit Oskar Fischinger, die Filmavantgarde auch unter den neuen politischen Bedingungen am Leben zu erhalten - Bill Moritz hat in seinem Fischinger-Essay (in: Optische Poesie. Oskar Fischinger, Leben und Werk. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1993) darauf hingewiesen. Dieses Unterfangen gelang nur bedingt und sowohl Fischinger als auch Reiniger verließen 1935/36 Deutschland. „Weil mir diese Hitlerveranstaltung nicht passte und weil ich sehr viele jüdische Freunde hatte, die ich nun nicht mehr Freunde nennen durfte; und das ging mir gegen den Strich.“ (Lotte Reiniger in: FAZ, 13. 7. 1972) Und: „Ich wollte mich nicht dazu bereit erklären, lediglich Reklame- und Propagandafilme zu machen.“ (Silhouettenfilme von Lotte Reiniger bei der Landesmedienstelle in Hannover, o. J., S. 94)

Artikel im Film-Kurier verweisen zudem darauf, dass die Reiniger-Filme keine Verleiher fanden und nur mit List ihrer Gönner und Förderer überhaupt

Aufführungen erlebten - ein Problem, mit dem die Avantgarde schon in den zwanziger Jahren zu kämpfen hatte. Das Berliner Hauskino des künstlerischen Films, die „Kamera“ Unter den Linden, ehrte Lotte Reiniger im August 1935 mit einer Foyerausstellung; Paul Wegener sprach. Es war offenbar diese Ausstellung, die im Februar 1936 auch in London gezeigt wurde, die dann den Ausschlag gab, dass Lotte Reiniger sich definitiv in London niederließ - ihre Arbeiten aus dieser Zeit sind noch zu entdecken.

Lotte Reiniger im Internet:

<http://38.231.53.3/dev/panushka/beta-one/history/profiles/reiniger/index.html> (kurze Werkübersicht mit Hinweisen auf Bezugsquellen. Teil einer von Bill Moritz zusammengestellten umfangreichen Website zum Thema Avantgardefilm.)

<http://www.awn.com/mag/issue1.3/articles/moritz1.3.html> (Essay und Filmographie von Bill Moritz)

Die Abenteuer des Prinzen Achmed. Ein Silhouettenfilm von Lotte Reiniger.

Produktion: Comenius-Film GmbH, Berlin-Friedenau, Cranachstraße 51 / Generalvertrieb: Lothar Stark GmbH, Berlin / Verleih: Ufa / Aufnahmeleitung: Carl Koch / Mitarbeiter: Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Alexander Kardan, Walter Türk sowie Lore Leudesdorff (ohne Credit) / Kinomusik: Wolfgang Zeller

Zensur: 15. I. 1926 (ausgefertigt am 9. 9. 1926), B 12172, 35mm, s/w, Virage, stumm, 5 Akte, 1811 m / Neu zugelassen am 10. 8. 1935

Pressevorführung: 2. 5. 1926 (Berlin, Volksbühne am Bülowplatz)

Uraufführung: 1. 7. 1926 (Paris, Comédie des Champs-Élysées)

Deutsche Erstaufführung: 3. 9. 1926 (Berlin, Gloria-Palast, Dirigent: Max Roth)

TV-Erstaussstrahlung: 24. 12. 1979, Bayrischer Rundfunk

Kopie: 35mm, viragiert, 1.770 m, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main; Inv.-Nr.

K 99. Restaurierung: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1998/99 mit Unterstützung von: BFI/National Film and Television Archive, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Primrose Productions, ZDF/Arte.

