

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

FILMBLATT ist dringend auf die finanzielle Unterstützung durch die Leser angewiesen. Mit einem Förderabonnement von 30 DM tragen sie dazu bei, dass das FILMBLATT auch weiterhin erscheinen kann.

Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird dann mit der nächsten FILMBLATT-Ausgabe zugestellt.

Im September nehmen wir unsere monatliche Reihe „FilmDokument“ in Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. in den neu eröffneten Arsenal-Kinos am Potsdamer Platz wieder auf. Mit Hilfe zahlreicher deutscher und ausländischer Archive versuchen wir auf diesem Termin, den bisher vernachlässigten deutschen Non-Fiction-Film in all seinen Spielarten vorzustellen und wissenschaftlich aufzuarbeiten. Wir bedanken uns beim Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin für die erneute Unterstützung dieser Veranstaltungsreihe. Wir werden die Programme auch weiterhin im FILMBLATT ausführlich dokumentieren.

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

Berlin, den 20. August 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](mailto:Jeanpaul.Goergen@t-online.de)

## Von Brummer zu Hitler

*Sex-Business made in Pasing* (BRD 1969, R: Hans-Jürgen Syberberg)

FilmDokument 24, Kino Arsenal, 25. Oktober 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Michael Wedel

In *Sex-Business made in Pasing* begibt sich Hans-Jürgen Syberberg vorderhand einmal nicht in die Abgründe der deutschen Seele, sondern dokumentiert deren Untiefen. Sechs Tage lang begleitet, befragt und beobachtet er mit seinem Kameramann Christian Blackwood den bayerischen Sexfilm-Produzenten Alois Brummer bei der Arbeit. Syberberg: „Könnten Sie uns die Szene etwas erklären, was da gemacht wird?“ – Brummer: „Ja, das Mädchen spielt das Cowgirl. Hier dreht es sich ja, wie gesagt, um 7 Töchter der Gräfin. Dieses Mädchen wird vom Grafen Eder (Porno) verführt, wie ihr Verlobter nicht oder zu spät zurückkommt. Da gibt es an und für sich nichts zu sagen...“ (Das Kino als Puff. In: Syberbergs Filmbuch, Frankfurt/M. 1979, S. 79)

„So harmlos kommen die Dinge, die wir nicht ernst nehmen, bevor sie Markt und Meinung selbstverständlich beherrschen,“ kommentierte Syberberg die skurrilen Tage mit Brummer später. (ebd., S. 78f) Heute, da die innerfilmische Begegnung des (Pseudo-)Dokumentarischen mit dem Pornographischen zu den festen Bestandteilen des Reportage-Repertoires jedes privaten Nachtmagazins im Fernsehen gehört, markiert Syberbergs hintergründig-amüsanter Film nolens volens den Beginn eines zunehmend von seinem Gegenstand vereinnahmten dokumentarischen Genres; in seiner Rhetorik und seinen verfremdenden Stilmitteln aber eben auch eine historische Differenz im Blick der Bilderproduktion auf sich selbst: „Sonst ist alles klar und einsehbar gemacht: Christian Blackwood an der Kamera, ruhig sensibel. Alles in einer Woche aufgenommen, chronologisch geschnitten – mit Zwischentiteln zur Anmerkung und Information über Statistisches und Situation des deutschen Films zur Zeit der Entstehung: 1969.“ (ebd., S. 79)

Syberbergs Film ist so nicht nur ein aufschlussreiches Dokument der „Geschäfte mit Film und Mädchen“ (ebd.) Ende der sechziger Jahre, sondern auch Beispiel für eine in Ab- und Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand entwickelte Ästhetik der Transparenz: „Der Filmmacher wird sich und seinem Objekt einen übersehbaren Raum und eine nachvollziehbare Zeit schaffen, worin sich seine Personen bewegen können. (...) Der Zuschauer weiß, wo und unter welchen Bedingungen aufgenommen wurde und wann.“ (Zuhören, Mitdenken, Dirigieren. Wie ich Dokumentarfilme drehe, ebd., S. 83)

In der Galerie von Syberbergs frühen dokumentarischen Portraits nimmt Alois Brummer neben Fritz Kortner, Bertolt Brecht, Romy Schneider und Winifred Wagner auf den ersten Blick eine etwas absonderliche Stellung ein. Es spricht für die Konsequenz von Syberbergs dokumentarischem Ansatz, dass sein Blick sich dabei nicht verändert, sondern auch hier das Geduldsspiel mit dem Portraitierten über die filmische Bloßstellung geht: „Die Kamera wird einfach aufgestellt, und die Person redet oder macht, und wenn es gut geht, also knifflig, dann hat er sie reingelegt, der Regisseur. Man muß wissen und akzeptieren, dass erst einmal alle Menschen vor der Kamera dazu neigen, sich zu verbergen mit Worten und Gesten. Dabei muß man sie lassen. Es wird ein Versteck- oder Suchspiel sein. Die Widersprüche ergeben dann ein Assoziationsgeflecht, mit dem der Zuschauer arbeiten kann.“ (ebd., S. 82)

Auf diese Weise wollte Syberberg seine Portrait-Serie „das Leben erzählend, ohne Fernseh-Interesse, als Archivgut unserer Geschichte“ (Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr. München, Wien 1981, S. 127) fortsetzen, u.a. mit Henry Kahnweiler, Marlene Dietrich, Katia Mann, Oskar Koschka, Lotte Lenya, Walter Mehring, Lotte Eisner, Marta Feuchtwanger, Ernst Jünger, Anna Seghers, Carl Schmitt, Karl Popper, Erich Fried, Herbert Marcuse, Karl Böhm, Herbert Wehner, Alfred Kantorowicz, Lil Dagover, Rosa Albach-Retty, Ernst Busch, Douglas Sirk, Olga Tschechowa, der Witwe von Alban Berg, Wilhelm Hoegner und Karl Dönitz. Anfang der achtziger Jahre, als viele der Genannten bereits verstorben waren, mußte er jedoch feststellen: „Kein Interesse, nicht bei den großen Stiftungen, in Bonn, nicht in den Zeitungen, darüber zu diskutieren, zu ermuntern. Goebbels hatte 80 solche Portraits ohne Ansehen ihrer Parteizugehörigkeit herstellen lassen. Sie sind die einzigen jetzt im Bundesarchiv, außer dem über WW [Winifred Wagner].“ (ebd.)

