



INTERNATIONALES FESTIVAL

cinifest

DES DEUTSCHEN FILM-ERBES

KINO, KRIEG UND TULPEN

DEUTSCH-NIEDERLÄNDISCHE
FILMBEZIEHUNGEN



cinefest





XVII. INTERNATIONALES FESTIVAL DES DEUTSCHEN FILM-ERBES

KINO, KRIEG UND TULPEN
DEUTSCH-NIEDERLÄNDISCHE FILMBEZIEHUNGEN

HAMBURG **KOMMUNALES KINO METROPOLIS** NOVEMBER 2020

BERLIN **DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM, ZEUGHAUSKINO** JANUAR 2021

UDINE/GORIZIA **FILMFORUM** MÄRZ 2021

PRAG **NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, KINO PONREPO**

WIESBADEN **MURNAU-FILMTHEATER**

IMPRESSUM

CINEFEST – XVII. INTERNATIONALES FESTIVAL DES DEUTSCHEN FILM-ERBES HAMBURG – BERLIN – PRAG – UDINE – WIEN – WIESBADEN – ZÜRICH

- Träger** CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V., Hamburg
Bundesarchiv
- Festivaldirektion** Hans-Michael Bock
- Organisation** Erika Wottrich
- Koordination** Swenja Schiemann
- Konzeption** Rommy Albers, Ivo Blom, Hans-Michael Bock, Swenja Schiemann, Erika Wottrich
- Beratung** Petra Rauschenbach, Ralf Schenk, Jörg Schöning, Michael Töteberg
- Koordination Bundesarchiv** Daniela Tamm, Angela Abmeier
- Jury**
- Reinhold Schünzel-Preis** Michal Bregant, Prag
Heike Klapdor, Berlin
Jay Weissberg, Rom
- Willy Haas-Preis** Peter Bossen, Hamburg,
Christiane Habich, Kronberg
Oliver Hanley, Potsdam
Uli Jung, Trier
Thomas Worschech, Frankfurt/Main
- Betreuung** Sarah Topfstädt
- Musiker** Marie-Luise Bolte, Hamburg
Daan van den Hurk, Utrecht
- cinifest Logo** bitter grafik, Hamburg /
Bertron & Schwarz Gruppe für
Gestaltung, Berlin
- Grafische Gestaltung** bitter grafik, Hamburg
- cinifest Trailer**
- Konzept, Schnitt, Produktion** Margareta Deppermann, Marie Runge,
Caroline Walch
Der Trailer entstand im Rahmen
des Studiengangs Europäische
Medienwissenschaft an der Universität
Potsdam und Fachhochschule Potsdam

PARTNER

- Amsterdam** Eye Filmmuseum
Sandra den Hamer
- Berlin** Zeughauskino –
Deutsches Historisches Museum
Jörg Frieß, Cathrin Schupke
- Hamburg** Kinemathek Hamburg –
Metropolis Kino
Martin Aust, Manja Malz,
Thomas Pfeiffer, Michael Reckert,
Felix Sonntag
- Prag** Národní Filmový Archiv
Michal Bregant, David Havas,
Milan Klepikov
- Udine/Gorizia** Filmforum
Simone Venturini
- Wien** Österreichisches Filmmuseum
Michael Loebenstein
- Wiesbaden** Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung
Christiane von Wahlert,
Anne Siegmayer, Sebastian Schnurr
- Zürich** Filmpodium
Corinne Siegrist-Oboussier
- Lausanne** Cinémathèque Suisse
Frédéric Maire