Ein Scherenschnittfilm entsteht. Lotte Reiniger bei der Arbeit

Produktion: Primrose Productions, London, im Auftrag des Instituts für Film u. Bild, München. 1953, 1971 / Drehbuch: Louis Hagen / Regie: John Isaacs / Kamera: George Varjas (= Bearbeitete Fassung von: You've asked for it - The Art of Lotte Reiniger, Primrose Productions, London, 1953)

Kopie: Landesbildstelle Berlin, 16mm, Ton, Farbe, 16'

Carmen. Lotte Reinigers Silhouetten-Opernhaus

Produktion: Lotte Reiniger-Koch, Charlottenburg 9, Schwarzburgallee 1a / Musikbearbeitung: Hans Gellhorn / Technische Leitung: Fritz Roeding

Format: 35mm, Ton, 1 Akt, 276 Meter

Zensur: 11. 9. 1933, B 34460, Jf., künstlerisch wertvoll, Tonfilm

Uraufführung: Ende Mai 1934, Berlin (im Rahmen der Filmkunstwochen)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 260 m (= ca. 9')

Das gestohlene Herz. Ein Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger

Produktion: Charlotte Koch-Reiniger, Berlin-Charlottenburg, Schwarzburg-Allee 19 / Reiniger-Film in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer / Vertrieb: Reichsvereinigung deutscher Lichtspielstellen e.V., Berlin / Fabel: Ernst Keienburg / Spielleitung: Carl Koch / Musik: Willy Geisler / Technischer Mitarbeiter: Arthur Neher

Format: 35mm, Ton, I Akt, 337 Meter

Zensur: 17. 11. 1934, B 37891, Jf., künstlerisch wertvoll, volksbildend

Uraufführung: 20. 11. 1934 (Berlin, Marmorhaus, im Rahmen des „Tags der deutschen Hausmusik“)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 283 m (= ca. 10')

Der kleine Schornsteinfeger. Ein Film von Lotte Reiniger

Produktion: Charlotte Koch-Reiniger, Charlottenburg, Schwarzburgallee 1a / Verleih: Rota-Film / Nach der Novelle „The Mohock and the Unicorn“ von Eric Walter White / Produktionsleitung: Carl Koch / Musik: Kompositionen der Barockzeit - Gibbons, Händel, u.a., bearbeitet von Hans Gellhorn

Format: 35mm, I Akt, Ton, 433 Meter

Zensur: 21. 2. 1935, B 38647, Jf., künstlerisch wertvoll, Tonfilm

Uraufführung: vor dem 3. 7. 1935 (Berlin, Capitol, in Vorprogramm zu „Skandal“)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, englischer Kommentar, 284 m (= ca. 10')

Credits laut Kopie: Primrose Productions Presents / A Lotte Reiniger Silhouette Film / with music by Freddie Phillips / Production Team / Carl Koch, Louis Hagen, Vivian Milroy / Designed and animated by Lotte Reiniger / The Little Chimney Sweep

Galathea. Das lebende Marmorbild. Eine Filmfantasie von Lotte Reiniger

Nach der griechischen Sage vom Bildhauer Pygmalion. / Produktion: Charlotte Koch-Reiniger, Berlin-Charlottenburg, Schwarzburgallee 1a / Produktionsleitung: Carl Koch / Assistent: Arthur Neher / Musikalische Leitung: Max Janzen

Format: 35mm, Ton, I Akt, 308 Meter

Zensur: 7. 12. 1935, B 40892, Jf., künstlerisch wertvoll, Tonfilm

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 308 m (= ca. 11')

Papageno

Lotte Reiniger Film zeigen: / Heute: Papageno / der muntere Vogelfänger aus Mozarts „Zauberflöte“ / Filmfantasie von Lotte Reiniger / Produktionsleitung: Carl Koch, Assistent: Arthur Neher / Musikalische Leitung: Nils Lieven [Angaben laut Vorspann] / Produktionsjahr: 1935

Uraufführung: 11. 8. 1935 (Berlin, Kamera, zur Eröffnung der Lotte Reiniger-Ausstellung)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 298 m (= ca. 11')

Achim Freyers Filme

Ein Kino-Nachtrag zum 65. Geburtstag des Künstlers

FilmDokument 22, Kino Arsenal, 9., 10. und 11. Juni 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Günter Agde

Der Berliner Maler, Theaterregisseur und Bühnenbildner Achim Freyer, der im März 1999 seinen 65. Geburtstag beging, hat mit Puppengestaltungen und Szenographien für Trickfilme seine künstlerische Laufbahn in den darstellenden Künsten begonnen – 1964/65 im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden. Freyer wandte sich später entschieden dem Theater zu und hat dessen moderne Formensprache bis in die jüngste Zeit hinein mit opulent-raffinierten Bildern mitgeprägt.