Vor dem Hintergrund dieses ehrgeizigen Projekts, den Makrokosmos einer Kultur am Mikrokosmos einer einzelnen, in dieser Kultur tätigen Figur darzustellen, erschließt sich der symptomatische Gehalt eines Films wie *Sex-Business made in Pasing* und eines Protagonisten wie Alois Brummer: „Um eine Epoche oder sonstige wichtige Ereignisse darzustellen, kann es ergiebiger sein, das an einer Person, einem Haus, einer Reise, einer Straße oder einem Ort genau und übersichtlich zu demonstrieren, wenn Gegenstand und/oder Thema als Zentrum eines Spannungsfeldes gut gewählt sind. (...) Dazu ist es wichtig, den Mikrokosmos feinnervig und ökonomisch zu organisieren. Je detaillierter und subjektiver hier gearbeitet wird, um so weiter greift alles hinaus.“ (Non-Fiction-Filme. In: Syberbergs Filmbuch, S. 56) Das trifft nicht nur auf Syberbergs frühe Dokumentarfilme zu, deren methodische und ästhetische Prämissen eben auch eingegangen sind in die Arbeit an *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) und zum kontroversen Potential dieses Films beigetragen haben: „Immer wird hier zunächst ein dialektisches Programm aufge-

baut; nicht nur im Wenn-Dann oder Gut-Böse, Weich-Hart, sondern auch in Ambivalenzen und Spiel der Möglichkeiten wird man Leben und Menschen umkreisen und abwägen und am Ende zur Diskussion stellen, wobei die Wertung notwendig impliziert, aber sorgsam und nicht terroristisch agitiert wird.“ (Noch einmal: Das Requiem als Film-System, ebd., S. 88)

In Syberbergs aus dem dokumentarischen Impuls entwickelten dialektischem Programm, das immer auch als ein dialogisches konzipiert ist, zeichnet sich somit eine werkgeschichtliche Kontinuität ab, die (neben dem Knotenpunkt Bayreuth) auch eine Brücke von Pasing zum Obersalzberg, von Brummer zu Hitler schlägt: „Vielleicht ist man erstaunt, dass gerade Trivialität aus der Provinz einer Münchner Vorstadt, vorgetragen in scheinbar harmloser Form, über Kultur derartige Auskünfte geben kann. Natürlich hätte ich gern eine Fernsehdiskussion nach der Sendung des Films gesehen. Denn der Film selbst ist nur ein ‚Beitrag‘ zur notwendigen Dokumentensammlung in der augenblicklichen Krisensituation des Films. Er müßte ergänzt werden, er verlangt es geradezu, ist nur Rohstoff zum Erfahrungsaustausch über die heutige Ausbeutung des Publikums durch gezielte Volksverdummung. Jetzt wäre ein Film über Lümmelfilmhersteller und Heintje-Verkäufer fällig, und ich würde mir wünschen, einer nähme sich des sogenannten ‚guten Unterhaltungsfilms‘ in Deutschland einmal dokumentarisch an.“ (Hans-Jürgen Syberberg: Notizen zum Film [1970], Archiv der Freunde der Deutsche Kinemathek, Berlin)

#### *Sex-Business made in Pasing*

Produktion: Syberberg Filmproduktion, München 1969 / Regie, Buch, Idee: Hans Jürgen Syberberg / Kamera: Christian Blackwood.

Kopie: Freunde der Deutsche Kinemathek, Berlin; Format: 16 mm, s/w, Ton; Länge: 1030 m, 95 Minuten.

## **Städtebilder aus der Trümmerzeit**

### **DEFA-Dokumentarfilme von 1946**

**FilmDokument 25, Kino Arsenal, 26. November 1999**

**In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek und der ICESTORM Entertainment GmbH, Berlin**

**Einführung: Ralf Schenk**

Die Veranstaltung war einer Videoedition gewidmet, mit der die Berliner Firma ICESTORM Entertainment eine Reihe von Kaufvideos zur DEFA-Dokumentarfilmgeschichte eröffnete. Diese Reihe, die im Laufe der nächsten Jahre den Fundus des DEFA-Dokumentarfilms wenigstens partiell vorstellen wird, dürfte

zur wichtigen, jedermann zugänglichen Fundgrube für Historiker, Psychologen und Soziologen avancieren. Mit Filmen wie *Der Weg nach oben* (Andrew Thorndike, 1950), *Baumeister des Sozialismus* (Theo Grandy, Ella Ensink, 1953/1997), *...dass ein gutes Deutschland blühe* (Joop Huiskens, 1959), *Schaut auf diese Stadt* (Karl Gass, 1962), *Lebensläufe* (Winfried Junge, 1980), *Leipzig im Herbst* (Andreas Voigt, 1989) oder *Die Mauer* (Jürgen Böttcher, 1990) ermöglicht sie schon jetzt spannende Auskünfte über Politik und Leben in der DDR, über die Degradierung des Medium Films zur Magd der Politik, pathetische Heldenbilder, zügellosen Opportunismus – aber auch das Bestreben von Regisseuren nach künstlerischer Autonomie.