33. INTERNATIONALER FILMHISTORISCHER KONGRESS KINO, KRIEG UND TULPEN DEUTSCH-NIEDERLÄNDISCHE FILMBEZIEHUNGEN

- Konzeption, Recherche** Hans-Michael Bock,
Erika Wottrich, Swenja Schiemann,
Rommy Albers, Ivo Blom
- Organisation** Erika Wottrich, Swenja Schiemann
- Technische Betreuung** George Riley
- Referenten** Rommy Albers, Amsterdam
Katja S. Baumgärtner, Berlin
Ivo Blom, Amsterdam
Kathinka Dittrich van Weringh, Köln
Karl Griep, Berlin
Evelyn Hampicke, Berlin
Leenke Ripmeester, Amsterdam
Anna Schober-de Graaf, Klagenfurt
Annette Schulz, Amsterdam
Timur Sijaric, Wien
Anke Steinborn, Frankfurt/Oder
Tobias Temming, Münster
Thomas Tode, Hamburg
Michael Töteberg, Hamburg
André van der Velden, Utrecht

KATALOG

Herausgeber CineGraph – Hamburgisches
Centrum für Filmforschung e.V.
Schillerstr. 43, D-22767 Hamburg
Fon: +49.40.35 21 94
Fax: +49.40.34 58 64
desk@cinegraph.de
www.cinefest.de

Bundesarchiv
Finckensteinallee 63, 12205 Berlin
Fon: +49.30.187770-988
Fax: +49-30.187770-999
filmarchiv@bundesarchiv.de
www.bundesarchiv.de

Redaktion Rommy Albers, Ivo Blom,
Olaf Brill, Jörg Schöning

Übersetzungen Rommy Albers, Ivo Blom,
Hans-Michael Bock, Andrea Kirchhartz,
George Riley, Sarah Topfstädt,
Jeroen van Kempen

Recherche Rommy Albers, Ivo Blom,
Hans-Michael Bock, Olaf Brill,
Jan Nehlsen, Swenja Schiemann,
Jörg Schöning, Erika Wottrich

Texte Rommy Albers
Ivo Blom
Hans-Michael Bock
Olaf Brill
Karel Margry
Swenja Schiemann
Jörg Schöning
Annette Schulz
Tobias Temming

Inhaltsangaben Olaf Brill, Jörg Schöning
Filmografie Hans-Michael Bock

Wir danken für die Erlaubnis,
historische Texte (auszugweise)
nachzudrucken. Copyright der
Text-Dokumente bei den Verfassern
bzw. ihren Erben

Abbildungen Ivo Blom, Amsterdam
Bundesarchiv, Berlin
CineGraph, Hamburg
Eye Filmmuseum, Amsterdam
DEFA-Stiftung, Berlin
Deutsche Kinemathek, Berlin
DFF – Deutsches Filminstitut &
Filmmuseum, Frankfurt
Bertold Fabricius, Hamburg
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden
Harmen de Jong, Den Haag
Kinowelt GmbH, Berlin
Maarten Noordijk, Baarn
María José Robles Rosales, Potsdam
Swenja Schiemann, Hamburg
SNG Film, Amsterdam

Titelbild Eye Filmmuseum
Layout, Satz bitter grafik, Hamburg
Druck Onlineprinters GmbH,
Neustadt a.d. Aisch

Vertrieb edition text + kritik im
Richard Boorberg Verlag GmbH
& Co KG, München
ISBN: 978-3-96707-486-4

cinefest & Kongress werden veranstaltet von
**CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung
und Bundesarchiv**

in Zusammenarbeit mit
Kinemathek Hamburg – Kommunales Kino Metropolis
Eye Filmmuseum, Amsterdam
Zeughauskino, Deutsches Historisches Museum, Berlin
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Národní filmový archiv, Prag
FilmForum, Udine/Gorizia
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Filmpodium Zürich
Cinémathèque Suisse, Lausanne
Abaton Kino, Hamburg
Alabama Kino, Hamburg
Lichtmess Kino, Hamburg

mit freundlicher Unterstützung von
Arte, Straßburg
Beeld en Geluid, Hilversum
Botschaft des Königreichs der Niederlande, Berlin
DEFA-Stiftung, Berlin
Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin
DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt/Main
Deutsch-Tschechischer Zukunftsfonds, Prag
Gästehaus der Universität, Hamburg
Herbert und Elsbeth Weichmann-Stiftung, Hamburg
Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg
UCM.ONE GmbH, Berlin
Universität Hamburg – Institut für Medien und Kommunikation
Vrije Universiteit, Amsterdam

CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.
wird gefördert durch die
Behörde für Kultur und Medien Hamburg



17. CineFest – Internationales Festival
des deutschen Film-Erbes

33. Internationaler Filmhistorischer
Kongress

Was wär' die Filmgeschichte ohne Euch!*



Alles Liebe wünscht die
Filmförderung Hamburg
Schleswig-Holstein

INHALT

EINLEITUNG

Grußworte	6
In den Netzen / Net-Working	10
Kino, Krieg und Tulpen – Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen / Cinema, War, and Tulips – German-Dutch Film Relations	14

FILMPROGRAMM

FEUER, SCHIFFBRUCH UND FOLKLORE – DEUTSCHE STUMMFILME AUS DER DESMET-SAMMLUNG	22
--	----

WASSER UND LICHT – DIE MACHT DER ELEMENTE IM NIEDERLÄNDISCHEN AVANTGARDEFILM

De stad die nooit rust	26
------------------------	----

ZWISCHEN KLISCHEE UND REALISMUS – DAS BILD DER NIEDERLANDE IM DEUTSCHEN KINO

Hurra! Ich lebe!	30
------------------	----

AUF FREMDER LEINWAND – NIEDERLÄNDISCHE STARS IN DEUTSCHLAND

Ich lebe für Dich	36
Zeemansvrouwen	40

EXPERTEN UND EMIGRANTEN – ZUR INTERNATIONALITÄT DES NIEDERLÄNDISCHEN TONFILMS 1930-1940

De Kribbebijter	46
-----------------	----

DER VERTRIEBENE VERTRIEBSMANN – RUDOLF MEYERS WERK ALS VERLEIHER UND PRODUZENT

Het mysterie van de Mondscheinsonate	52
Die Reise nach Tilsit	54

BERUFSVERBOT, ZENSUR UND FILMSTÄDTE – NIEDERLÄNDISCHE FILMPRODUKTION IM KRIEG UND UNTER DEUTSCHER BESATZUNG

Rembrandt	60
-----------	----

STAR-VISITEN – DEUTSCHE STARS BESUCHEN DIE NIEDERLANDE

Das Bad auf der Tenne	66
-----------------------	----

IM AUFTRAG DER SS – DIE FILME ÜBER WESTERBORK UND THERESIENSTADT

VON DOLLYWOOD ZUM OSCAR – ANIMATIONSFILM IN DEN NIEDERLANDEN

Ciske – ein Kind braucht Liebe	74
Daß ein gutes Deutschland blühe	78

BILDER DER BESATZUNG – KRIEG UND WIDERSTAND IM NIEDERLÄNDISCHEN SPIELFILM

De overval	84
Als twee druppels water	88
Alleman (Zwölf Millionen)	92

DIE NEUEN IM DEUTSCHEN FILM – NIEDERLÄNDISCHE FILMSCHAFFENDE IM JUNGEN DEUTSCHEN FILM

Es	96
----	----

DAS QUIRLIGE ROTTERDAM, EIN STRENGES FRÄULEIN UND DRAMATISCHE TULPEN

Wie heiratet man einen König	102
Obsessions / Besessen – Das Loch in der Wand	106
Im Lauf der Zeit	110
Charlotte	114
Zwartboek / Black Book	118
Gegenschuss – Aufbruch der Filmemacher	122
Living the Light – Robby Müller	126
Leonie, actrice en spionne	128

ANHANG

Kleines Lexikon	134
Kinomusik Hamburg	142
33. Internationaler Filmhistorischer Kongress	144
Cine-Foren	145
Rückblick: <i>cinefest</i> -Preisträger 2019	146
Adressen	150
Danke!	151
Festivalfilme (Index)	152

Dreharbeiten zu »Hurra! Ich lebe!« (1928)





Bundesarchiv, FILMSG 1 - Bild 7435-014

GRUSSWORT



© Bernd Fabritius

Liebe Freundinnen und Freunde des *cinifest*,

Mitten im nasskalten Hamburger Herbst ist es höchste Zeit für lieb-gewonnene Rituale: das *cinifest*, das in diesem Jahr zum 17. Mal stattfindet, und den Internationalen Filmhistorischen Kongress, der sogar schon seine 33. Ausgabe feiert. Dies zeugt von einer langen und guten Tradition und klingt aktuell doch einmal mehr besonders, denn »stattfinden« ist im Corona-Jahr 2020 für eine Veranstaltung keine Selbstverständlichkeit.