Insbesondere seine Verwandlungen von Menschen/Darstellern durch Masken, durch materielle Überbetonung von Gliedmaßen, durch Verfremdungen mit Farben, Lichtern und phantastischen Textilien boten dem Zuschauer einen märchenhaften, fremd-reizvollen eigenen Kosmos des Filigranen, Außergewöhnlich-Verblüffenden, burlesk und komisch zugleich und unterhaltsam allemal.

Freilich hielt sich auch stets eine stille, widersprüchlich-phantasiereiche Neigung zu allem Filmischen in seinem Werk, und nicht zufällig sind die meisten seiner Theaterarbeiten kunstvoll ins Fernsehen übersetzt worden.

In einem Drei-Abende-Paket stellten wir Freyers frühe Trickfilme, seinen (Experimental-)Film *Amor Amorph Metamorphosen* (1997) und Auszüge aus (anderen) Film- und TV-Versionen vor.

Das tapfere Schneiderlein

Puppentrickfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten: Achim Freyer

Format: 35mm, Farbe, Ton, 897 m / Premiere: 17. 4. 1964

Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher

Handpuppenfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten und Puppengestaltung: Achim Freyer

Format: 35mm, Farbe, Ton, 489 m / Premiere: 20. 8. 1965

Heinrich der Verhinderte

Handpuppenfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten und Puppengestaltung: Achim Freyer

Format: 35mm, Farbe, Ton, 432 m / Premiere: 11. 11. 1966

Der Apfel

Puppentrickfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler /
Puppengestaltung: Achim Freyer
Format: 35mm, Farbe, Ton, 377 m / Premiere: 30. I. 1970

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Amor Amorph Metamorphosen

Buch, Kostüme, Szenenbild, Regie: Achim Freyer, 1997 / Mitarbeit Buch und Regie: Johannes Grebert / Kamera: Bodo Kessler / Musik: Erik Satie, Olivier Messiaen, Dieter Schnebel / Produktion: Manfred Frei

Darsteller: Zoro Babel, Ralf Harster, Michael Hirsch, Rainer Homann, Pavel Janicek, Anna Karger, Cornelia Kempers, Lajos Kovacs, Blanka Modra, Sylvia Rodeck, Jonathan Fuchs, Lucie u. Martha Fuchs, Julia Freyer, Manfred Frei / Sprecher: Fritz Haki

Digitalbearbeitung: Peter Netzenmeyer TV-One Studio / Ton: Zoro Babel Jürgen Kleinhauß / Videotransfer Videoprint GmbH, Kopierwerk Geyer München

Satyagraha

Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: Achim Freyer / Württembergisches Staatstheater Stuttgart Große Haus 1981 / Musik: Philipp Glass / szenische Neufassung Achim Freyer nach dem Buch von Philipp Glass und Constance de Jong, gesungen in Sanskrit / musikalische Leitung: Dennis Russell Davis / ZDF

Missa in H-Moll

Johann Sebastian Bach / Szenen von Achim Freyer / Musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock / Inszenierung, Bühne und Kostüme: Achim Freyer / Schwetzingen Festspiele 1996 / arte

Don Giovanni

da Ponte / Mozart / in Kooperation mit der l'Opéra national du Rhin Strasbourg / Bühnenbild und Inszenierung: Achim Freyer / Aufzeichnung einer live-Übertragung / Schwetzingen Festspiele 1998 / arte