Den Anfang dieser Edition macht die Kassette „Aufbau Ost 1946“, die vier kurze Dokumentarfilme aus der unmittelbaren Nachkriegszeit versammelt. Sie dokumentiert damit zugleich die filmischen Anfänge der DEFA, die zum Teil noch vor der Lizenzübergabe durch die sowjetische Militäradministration im Mai 1946 begonnen wurden.

Es sind weitgehend unpathetisch gemachte Arbeiten, die sich in ihrem zurückhaltenden Stil wohltuend vom aufpeitschenden Ton der Nazi-Wochenschau abhoben, aber auch noch wenig von dem peinlichen Heroismus späterer DEFA-Produktionen ahnen lassen. *Berlin im Aufbau*, eine der ersten Arbeiten des damaligen Wochenschau-Leiters Kurt Maetzig, zeigt die Anstrengungen der Bevölkerung auf allen Gebieten und über die Sektorengrenzen hinweg. Parteipolitische Propaganda im Sinne der SED kommt fast nicht vor; gewürdigt werden allerdings die Bemühungen der sowjetischen Armee, den Alltag in der deutschen Hauptstadt wieder auf zivile Bedürfnisse umzupolen.

*Potsdam baut auf* entstand als erste Regie des niederländischen Filmemachers Joop Huiskens, der mit Joris Ivens gearbeitet hatte und als Fremdarbeiter ins faschistische Deutschland zwangsrekrutiert worden war. Im Vorspann des Films nennt er sich übrigens „Hans Huiskens“, eine „Eindeutschung“ des Namens, auf die er schon bei folgenden Filmen wieder verzichtete. Sein Debüt ist dramaturgisch am Stil einer Rechenschaftslegung orientiert: Die beruflichen Mitglieder des Stadtrates berichten ein Jahr nach dem Ende des Krieges von den Fortschritten auf ihrem jeweiligen Gebiet; den verbalen Auskünften, die wie in einer Spielszene vom Oberbürgermeister eingeholt werden, folgen kurze dokumentarische „Belege“.

*Dresden* fällt unter anderem deswegen etwas aus der Reihe, weil die Stilistik des deutschen Kulturfilms massiv zum Tragen kommt: nicht zuletzt in der optischen Gestaltung, die das Bild des im Sonnenschein schuftenden muskulösen deutschen Arbeiters auferstehen läßt. *Leipziger Messe* schließlich, ein erweitertes Wochenschau-Sujet, ist unter anderem deswegen interessant, weil hier die außerordentlich bescheidenen Anfänge der deutschen Wirtschaft, des Handwerks und auch der Mode nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentiert sind. In nahezu allen Fällen weisen die Filme auf die Wurzeln des Unheils in

der deutschen Vergangenheit hin: Bevor der Aufbau geschildert wird, lassen die Regisseure die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und deren militaristische und imperialistische Traditionen Revue passieren, um die Schuldigen am Zustand der Städte und Menschen zu benennen. Auffällig ist, dass der Duktus des Kommentars nicht auf Überredung, gar Übertölpelung des Zuschauers setzt, sondern um Erkenntnis, eine Übereinkunft ringt.

Nicht auf der Kaufkassette befindet sich der Film *Halle*, der sich mit seinen Schlussbildern als direkte Wahlwerbung für die SED erweist (er wurde von der Partei in Auftrag gegeben). Ebenfalls als Ergänzung zum DEFA-Städteprogramm stellen wir die Produktion *Wurzeln* von 1986 vor: eine Reminiszenz an die ersten Jahre des ostdeutschen Films, die Produktionsbedingungen, die Regisseure, die Versuche, an Traditionen der Vor-Nazi-Zeit anzuknüpfen. Ein Essay, das vor allem durch seine authentischen Aufnahmen überzeugt, in denen neben Staudte, Maetzig, Georg C. Klaren, Dudow, Erich Engel, Artur Maria Rabenalt und anderen auch Jean-Paul Sartre oder Béla Balázs bei DEFA-Besuchen zu entdecken sind.

#### *Berlin im Aufbau*

Regie: Kurt Maetzig / Buch: Marion Keller / Kamera: Harry Bremer, Otto Baecker, Erich Nitzschmann, Heinz Jaworsky, Walter Fehdmer, Kurt Krigar, Herbert Körner, C. Schlawe, Alfred Westphal / Musik: nach Kompositionen von Borodin, Gronostay, Haydn, Kollo, Schubert, Rimski-Korsakow / Schnitt: Ella Ensink / Ton: Karl Tramburg, Elisabeth Padel / Produktionsleitung: Paul Schmidt / Aufnahmeleitung: Fritz Anton / Assistenz-Regie: Max Jaap  
Produktion: DEFA, 1946; Premiere unbekannt  
Kopie: VHS, 21', s/w (ICESTORM Entertainment)

#### *Potsdam baut auf*

Buch, Kamera und Regie: Joop Huisken / Musikalische Beratung, Schnitt: Willy Zeunert / Produktionsleitung: Adolf Fischer  
Produktion: DEFA, 1946; Premiere unbekannt  
Kopie: 35 mm, Lichtton, 18', s/w (Bundesarchiv-Filmarchiv)