Die letzten Monate haben uns vor Augen geführt, dass Kulturveranstaltungen gerade in ungewissen Zeiten enorm wichtig sind – sie ermöglichen das Miteinander und schärfen den Sinn um Zusammenhang und Zusammenhalt unserer Gesellschaft.

Um solche Verbindungen geht es dieses Jahr auch beim Festival. *cinifest* widmet sich einem grenzüberschreitenden Thema: den deutsch-niederländischen Filmbeziehungen, die eine wechselhafte und turbulente Geschichte erlebt haben. Unter dem Titel »Kino, Krieg und Tulpen« legt es Augenmerk auf die gegenseitige Darstellung und rückt Verbindungen bei der Produktion und Rezeption der deutschen und niederländischen Kinematografie ins Scheinwerferlicht.

Ich bin sehr froh darüber, dass *cinifest* dieses Jahr nicht allein den Weg auf unsere Laptops gewählt hat, sondern, jetzt, wo es wieder möglich ist, auch die große Kino-Leinwand bespielt. Das Festival lenkt die Aufmerksamkeit auf die Perlen des Filmerbes und sendet das wichtige Signal, dass Austausch und Begegnung im Kinosaal nicht nur überhaupt möglich und sicher, sondern auch zutiefst erquicklich sind.

Die eigenen Laptops werden aber natürlich auch bedacht: Nicht nur die Teilnahme am Kongress ist dank des Streamings in diesem Jahr möglich. Ausgewählte Filme des Eye Filmmuseums in Amsterdam – Kooperationspartner des *cinifest* in 2020 – sind auch als Streamingangebot abrufbar. Ein Großteil des Filmprogramms wird jedoch weiterhin im schummrig-schönen Kinosaal gezeigt.

Ich wünsche dem *cinifest* gutes Gelingen, viel Erfolg und allen Besucherinnen und Besuchern viel Freude beim Abtauchen in fesselnde Filme!

DR. CARSTEN BROSDA
Senator für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg

Das Eye Filmmuseum ist das einzige Museum für Film und die Kunst des bewegten Bildes in den Niederlanden. Die Sammlung des Eye umfasst mehr als 50.000 niederländische und internationale Filme sowie eine Vielzahl von Plakaten, Fotografien, Filmtechnik, Büchern und persönlichen Archiven, darunter die berühmte UNESCO-Weltkulturerbesammlung des Filmpioniers Jean Desmet. Eye konserviert, restauriert und präsentiert Filme aller Art – von Klassikern, Blockbustern und frühen Avantgarde-Werken bis hin zu den allerneuesten Experimenten der virtuellen Realität.

In seinem ikonischen Gebäude mit Blick auf das IJ organisiert Eye Ausstellungen am Schnittpunkt von Film und Kunst sowie Filmprogramme, die alles von

den Anfängen der Filmgeschichte bis zu den jüngsten gesellschaftlichen Entwicklungen beleuchten. Das Filmmuseum präsentiert Film in seiner ganzen Vielfalt und fördert das niederländische Kino und die niederländische Filmkultur im In- und Ausland. Eye regt auch durch Lernprogramme, die in Zusammenarbeit mit dem Bildungssektor und der Filmindustrie organisiert werden, zu einem besseren Verständnis und zur Liebe zum Film an.