Achim Freyer über *Amor Amorph Metamorphosen*

I. Zum Inhalt:

Es geht um die unentwegte Reise Liebender, Sehnsüchtiger, Begehrender. Diese Reise führt durch Erscheinungen erschreckendster Mutationen in allen Milieus und allen gesellschaftlichen Bereichen. Aber der Trick an dieser Arbeit ist, dass nichts thematisiert und in den Vordergrund gestellt wird, sondern dass es durchweht und dadurch verschleiert ist. Jeder Betrachter erhält zu jedem Augenblick seine Impulse und wird dadurch gefangen, dass er immer wieder Dinge spürt, die ihn angehen. Gestaltet ist das mit der Auffassung,

dass das Bild immer das Gegenteil von Natur ist. Film besteht nur aus Bildern und darum ist auch jedes Bild eine Bildgestaltung und nicht ein zufälliger Ausschnitt aus der Natur. Und diese Künstlichkeit überträgt sich auch auf die Figuren des Films, die wir als Erfahrungswerte aus unserem Leben ganz natürlich assoziieren, aber wir nehmen sie erst einmal als künstliche Archetypen wirklicher Erscheinungen wahr. Diese Archetypen sind natürlich meine inneren Bilder von Gestalten und Rollen, die mich über Jahrzehnte verfolgen, die in meinen Theaterstücken wiederzufinden sind, in meiner Malerei und jetzt hier im Film.

In diesem Film werden Geschichten erzählt, es ist aber auch so, dass der Betrachter sie sich selbst erzählt, ohne dass er das merkt. Handlung in dem Sinne kann man nur auf einzelne Figuren beziehen, die handeln. Die Überlegung, wo die Handlung hinzielt, ist genauso sinnlos und fragwürdig, wie unser Handeln im Leben. Auch wir wissen nicht, aus welchem Motiv jemand handelt und wo seine Handlung endet. Diese Rätselhaftigkeit des Lebens wird hier sichtbar. Will man dennoch wissen, was in diesem Film geschieht, so kann man sagen: Ein Kind, das mit uns selbst, also mit dem Betrachter identifizierbar ist, durchläuft, immer gefährdet und auch immer wieder scheiternd, unsere Welt und trifft nur auf mutierende Erscheinungen, sodass es langsam selbst mutiert und über diesen Prozess sich schließlich sämtliche Mutationen oder Häute vom Leibe reißt, und am Schluss ins Meer springt. Ein Symbol für Fließen, für Wiederkehr, wobei die Melancholie immer wieder mit schriller Volkstümlichkeit und Realität gebrochen wird. Etwas, was meiner Seele entspricht, das den Zuschauer bannt, ihn dann wieder durch scheinbare alltägliche, heitere Elemente, Momente befreit, die er wiedererkennt, und wenn es auch nur eine bestimmte Musik ist.

Die ganze Ebene des Tanzes, der gleichzeitig auch ein Todestanz ist, ein Endtanz unserer Zeit, wunderschön und verführerisch, gibt uns natürlich wunderbare Emotionen und Stimmungen. Umso stärker sind wir schockiert vom Ende des Daseins, des Ichs, wie es in Form des Rollerkindes auftritt.

II. Über die Bildkonzeption:

Die Bildkonzeption ist natürlich den Gesetzen des Bildes unterworfen: Diagonale, Kreuzform, Mittelteilung, Dreiteilung usw., sind Dinge, die für den Schnitt wichtig sind. dass man z.B. von einer Diagonalen auf eine Gegendiagonale geht, oder die Kreuzform, die den Film ja beherrscht -. Irgendwo ist es ja eine Art religiöser Film geworden. Jedenfalls benutzt er religiöse Motive, wie das Abendmahl am Tisch und auch die ganzen Friedhofsszenen, und er beginnt mit dem Schaffen des Horizonts als Trennung zwischen Himmel und Erde. Das ist schon mal ein göttlicher / weltlicher Gedanke zweier Ebenen. Dann wieder die Senkrechte als Symbol für das menschliche Dasein - aufrecht stehende Menschen -, die dagegensteht, und dann taucht noch der Ge-