#### *Leipziger Messe 1946*

Regie: Kurt Maetzig / Kamera: Erwin Anders, Richard Groschopp, Walter Roßkopf / Schnitt: Ella Ensink / Produktionsleitung: Paul Schmidt / Aufnahmeleitung: Fritz Anton / Assistenz-Regie: Max Jaap  
Produktion: DEFA, 1946; Premiere unbekannt  
Kopie: 35 mm, Lichtton, 7', s/w (ICESTORM Entertainment)

#### *Halle baut auf*

Regie und Produktionsleitung: Fred Braun / Aufnahmeleitung: Fritz Anton / Assistenz-Regie: Max Jaap  
Produktion: DEFA-Produktion Sachsen-Anhalt, 1946; Premiere unbekannt  
Kopie: 35 mm, Lichtton, 5', s/w (Bundesarchiv-Filmarchiv)

Dresden

Buch und Regie: Richard Groschopp / Szenarium: Vilmos Korn / Kamera: Erwin Anders /  
Schnitt: Richard Groschopp  
Produktion: DEFA-Produktion Sachsen, 1946; Premiere unbekannt  
Kopie: VHS, 15', s/w (ICESTORM Entertainment)

Wurzeln

Regie: Günter Jordan / Buch: Christiane Mückenberger, Günter Jordan / Dramaturg: Erwin  
Nippert / Kamera-Trick: Michael Bieghold / Musik: Peter Gotthardt / Schnitt: Viktoria Diet-  
rich / Ton: Henner Golz, Ulrich Fengler / Produktionsleitung: Karlheinz Haarnagell / Spre-  
cher: Rüdiger Joswig  
Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Gruppe Kinderfilm, 1987; Anlaufdatum: 6.  
3. 1987  
Kopie: 35 mm, Lichtton, 22', s/w (PROGRESS Film-Verleih GmbH)

## **Nationalsozialistische Kulturpolitik und musikalische Moderne**

***Verbotene Klänge – Musik unter dem Hakenkreuz (BRD 1989/90;***  
**R: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy)**

**Filmdokument 23, Kino Arsenal, 21. Dezember 1999**

**In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kine-  
mathek, Berlin.**

**Einführung: Michael Wedel**

Ausgangspunkt von *Verbotene Klänge* ist die Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“, mit der die Nazis im Frühjahr 1938 auf ähnliche Weise die öffentliche Diffamierung der musikalischen Moderne betrieben, wie sie im Jahr zuvor mit der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ ihren „Vernichtungsangriff“ auf die bildkünstlerische Avantgarde geführt hatten und diesen bis 1941 auf der Wandertournee dieser Ausstellung durch Deutschland und Österreich weiterführten. (vgl. Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1995, Rez. in FILMBLATT 4, S. 41)

Die Idee zu diesem Film entstand anlässlich einer von Albrecht Dümling und Peter Girth zusammengestellten kommentierten Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik“, die 1988 in der Berliner Akademie der Künste zu sehen war. Während Dümling und Girth in ihrer Rekonstruktion und Dokumentation (3., überarb. Aufl. Berlin: dkv 1993) vor allem den Kontext der nationalsozialistischen Musikpolitik in den Vordergrund rückten, geht es Norbert

Bunge und Christine Fischer-Defoy in erster Linie um die individuellen Schicksale von Komponisten, Musikern und Musikwissenschaftlern, die in den 30er Jahren staatlichen Repressalien ausgesetzt waren und ins Exil gezwungen wurden. So wird im Film nicht nur die zwiespältige Kompromissbereitschaft von Wilhelm Furtwängler und anderen Musikfunktionären kritisch durchleuchtet, sondern ebenso die Rolle beschrieben, die Musik und Musikaufführungen in Ghettos und Konzentrationslagern für die von Verfolgung und Internierung Betroffenen hatte – man lese hierzu im Vergleich etwa das beklemmende Kapitel in den Erinnerungen Marcel Reich-Ranickis über das jüdische Orchester im Warschauer Ghetto, dessen Organisation der spätere Literaturkritiker übernommen hatte (Mein Leben. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, S. 217ff.).

In zahlreichen Interviews zeichnet der Film die Lebenswege emigrierter Musiker und Komponisten wie Berthold Goldschmidt, Herbert Zipper oder Ernst Krenek nach, wobei der offizielle ‚restaurative‘ Wagner- und Bruckner-Kult der Nazis mit der modernen Jazz- und Zwölf-Ton-Musik der diffamierten und vertriebenen Avantgarde kontrastiert wird.

Zur sinnfälligen Verschärfung des Kontrasts dienen den Filmemachern eingeschlossene, der Gegenwart des Exillands USA entnommene Straßenszenen mit afro-amerikanischen Rap-Musikern. „Wieder und wieder landen sie dabei in Los Angeles, filmen schwarze Frauen in China Town, die Einkaufstüten über die Straße schleppen, Rapper beim Kaugummikauen und die Emigranten beim Kauf der Tageszeitung in der nun zur Heimat gewordenen Fremde“, kommentierte diese vielleicht assoziativ etwas verkürzende Vorgehensweise Mariam Niroumand: „Das soll wohl so wirken, als hätten die Schwarzen in Los Angeles irgend etwas mit der Zwölftonmusik zu tun.“ (Dachau, Los Angeles. In: die tageszeitung, 9. 4. 1992)