Das Eye Filmmuseum präsentiert seine Sammlung auch online. Das Museum hat einen eigenen YouTube-Kanal: Eye Filmmuseum. Auf seiner Website präsentiert das Museum eine kurze Geschichte des niederländischen Films:

www.eyefilm.nl/en/collection/film-history





Der erste Kontakt im Bereich Film zwischen den Niederlanden und Deutschland geht auf fast 125 Jahre zurück. Im Mai 1896 zeigten die Berliner Brüder Max und Emil Skladanowsky im Rahmen des Variété-Programms von Frits van Haarlem eine Reihe ihrer Filme im Theater Harmonie im nord-niederländischen Groningen.

Es war der Beginn einer langen Geschichte des Austauschs und der Zusammenarbeit. Niederländische Schauspieler und Regisseure gingen nach Deutschland, um in der deutschen Filmindustrie zu arbeiten, umgekehrt kamen deutsche Kameraleute in die Niederlande, um ihre Filme hier zu drehen, und deutsche Schauspieler reisten nach Amsterdam, Rotterdam oder Den Haag, um für ihre Filme zu werben.

Der Grund für die gegenseitige Zusammenarbeit war oft künstlerischer oder finanzieller Natur, es gab jedoch Ausnahmen. Wie in den 1930er Jahren, als eine große Anzahl von Filmmigranten aus Babelsberg in die Niederlande kam; sie emigrierten aufgrund ihrer jüdischen Herkunft oder politischen Überzeugung aus dem nationalsozialistischen Deutschland und fanden für längere oder kürzere Zeit Schutz in den Niederlanden. Sie haben in hohem Maße dazu beigetragen, dass der erste niederländische Tonfilm zum Tragen kam. Ohne sie gäbe es keine Filme wie *DE JANTJES* von Jaap Speyer oder *ERGENS IN NEDERLAND* von Ludwig Berger; Größen wie Max Ophüls, Detlef Sierck, Kurt Geron und Eugen Schufftan gaben ihre Fähigkeiten an niederländische Kollegen weiter.

Die Interaktion ist aber nicht nur auf Produktion und Aufführungen beschränkt. Es gibt auch enge Kontakte zwischen den Filmarchiven in beiden Ländern. Nicht nur im institutionellen Bereich der FIAF (Fédération internationale des archives du film) und der ACE (Association des Cinémathèques Européennes), sondern auch in Zusammenarbeit im Bereich Forschung und Restaurierung. So wurden vor einigen Jahren in Zusammenarbeit der Stiftung Deutsche Kinemathek und des Eye Filmmuseums zahlreiche Filme des deutschen Regisseurs Hans Richter digital restauriert.

Ich freue mich daher, dass wir zusammen mit den deutschen Archiven einen schönen Überblick über mehr als hundert Jahre kollektive Filmgeschichte geben können; und dass diese Zusammenarbeit während der Konferenz weiter untersucht und kontextualisiert wird.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen einen schönen bilateralen Austausch von Ideen, Visionen und Kenntnissen beim *cinifest* in Hamburg.

SANDRA DEN HAMER
DIREKTORIN EYE FILMMUSEUM



Ob Tschechien »Im Herzen Europas« (*cinifest* 2007) oder Italien »trans-alpino« (*cinifest* 2010) – die sogenannten Länderthemen haben bei CineGraph eine lange Tradition, die bereits ab dem 5. Filmhistorischen Kongress 1992 (»London Calling«) eine erste Serie zu transnationalen Themen (Dänemark, Frankreich, Russland) auslöste. Und sie – wie viele andere *cinifest*-Themen – zeigten, wie eng die unterschiedlichen »nationalen« Kinematografien vernetzt sind. Die Themenstellungen gaben auch stets Anlass zu einem interessanten Längsschnitt durch die künstlerische, politische und technische Geschichte im 20. Jahrhundert.

Es gab von Anfang an neben dem Austausch von Kopien auch einen regen Mix von Personal und Ideen. Oft als Migration auf professioneller oder artistischer Ebene, bisweilen auch durch die politischen Verhältnisse erzwungene Emigration, vor allem im Zusammenhang mit dem »Dritten Reich«: Künstler, die aus ideologischen Gründen ins Exil getrieben wurden, Studios, die in den okkupierten Gebieten der deutschen Produktion für Unterhaltung und Propaganda dienen mussten.