kreuzigte in Form des Dirigenten auf. So baut sich natürlich auch wieder eine religiöse Struktur auf, die natürlich nie thematisiert ist und somit auch nicht direkt wahrgenommen wird. Aber sie zieht religiöse Menschen in ihren Bann und schockiert sie auch, weil sie natürlich in ihrem religiösen Empfinden durch diesen Film verletzt werden. Und so ist es mit all diesen Ebenen. Diese Kreuzform und auch die Mittelachse ist ja, vom Menschen ausgehend, die Grundstruktur jedes Lebewesens.

Es gibt auch asymmetrische Lebewesen, aber die gehen uns hier bei dem Thema des Films, bei dem der Mensch im Mittelpunkt steht, der einfach ausgehend von dieser Mittelachse zwei verschiedene Hälften hat, nicht so viel an. Aber die Mitte bleibt. Und über diese Mittelachse wird das Ganze erzählt. Auch wenn sie quer liegt und der Horizont dominiert. Also auch um die Diskussion über die Zeit, die darin steckt, deutlich zu machen. Wir leben ja in einer zeitlich linear denkenden Gesellschaft. Nicht in einer zirkulären oder Spiralzeit, wie es im Mittelalter der Fall war, und da ist der Fluss natürlich über den Horizont der Bilder gegeben. Und darum ist eine sehr starke Struktur die waagerechte Linie, die sich durch den Film zieht. Die Senkrechte gilt immer wieder als Versuch, die Zeit an einem Punkt anzuhalten, sie fließt aber doch immer wieder davon. Und so kann man auch sagen: der Film zeigt Wege, zeigt, dass Liebende auf sehnsüchtigen Wegen sind, die nie erfüllt werden und meistens in Auflösung und Zerstörung enden. Also soweit ist das Visuelle, das Optische inhaltlich auch gleichzeitig philosophisch thematisiert.

III. Über die Musikkonzeption:

Die Musikkonzeption ist das Ergebnis aus vielen Versuchen, was diese Bilder überhaupt vertragen. Es gibt bestimmte Figurinen, die tragen bestimmte musikalische Motive mit sich. Es kann also dieser Fred-Astaire-Schlager immer wieder mit der Roten (Figur) in Beziehung gesetzt werden. Und auch wenn sie dann ohne diesen Schlager erscheint, hört man ihn. So gibt es also für Figuren bestimmte musikalische Motive. Aber die Auswahl der Musiken hängt stark davon ab, dass die Musik als Ebene frei bleibt und nicht illustriert, was die Bilder sagen und umgekehrt auch die Bilder nicht die Musik illustrieren. dass also drei selbständige Ebenen immer parallel laufen: Musik, Sprache, Bild.

Und dass die Musiken sich untereinander so brechen, dass sehr langgestreckte, psychisch-seelische Strukturen neben sehr heiteren, schnellen, leicht profanen Motiven stehen. dass das Gesamtfeld also auch einen eigenen Rhythmus ergibt. Das ist ja auch eine Idee des Strukturalismus. Cage hat die Entdeckung gemacht, dass Musik jede Art von Neben- und Zufallsgeräuschen verträgt, eine Konzeption heutiger Komponisten -, natürlich auch der Filmmacher: wir müssen ja immer mit dem Düsenjäger rechnen, der plötzlich über dem Kino ist, dazu die Zwischenrufe und das Husten des Publikums...