Betrachtet wird diese unvereinbare Gegenüberstellung von nationalsozialistische Kulturpolitik und musikalischer Moderne entschieden aus der Perspektive der Opfer. „Nicht der intellektuelle Verstand hat bei unseren Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt,“ zitiert der Film eine Rede Hitlers aus dem Jahre 1938. Die Nazis erklärten die Musik zur Domäne des Gefühls, emigrierte Schönberg-Schüler wie Hanns Eisler – dessen „Solidaritätslied“ in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu den diffamierten Werken gehörte – wehrten sich vehement gegen die Ausschaltung des Verstandes bei der Komposition und Rezeption von Musikwerken und dekurvierten mühelos die dahinter stehende Ideologie. (vgl. Eisler, Einiges über Musik und Politik (1937). In: ders.: Musik und Politik. Schriften 1924-1948. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973) Auch darin folgten ihnen ihre tatsächlichen Erben der Gegenwart. So Hans Werner Henze, der 1987 feststellte: „In der Kunst gilt nur die Überwindung der Norm, also die Nicht-Norm, die Entartung: mit ihr fängt Kunst überhaupt erst an zu tönen, zu leuchten, zu sein.“ (zit. nach Dümling/Girth, S. 7)



*Verbotene Klänge – Musik unter dem Hakenkreuz*

Regie: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy / Buch: Christine Fischer-Defoy; nach einer Idee von Albrecht Dümling / Kamera: Norbert Bunge, Klaus Schrader / Schnitt: Norbert Bunge / Produktion: Maxfilm Wolfgang Pfeiffer, Berlin 1989/90

Kopie: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 16 mm, Farbe und Schwarzweiß, 83 Minuten

## **Keine Stadtsinfonie**

**Gigant Berlin (BRD 1964, R: Leo de Laforge)**

**FilmDokument 27, Kino Arsenal, 10. Januar 2000**

**In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin**

**Einführung: Jeanpaul Goergen**

Es handelt sich um den ersten abendfüllenden Farbfilm über West-Berlin, aufgenommen im Schatten des Mauerbaus 1961, zum Teil auch schon vorher. Leo de Laforge (1902-1980) porträtiert Berlin als eine „Stadt des Westens“, dynamisch und weltoffen. Dann: Beklemmende Szenen an der Berliner Mauer, schärfste Angriffe gegen den Osten, Kennedy-Besuch 1963. Unter dem Schutz der alliierten Militärparaden verbindet sich trotzige Selbstbehauptung mit ungebrochenem Fortschrittsoptimismus.

Ein widersprüchlicher Film über die „erregendste Stadt der Welt“, die sich naiv in ihren Widersprüchen eingerichtet hatte. Fünfzehn Jahre nach Kriegsende sind Optimismus und Zukunftsvertrauen angesagt, die Stadt gedeiht wirtschaftlich, was sich auch in den von Laforge immer wieder gesuchten allgegenwärtigen „Werbemaßnahmen“ zeigt. Die Filmfestspiele sorgen für internationalen Glanz. Ein Blick zurück, immerhin: Aufnahmen der Gedenkstätte Plötzensee, ausgerechnet mit Wagner untermalt. Man mag dies als Zeichen der Unsicherheit werten, vielleicht auch als Unbedarftheit oder Ungeschicklichkeit.

Leo de Laforge – dessen Leben und Werk wie das so vieler Kulturfilmer noch zu erforschen bleibt; die wenigen Anhaltspunkte werden hier mit aller Vorsicht mitgeteilt – konnte sich im „Dritten Reich“ allem Anschein nach in einer Zwischenposition behaupten. Einerseits etablierte er sich als weitgehend unabhängiger Kameramann, andererseits arbeitete er als einer der Spezialisten, die von Leni Riefenstahl für *Olympia* engagiert wurden: seine Nahaufnahmen von Hitler wurden besonders gelobt. Auch Hitlers Staatsbesuch in Italien begleitete er mit der Askania-Schulterkamera. Der gebürtige Kölner – Stationen: Kunstschule, Studium bei Max Ernst, Flugzeug-Ingenieur bei Ernst

Udet, Regie-Assistent bei Max Reinhardt, Schriftsteller (Roman: „Hölle im Hirn“, Drama: „Brand am Skaggerak“) – kam offenbar über den Amateurfilm ins Filmgeschäft. In Berlin fand er dann das Thema, das ihn ein Leben lang nicht mehr los lie: ein großer Berlin-Film. Bereits 1933/34 schwärmte er von einem „großangelegten Berlin-Film“, den er sich „sinfonisch, abendfüllend“ vorstellte, dabei Manuskript, Regie und Kamera in seiner Person vereinigend. (Einer filmt „Gigant Berlin“, Film-Kurier 263, 8. 11. 1934) „Seit den Tagen der Olympiade arbeite ich, nur durch den Krieg unterbrochen, in den Straßen Berlins an filmischen Schnappschuss-Aufnahmen, die später die Unterlage zu einem großen Filmquerschnitt mit dem Thema ‚Gigant Berlin‘ ergeben sollen.... Vor allem suche ich die Romantik der Weltstadt filmisch einzufangen.“ (Noch einmal: Berlin-Film, Völkischer Beobachter, 96, 6. 4. 1941)

Es entstanden kleine Kulturfilme über Berlin, wie z.B. *Berliner Bilderbogen*, *An den Wassern von Berlin*, *Vorfrühling in Sanssouci*, *Berliner Typen*, – auch von avantgardistischen Kurzfilmen wie *Gotische Vision* und *Reflexe* ist zu lesen. Angeblich schuf Leo de Laforgue über 100 Filme allein über Berlin! Einige seiner Berlin-Aufnahmen wurden auch in Spielfilmen wie *Großstadtmelodie* und *Zwei in einer großen Stadt* eingesetzt. Helmut Käutners *Unter den Brücken* (1944/45) entstand nach einem Leo de Laforgue-Manuskript.