Diese internationale Vernetzung der thematischen Aspekte liegt eigentlich von Anfang an der gesamten Arbeit von CineGraph zugrunde. Das Exilkino ist eben Teil des »deutschen Films«, auch wenn die Produktion jenseits der Staatsgrenzen stattfand. Und das »deutsche Film-Erbe« im Untertitel des Festivals haben wir stets als »europäisch aus einer deutschen Perspektive« verstanden.

Das »international« im Festival-Untertitel weist dann auf das nächste Netz bei unserer Arbeit hin – die Verbindung und Freundschaft zu auswärtigen Film-Erbe-Institutionen und Fachleuten, die – oft auch interdisziplinär – interessante Aspekte in die Planung und Programmgestaltung einbringen. Ob Geschichte der

Mode oder des Militärs, ob technische Entwicklungen (Tonfilm) oder ökonomische Verflechtungen (Tobis). Und international natürlich auch in dem Sinn, dass *cinifest*-Programme regelmäßig im Ausland stattfinden.

Was oft mit Anfragen zu Kopien und Materialien begann, entwickelte sich in der Cooperation zu engen Freundschaften und beständigen Partnerschaften mit Archiven und Institutionen. Ein besonders gelungenes Beispiel ist das Národní filmový archiv (NFA) in Prag, wo aus einer einmaligen Themenstellung, die gerade auch historisch heikle Zusammenhänge berührte, inzwischen – auch über den Generationswechsel in der NFA-Leitung hinaus – eine intensive freundschaftliche Zusammenarbeit geworden ist, mit einem alljährlichen *cinifest* im Archivkino Ponrepo in Prag und regelmäßigen Sonderveranstaltungen zur Städtepartnerschaft Hamburg-Prag. Dabei bilden Anny Ondra und Karel Lamač auch filmhistorisch und inhaltlich eine Brücke.

Zum diesjährigen Thema ergab sich aus einer alten Bekanntschaft mit Ivo Blom, der an der Vrije Universiteit in Amsterdam lehrt und schon mehrmals als Vortragender und Gast an Kongressen und *cinifest* teilgenommen hat, die Verbindung zum Eye Filmmuseum. Von dort stieß der Senior Curator Rommy Albers zum *cinifest*-Organisationsteam, was sich vor allem im Laufe der mit dem Corona-Virus zusammenhängenden Umstände als Glücksfall erwies. So konnte er – mit freundlicher Zustimmung der Direktorin Sandra den Hamer – oft mit ein paar Emails und Online-Schaltungen wichtige Recherche-Möglichkeiten in/aus dem Eye-Archiv eröffnen, was manche Reise in/aus »Seuchengebieten« ersparte.

Das lief über das nächste Netz: das Internet. Die netz-affinen CineGraph-Mitarbeiterinnen haben in den letzten Monaten di-

»Diese internationale Vernetzung der thematischen Aspekte liegt eigentlich von Anfang an der gesamten Arbeit von CineGraph zugrunde. Das Exilkino ist eben Teil des »deutschen Films«, auch wenn die Produktion jenseits der Staatsgrenzen stattfand.«



Het mysterie van de Mondscheinsonate (1935)

verse Portale und digitale Programme erprobt, um in diesem Jahr den Kongress als Mischung aus »real« und »virtuell« gestalten zu können. So können die Kongress-Vorträge und Diskussionen im Metropolis-Kino, das uns freundlich aufgenommen hat, als aufgrund der aktuellen Situation das Gästehaus der Universität nicht mehr genügend Platz bot, online verfolgt werden. Auch das aus »hygienischen Gründen« verknappte Festival-Programm wird durch zusätzliche gestreamte Filmangebote aus dem Eye ergänzt. Dabei konnten im Rahmen der Vorbereitung sogar einige der Filme durch deutsche Untertitel ergänzt werden.