IV. Über den Text:

Der Text ist eine Montage. Da der Film beabsichtigt, so etwas wie ein Welttheater zu sein, ein geistig und nicht optisch-räumlich unendliches Feld, sollte die Sprache auch aus der Gesamtkultur unseres Bewusstseins kommen. Also sie beginnt bei Bibeltexten und endet bei Wittgenstein oder bei Becket oder bei Dali. Und dazwischen haben wir Büchner und Hölderlin, und sie sind so montiert, dass sie nicht als Zitate auftreten, sondern als ein begleitender, immer wieder kommentierender und selbständig führender Text, der wie aus einer Feder wirkt. Das ist ja das Aufregende, dass auch innerhalb dieser Figuren die größten Brüche vorhanden sind und trotzdem nimmt man Maskierte und Figuren mit großen Köpfen neben nur geschminkten menschlichen Gesichtern völlig ernst und wundert sich überhaupt nicht, warum der eine jetzt so einen Kopf aufhat und der andere nicht. Das wird als eine Einheit empfunden, wie die Sprache auch. Man kann sagen, die Sprache ist eine collagierte Dichtung so wie die Bilder Dichtung sind. Es gibt keine Lücke dazwischen, es ist kein Profanbild dabei. Jeder Ausschnitt ist ein bildnerisch exaktes, künstlerisches Produkt, und genauso ist es natürlich mit dem Gesamtrhythmus und Ablauf, der nicht durch die Musik bestimmt wird, sondern durch den Wechsel von Musik, Stille und der Geräusche. Auch die Bewegungen der Figuren sind eine Verdichtung und Komposition. (1997, Privatarchiv Freyer)

Film ist. (Ö 1998, R: Gustav Deutsch)

FilmDokument 23/I, Kino Arsenal, 13. September 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin.

Einführung: Jeanpaul Goergen

Im September 1999 hatten wir in der Reihe „FilmDokument“ drei Programme zum Thema Lehr- und Unterrichtsfilm gebündelt. Diese Filmsparte ist nur selten im Kino präsent und erst ansatzweise wissenschaftlich erforscht. Der österreichische Filmemacher Gustav Deutsch montiert in seinem Tableaufilm *Film ist.* (1998) Ausschnitte aus wissenschaftlichen Filmen zu einer Expedition in so faszinierende wie unbekannte Bewegungsbilder; Gustav Deutsch stellte seinen Film selbst vor. Ein zweites Programm erinnerte an Wilfried Basse, ein drittes folgte Traditionsspuren des deutschen Kulturfilms in ausgewählten Unterrichtsfilm aus der SBZ/DDR bis 1960.

In einer kleinen Informationsbroschüre, die Gustav Deutsch seinem Film beigibt, notiert Alexander Horwath: „Die Verachtung, die wissenschaftlichen Filmen oftmals entgegenschlägt, meint nicht so sehr den Inhalt, sondern ihr

biederer, einfallloses, lächerliches, vom Kommentar verseuchtes Erscheinungsbild; ebenso verdankt sich auch die (durchaus seltener) Faszination für manche Lehrfilme meist allein der Kraft ihrer Bilder: Bilder, die man - selbst im Kino - noch nie gesehen hat.

Film ist. versammelt solche Bilder in Hülle und Fülle. Man spürt hier nicht nur die Politik, sondern auch die besondere Poetik der Gattung wissenschaftlicher Filme, die sich häufig ‚experimenteller‘ Gestaltungsmittel bedient: extreme Zeitlupe, extremer Zeitraffer, Lochung des Materials, teleskopische oder mikroskopische Kamerarbeit, Solarisierung, Belichtung durch Röntgenstrahlen.“

Deutsch gruppiert diese Fundstücke anhand von medienästhetischen Überlegungen, 6 an der Zahl. *Film ist* (der Doppelpunkt sei hier erlaubt, zumal Deutsch diese Reihung nicht als abgeschlossen und endgültig betrachtet): 1 Bewegung und Zeit / 2 Licht und Dunkelheit / 3 Ein Instrument / 4 Material / 5 Ein Augenblick / 6 Ein Spiegel. Er organisiert in diesen Abteilungen vor allem found footage aus Lehrfilmen, benutzt aber auch einige wenige Eigenaufnahmen und Bildbearbeitungen.