Gegen Kriegsende wurde Laforgue enteignet, das Negativmaterial seiner Berlin-Filme wurde in einem niedersächsischen Dorf aufgefunden und 1950 zu dem abendfüllenden Dokumentarfilm *Berlin wie es war* montiert. Mitte der fünfziger Jahre entstanden neben weiteren Kulturfilmen auch Spielfilme wie *Kanailles - Drei Ganoven in Berlin*. In seiner eigenen Farbfilmproduktion arbeitete Laforgue sowohl mit Agfacolor als auch mit Eastmancolor.

In *Gigant Berlin* steht die moderne Stadt im Vordergrund. Der offenbar intendierte sinfonische Aufbau, das Leben und Treiben der Großstadt von morgens bis abends gelingt eigentlich nur in den ersten Minuten; danach verliert sich der Film in Einzelbeobachtungen, die schon in seinen Berlin-Filmen der 30er Jahre Laforgues Stärke waren. Laforgue war zweifellos ein sehr begabter Kameramann, auch sein Schnitt überzeugt, als Autor jedoch gelingt es ihm nicht, sein Konzept über die abendfüllende Distanz durchzuhalten. So finden sich gleich mehrere filmische Ansätze in *Gigant Berlin*: der freie künstlerische Zugriff, der Werbe und Informationsfilm, der politische Agitationsstreifen, der sachlich-dokumentierende Bericht. Wie schon in *Berlin, wie es war* kommt er immer wieder in Filmzitate auf Walter Ruttmann zurück. Im Gegensatz zu diesem sucht Laforgue aber stets das Romantische, Idyllische und Wohlig-Vertraute, das gilt sowohl für seine Kulturfilme der 30er Jahre als unterm Strich auch für *Gigant Berlin*. Damit steht er Basse näher als Ruttmann, der in Kadrierung und Anschluss nach Formung und Rhythmus suchte; Experimente aber waren nicht die Sache von Laforgue, der die Kulturfilm-Behaglichkeit nicht ablegen konnte.

Die zahlreichen Uneinheitlichkeiten und Ungereimtheiten (etwa die verwirrende Narration des Mauerbaus) von *Gigant Berlin* mag auf die Finanzierungsprobleme zurückzuführen sein – auch die Musik schwankt zwischen Wagner, Berliner Gassenhauern und elektronischen Klängen – , ist aber letztendlich nur Ausdruck künstlerischen Scheiterns. Wenn man will, kann man dieses kuriose Stilgemisch als Ausdruck einer typisch West-Berlinischen Nicht-Identität lesen. Es bleiben die zum größten Teil sehr plastische und kräftige Farbigkeit Berlins, der Mauerbau in Farbe, auch Kennedys „Ich bin ein Berliner“ in Farbe – das Schnittmaterial zu *Gigant Berlin* (angeblich 53 Kilometer Film!) ist ein ungehobener Schatz.

#### *Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt*

Produktion: Leo de Laforge Farbfilm-Produktion, 1964. Hergestellt mit finanzieller Unterstützung durch den Berliner Senat / Gesamtgestaltung, Farbkamera, Regie: Leo de Laforge / Buch: Matthias Walden / Sprecher: Klaus Miedel / Farbverfahren: Eastmancolor FSK Jugendentscheid Nr. 32143 vom 1. 6. 1964 zu *Gigant Berlin*, Länge: 2389 m: „Der Film, der längere Passagen über die Errichtung der Berliner Schandmauer und über den triumphalen Besuch Kennedys zeigt, und ansonsten mehr alltägliche Aufnahmen von Berlin bringt (keine Nachtlokale) konnte uneingeschränkt freigegeben werden.“  
Kopie: Archiv der Landesbildstelle Berlin (Nr. FA 1708), 35mm, Farbe, 2.370 m = 87'

#### Anmerkungen:

- Credits lt. Vorspann: Eine Leo de Laforge Farbfilm-Produktion / *Gigant Berlin* / Die erregendste Stadt der Welt / Gesamtgestaltung, Farbkamera, Regie: Leo de Laforge  
- Uraufführung und Verleih konnten nicht nachgewiesen werden. Bereits 1955 erschienen erste Meldungen, dass Leo de Laforge „mit Unterstützung maßgeblicher Stellen“ demnächst einen neuen „abendfüllenden Kultur- und Dokumentarfilm über Berlin in Angriff nehmen (wird), der auf Agfacolor farbig gedreht werden soll.“ (Großes Programm von Leo de Laforge, Der neue Film, Wiesbaden, 14. 4. 1955). Im Sommer 1956 wird die baldige Fertigstellung des Films angekündigt, der als „Brennpunkt Berlin“ (ursprünglicher Titel „Berlin, wie es weint und lacht“) mit dem Untertitel „Das erregendste Pflaster der Welt“ vorgestellt wird: „Der Film zeigt den Ablauf eines Tages, das Profil einer Weltstadt und die verschiedenartigen Gesichter des Berliner Leben.“ (Farbfilm bald fertig. Dokumentarstreifen über Berlins Leben, Die Welt, 29. 8. 1956) Im Herbst 1961 melden Berliner Zeitungen erneut die baldige Fertigstellung des Films: „Mitte Oktober soll der erste abendfüllende Dokumentarfilm in Farbe über Berlin, an dem der Regisseur Leo de Laforge seit vier Jahren arbeitet, fertig sein. Der Film unter dem Titel ‚Gigant Berlin‘ (‚Die erregendste Stadt der Welt‘) ist 2.600 Meter lang und enthält u.a. auch die neusten Ereignisse der Abriegelung Westberlins. Aufnahmen von Johnson und Adenauer bei ihren jetzigen Besuchen sowie aus Ostberlin und ein Panorama des politischen, sportlichen und kulturellen Lebens in Berlin. Geschildert wird ein Tag in Berlin vom Erwachen den Weltstadt bis zur lichterfüllten Nacht.“ (Die erregendste Stadt der Welt, Spandauer Volksblatt, 3. 9. 1961) Im Januar 1962 schließlich: „Leo de Laforge, der bekannte Berliner Dokumentarfilmmann, hat Sorgen. Wird sein gerade in unseren Tagen so wichtiges Werk ‚Gigant Berlin‘ bald den Weg auf die Leinwand finden?“ (Dieter Strunz: *Gigant Berlin* in Farbe. 53 Kilometer Film warten auf eine Premiere, Berliner Morgenpost, 16. 1. 1962)