Deutsch spürt die heimliche Poesie dieser Bilder auf, die er per Analogie und freier Assoziation schneidet: Röntgenfilme, Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen, graphische Darstellungen, Zeichen, Linien, Lichtströme, Farbtupfer, Signale, Schatten, Blitze, Versuchsanordnungen, Experimente, Messgeräte und Instrumente, Raster, Fadenkreuze, zersetztes Filmmaterial mit geheimnisvollen Beschriftungen und Austanzungen. Ihrem ursprünglichen Kontext entrissen, verliert das Bildmaterial jede Sinnhaftigkeit, es wird nackt und unschuldig und offen für neue Interpretationen. Eindeutiges wird vieldeutig. Die linke versus rechte Gehirnhälfte.

Ein präzise gesetzter Sound - found footage-Töne oder geräuschhafte Neukomposition - kommentiert die reinen Zeichen, steigert oder bricht ironisch deren Fremdheit.

Die Avantgarde der 20er Jahre bewunderte Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen, wie sie insbesondere die Kulturfilmabteilung der Ufa in hoher Perfektion lieferte, oder auch die Mikroskop-Filme des Niederländers Jan Cornelis Mol, der 1927 das Wachsen der Kristalle aufnahm. László Moholy-Nagy brachte in seiner Filmskizze „Dynamik der Groß-Stadt“ diese Begeisterung auf den Punkt: „sonst nie Erlebtes“ sollte die Kamera einfangen, etwa ein Zug von unten oder Räder, die sich büm zum „verwaschenen Vibrieren“ drehen. Eine entsprechende Aufnahme wurde auch von Deutsch aufgegriffen.

Das Vordringen in unbekannte Filmregionen war ein wesentlicher Antrieb der Kulturfilmer und die filmische Veranschaulichung von filmisch eigentlich nicht zu fassenden Prozessen die größte Herausforderung des Lehrfilms. So ergibt sich in Gustav Deutschs found footage-Film *Film ist.* eine Nähe zum

Überrealen und das Bild einer sachliche Nahaufnahme einer Augenoperation wirkt als kalkulierter Schock, der mit der Erinnerung an Bunuels berühmte Einstellung aus *Le chien andalou* spielt. Wer sich bei Deutschs Montage an Godard erinnert fühlt, liegt ebenfalls richtig.

Film ist.

Regie: Gustav Deutsch / Ton: Gustav Deutsch, Dietmar Schipek / Trick: Blow Up Filmtechnik, Synchro Trick

16 mm, Farbe und schwarz/weiß, 1:1.37, 60'

Produktion: Loop TV-Video-Film, Produktionsges.m.b.H., Neubaugasse 40a, A-1070 Wien / Produzent: Manfred Neuwirth

Vertrieb: Sixpack Film, Neubaugasse 36, P.O. Box 197, A-1071 Wien, E-Mail: sixpack@magnet.at

Ungestellte Bilder der Wirklichkeit

Ein Programm zum 100. Geburtstag von Wilfried Basse

FilmDokument 23/II, Kino Arsenal, 14. September 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Jeanpaul Goergen