# Die deutschen Filme

Deutsche Filmografie 1895 - 1998

Die Top 100

Eine CD-ROM mit filmografischen Daten aller 17.900 deutschen Spielfilme bis 1998 und zahlreiche Informationen zu den wichtigsten 100 Filmen der deutschen Filmgeschichte. Für DM 55,- (zzgl. Versandkosten) zu beziehen bei:

Deutsches Filminstitut - DIF  
Schaumainkai 41  
60596 Frankfurt a.M.  
Fax: 069/62 00 60  
e-mail:  
Deutsches.Filminstitut@  
em.uni-frankfurt.de

Filmmuseum Berlin  
Deutsche Kinemathek  
Potsdamer Straße 2  
10785 Berlin  
Fax: 030/300903-13  
e-mail:  
info@kinemathek.de

## Nachruf auf eine 27-Jährige von Günter Agde

Plötzlich und unerwartet verstarb... nein, nicht plötzlich, auch nicht unerwartet, sondern leider voraussehbar starb kürzlich eine Zeitschrift, die über lange Jahre ein unentbehrliches, durchweg sehr lesenswertes und gehaltvolles Kompendium moderner deutscher Filmwissenschaft war: „Film und Fernsehen“. Unzureichende Finanzierung zwang zur Aufgabe, auch die gutwillige DEFA-Stiftung konnte sie nicht retten, da ihre Satzung eine weitere Finanzierung untersagt.

Immer, wenn eine gutgemachte Filmzeitschrift eingeht (und das war in den letzten Jahren ja öfter der Fall), wird man traurig, weil wieder ein Teil von Kultur – im weitesten Sinne – verloren geht. Die aktuelle Trauer über ein solches Ende mischt sich mit Zorn darüber, dass es nirgendwo in diesem doch wohlhabenden Land gelang, eine Finanzierung zu sichern, die das Weiterleben der Zeitschrift garantiert hätte. Nun könnte man sagen, dass nichts weiterleben sollte, was sich nicht rechnet. Aber für viele Dinge gilt wohl immer noch Brechts „Galilei“-Diktum, dass sich nur soviel durchsetzt, wie wir durchsetzen. Und da ging zu guter Letzt „kein Weg rein“, wie der Berliner sagt, um die Zeitschrift am Leben zu erhalten.

Die Zeitschrift „Film und Fernsehen“ (Berlin, DDR) erschien seit 1973, monatlich im Umfang von mindestens 48 Seiten, sie hatte lange Jahre ein DDR-typisches, bieder-langweiliges Layout: zweiseitig, Normsatz, striktes Schwarz-Weiß, die meisten Fotos nach Art der phantasielosen Schaukasten- und Pressefotos.

Sie trat die Nachfolge der „Deutschen Filmkunst“ an, der ersten DDR-Filmzeitschrift. Und sie sollte die filmwissenschaftlichen und -historischen Publikationen in Zeitschriften wie „Wochenpost“ und „Weltbühne“ ebenso flankieren wie die Rezensionen und Vorankündigungen der 14-tägigen Filmillustrierten „Film Spiegel“, die mit einer sehr hohen Auflage und schnellem Verkauf das aktuelle Filminteresse der potentiellen Zuschauer wachhielt. In dieser konzertierten Aktion sollte „Film und Fernsehen“ vor allem der schmalen, tapferen, filmsüchtigen und tief filmkunstverständigen Filmwissenschaft der DDR einen Ort der Debatte, des Nachdenkens, der öffentlichen Reflexion sein. Das hat die Zeitschrift über ein Vierteljahrhundert – nimmt alles nur in allem – geleistet: enorm.

Trotz gelegentlich massiver und so auch in einzelnen Heften abzulesender Einflussnahme durch doktrinaire Film- und Kunst-Obere der DDR-Führung verstand sich „Film und Fernsehen“ von Anfang an als ein Versammlungsort seriöser und seriös schreibender Filmwissenschaftler und -publizisten, denen es durchweg darum ging, Werte, Schönheiten, Widersprüche und auch Konflikte

der Filmkunst in die Öffentlichkeit zu bringen, sie zu diskutieren, zu multiplizieren und somit eine vertrackt-gutmütige, auf Einsicht und auf filmische Argumente setzende Langzeitwirkung anzupeilen.