Basses *Markt in Berlin* (1929) gehört zu jenen Schlüsselfilmen, die die Herausbildung des Dokumentarfilms als Absatzbewegung vom Kulturfilm markieren - ein Prozess, der noch Ende der 50er Jahre nicht abgeschlossen war. Bereits Felix Henseleit konstatierte im Reichsfilmblatt (46, 16. 11. 1929), dass dieser Film in die Zukunft weise, denn Basse habe erkannt, „dass allein die verfilmte Wirklichkeit eine Zukunft hat und dass auch eine Reportage trotz wahrheitsgetreuer Schilderungen eine Fülle erquickender Poesie enthalten kann.“ Die Wirklichkeit wurde hier nicht mehr als Bildungsgut verstanden, das mit einem beherrschenden Gestus via Kulturfilm ausgebreitet wird, sondern wurde jetzt Synonym für den Alltag, das Gesellschaftliche, und insgesamt für einen neuen, sowohl journalistischen als auch künstlerisch-poetischen Blick auf die Gegenwart. Hier manifestierte sich im deutschen Film eine Neue Wirklichkeit, und Basses gleichermaßen an Bauhaus, Neuer Sachlichkeit und Russenfilmen geschultes fotografisches Auge schlug mit *Markt in Berlin* eine weitere Bresche in die Front des traditionellen Kulturfilms. „Die Hauptaufgabe des dokumentarischen Films ist die künstlerische und konzentrierte Darstellung der Wirklichkeit (und die Verwendung der Wirklichkeit als Darsteller). (...) 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.“ So formulierte Basse im Januar 1932 in „Film für Alle“ sein Credo; wir dokumentierten dieses Manifest in FILMBLATT 11 (S. 27). In diesem Text wandte sich Basse aber auch gegen „bluffende und ästhetische Spielereien“ im dokumentarischen Film. Man kann annehmen, dass er sich hier von Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* distanzieren wollte (denn wen sonst könnte er gemeint haben?), dem *Markt in Berlin* doch sowohl in der Anlage als auch in einzelnen Szenenfolgen (etwa die „Erwachen der Stadt“-Sequenz) und Einstellungen soviel verdankt.

Ferner lehnt Basse den nur „belehrenden“ dokumentarischen Film ab: eine Absage an den tradierten Kulturfilm, wie er ihn 1928/29 am Institut für Kulturforschung in Berlin kennengelernt hatte, als Kamera-Assistent bei Hans Cürlis *Die Donau - Vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer*.

So sehr sich aber Bases *Markt in Berlin* vom Kulturfilm abhebt, so bleibt er ihm doch noch verpflichtet. Entsprechende Hinweise liefert neben dem Film selbst auch das Werbe-Material, das die Basse-Film GmbH 1929/30 herausbrachte. „Ein Kulturfilm - aber spannend und packend! Denn dieser Film greift mitten ins Leben.“ Bis dahin Inkongruentes wird hier zusammengeführt: einerseits der Kulturfilm (man beachte das „aber“!), andererseits das Leben, so wie es ist, ungestellt und natürlich. Dann wieder Kulturfilm pur: „Liebevoll fotografiert er die malerischen Verkaufsstände: Früchte und Fische, Geflügel und Gemüse. Er zeigt die Wunder des Sonnenlichtes, den Schatten der Zelte, zeigt, wie die säubernden Wasserstrahlen über das Pflaster sprühen. Außerordentlich belehrend und fesselnd anzusehen, wie morgens um vier die Zelte aufgebaut werden, und wie dann mittags alles wieder abgebrochen und gesäubert wird. Dieser Film zeigt, was bisher unbeachtet blieb: Eine Kleinstadtidylle mitten in der Großstadt Berlin!“

Auch Bases Thema - das pastorale Motiv eines Wochenmarkts - muss als Gegenposition zu Ruttmanns *Berlin* gelesen werden. Bases neue Filmwirklichkeit erprobt sich nicht an den großen Topoi der Neuen Sachlichkeit, sondern an einer beschaulichen und überschaubaren Kleinstadtidylle! So heißt es denn auch im Film: „In der Großstadt Berlin herrschen nicht nur Tempo und Verkehr. Idyllisches Kleinstadtleben behauptet sich selbst im stärksten Betrieb des Berliner Westens.“ Und doch, auch hierbei setzt er Akzente, deutet soziale Gegensätze zumindest an: hier die Wohlhabenden, die mit dem Auto zum Einkaufen vorgehen, dort die Armen, die in den Resten nach Verwertbarem suchen.

Nach 1934 musste sich Basse in seinen Filmen für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) auf das Nur-Belehrende beschränken; unter dieser Restriktionen leiden alle seine späteren Unterrichts-Filme. *Der Schuhmacher / Wie ein Schuh entsteht* (1936): eine pedantische Chronologie handwerklicher Fertigkeiten. *Tabakbau in der Uckermark* (1936): Einfachste Handgriffe werden mehrfach gezeigt, so dass auch der letzte Schüler begreift. *Braunkohle-*