Freilich: meist vollzogen sich in dem Blatt wirkliche Diskussionen eher subkutan, verdeckt, infolge des sehr langen redaktionellen Vorlaufs zuweilen wohl auch qualitätsmindernd. Doch diese Subversivität blieb hilfreich insofern, als sie eine Mitleserschaft umwarb und einschloss, die wirklich von der Sache besessen war. Das gilt für jedes Heft und für das Ensemble aller. Das bezieht auch diesen sonderbaren Dualismus zwischen Film und Fernsehen in der DDR ein, der gelegentlich eigenwillige Blüten trieb: „Das DDR-Fernsehen ist das Medium der Parteiführung“ – O-Ton Eberhard Fensch, Agit-Abteilung im SED-ZK – die DEFA aber „betrieb“ Kunst... Der Dualismus war in der Zeitschrift weitgehend aufgehoben, weil Macher und Autoren auf Anspruch und Ernsthaftigkeit bestanden und folglich die (meisten) Ideologie-Seifenblasen-Bläser draußen blieben.

Die Werkstattgespräche mit Filmemachern – ein Charakteristikum über viele Jahre – sind noch heute gültige Selbstaussagen im Sinne seriöser Quellenpublikationen und authentischer Kommentare zu Filmen. Die Festivalberichte holten filmspezifische Welthaltigkeit in die DDR, die in Tageszeitungsrapporten eher glattgehobelt blieb, zumal die DDR-Film-Oberen lange Zeit ignorierten oder diskriminierten, dass es eine internationale Bildsprache via Weltfilmkunst gab.

Auch die Rezensionen einzelner Filme liest man noch heute mit Gewinn, weil sie durchweg das Filmische darstellten und davon ausgehend erst urteilten (gelegentliche ideologie-trächtige „Ausrutscher“ durchaus inbegriffen). Gewiss, die Filmkunst der ehemals sozialistischen Länder wurde bevorzugt, aber nirgendwo sonst in deutscher Sprache konnte man so fundierte und materialreiche Arbeiten über Zoltan Fabri, Andrzej Wajda, Jerzy Hofman, Alexander Mitta, die georgischen Filme und und und lesen.

Zur Wende 1989/90 geriet die Zeitschrift in Not, da sie der Henschelverlag in die Marktwirtschaft entließ. Rolf und Erika Richter, nach Rolfs Tod 1992 Erika allein, haben mit immensem persönlichen Aufwand (immer dicht an der Selbstaussbeutung) die Zeitschrift 10 Jahre lang weitergeführt; nun mit sechs Ausgaben im Jahr, doppeltem Umfang, mit modernem (bisweilen auch exzentrischem) Layout – bei gleichbleibend hohem Niveau. Werkstattgespräche und weitgreifende Aufsätze nahmen nun auch kritisch unter die Lupe, welche Defizite und Verzerrungen es in der DEFA-Filmkunst und -Wissenschaft gegeben hatte, ein notwendiger Prozess auch der Selbstreinigung.

Zum Abschied von einem langjährigen guten Gefährten ein (schwacher) Trost: die Jahrgänge von „Film und Fernsehen“ stehen in jeder guten Fachbibliothek, ein ordentliches Jahresregister hilft beim Recherchieren, und der Ausblick: ein jährliches DEFA-Jahrbuch soll DEFA-Gehalte weiterführen...

PS 1: Dorothea Becker hat jüngst in ihrer Dissertation „Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte“ (Münster 1999) den filmhistorischen Beitrag der Zeitschrift, der sich scheinbar über die Jahre hin verteilte, angemessen dargestellt.

PS 2: Das bemerkenswerte Zeitschriftenarchiv ist gerettet worden und harret im Filmmuseum Potsdam der archivarischen und wissenschaftlichen Erschließung.

## **Dokumentarfilm in Deutschland: Perioden - Stile - Strategien**

von Ralf Forster

Die diesjährige Fachtagung der Medienwissenschaften an der Universität Siegen am 3. und 4. Februar 2000 (unterstützt vom Haus des Dokumentarfilms Stuttgart) stand ganz im Zeichen der Forschungen zum dokumentarischen Film in Deutschland bis 1945. Die Wahl des Themas korrespondiert mit verstärkten Bemühungen, schwerpunktmäßig den lange vernachlässigten Non-Fiction-Film zu untersuchen. In diesem Sinne arbeitet CineGraph Babelsberg seit September 1997 mit der Filmreihe „FilmDokument“. Und seit 1999 gibt es das DFG-Projekt „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945“. [siehe FILMBLATT 12, S. 45] Das Siegener Forum bot Gelegenheit, Anregungen zum Forschungsgegenstand auszutauschen und in der Fachöffentlichkeit für dieses unterbelichtete Kapitel der Filmgeschichte zu werben. Leider war die Publikumsresonanz an beiden Tagen eher gering. Das ist um so erstaunlicher, als die Organisatoren durchweg sachkundige Referenten gewinnen konnten.

Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann führten in die Tagung ein und stellten das DFG-Projekt zum dokumentarischen Film in Deutschland bis 1945 vor. Die Kooperation der medienwissenschaftlichen Institute der Universitäten Siegen und Trier, dem Haus des Dokumentarfilms und dem Bundesarchiv-Filmarchiv verspricht eine gründliche Aufbereitung der erhaltenen filmischen Quellen und ihrer wissenschaftlichen Auswertung, die, so Peter Zimmermann vom Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart), auch neue Sichten auf den NS-Film als Propagandamedium eröffnen könne. Aus der Arbeit des Projektes präsentierte Jeanpaul Goergen (Berlin) drei Filmbeispiele zum Thema Wochenschau, wobei die unterschiedlichen Inhalte und Funktionen dieser Filmgattung in den zehner, zwanziger und dreißiger Jahren deutlich wurden.

Michael Wedel (Berlin) skizzierte in seinem Vortrag über den Non-Fiction-Film in Deutschland bis 1918 anhand von Filmbeispielen frühe ästhetische Schemata. Zunächst den Panoramen entlehnt, waren „Bilder“ von Straßen,