Unser Partner, das Bundesarchiv, hat auch, trotz der coronabedingten Einschränkungen, die Recherchen ermöglicht. Das Problem des Umgangs mit großen Mengen bislang nur analog existierendem Material in »klassischen« Archiven ist so auch zum Thema eines unserer *cinifest*-Foren geworden.

Nachdem die vergangenen Monate einmal mehr gezeigt haben, wie essenziell internationale Beziehungen sind, freut es uns ums

so mehr, dass die diesjährige Trägerin des Reinhold Schünzel-Preises den Aspekt der Vernetzung in ihrer Person verkörpert. Kathinka Dittrich van Weringh stieß in den frühen 1980er Jahren als Direktorin des Goethe-Instituts in Amsterdam die intensive Beschäftigung mit den kulturellen Verbindungen zwischen Berlin und Amsterdam an und legte mit ihrer Dissertation über die deutsche Filmemigration in den Niederlanden einen Grundstein für die filmhistorische Arbeit.

Auch im nächsten Jahr sollen wieder Vernetzungen erforscht werden, diesmal über das Hin-&-Her in den Karrieren von Filmschaffenden aus Ost-Europa zwischen dem Baltikum und der Ukraine. Dabei wollen wir zeigen, dass es abseits der inzwischen wohlerforschten Wege vor allem von jüdischen Filmschaffenden aus dem k.u.k.-Reich über Wien und Berlin bis nach Hollywood auch ganz andere, oft schicksalhafte Geschichten zu erzählen gibt.

*Hans-Michael Bock & das CineGraph-Team
Oktober 2020*

Whether it's the Czech Republic "In the Heart of Europe" (*cinifest* 2007) or Italy "trans-alpino" (*cinifest* 2010), the so-called country themes have a long tradition at CineGraph, The 5th Film History Conference in 1992 ("London Calling") triggered an initial series of transnational topics (Denmark, France, Russia). And they – like many other *cinifest* themes – showed how closely the various "national" cinematographies are intertwined. The themes also activated an interesting longitudinal section through the artistic, political and technical history of the 20th century.

Right from the start there was a lively mix of personnel and ideas in addition to the exchange of film prints. Often as migration on a professional or artistic level, sometimes forced by political circumstances, especially in connection with the "Third Reich": artists forced into exile for ideological reasons, studios in the occupied territories had to serve the German production for entertainment and propaganda purposes.

This international network focussing on the thematic aspects has actually been the basis for the entire work of CineGraph from the very beginning. The cinema of exile is part of the "German film", even if production took place beyond national borders. And we have always understood the "German film heritage" in the festival's subtitle as "European from a German perspective".

The "international" in the festival subtitle also points to the next network in our work – the connection and friendship with foreign film heritage institutions and professionals who – often from other scientific fields – bring interesting new aspects to the festival's planning and programming. Be it the history of fashion or the military, technical developments (sound film) or economic linkages (Tobis). There's also the international aspect, in the sense that *cinifest* programmes are regularly held abroad.

What often began with requests for prints and documents developed into close friendships and enduring partnerships with archives and institutions. A particularly successful example is the Národní filmový archiv (NFA) in Prague, where a *cinifest* topic that touched on historically sensitive issues has now developed into an intensive and friendly cooperation with an annual *cinifest* at the Ponrepo archive cinema in Prague and regular special events with the Hamburg-Prague city partnership. Anny Ondra and Karel Lamač also form a bridge in terms of film history and content.

»This international network focussing on the thematic aspects has actually been the basis for the entire work of CineGraph from the very beginning. The cinema of exile is part of the ›German film‹, even if production took place beyond national borders.«

For this year's theme, an old acquaintanceship with Ivo Blom, who teaches at the Vrije Universiteit in Amsterdam and has already participated several times as a speaker and guest at conferences and *cinifest*, resulted in the connection with the Eye Filmmuseum. From there, senior curator Rommy Albers joined the *cinifest* organising team as well. That proved to be a stroke of luck, especially in the course of the situation caused by the corona virus. With the kind permission of director Sandra den Hamer, and via a few emails and online connections, he was able to open up important research possibilities in/with the Eye Archive, which saved many a trip to/ from "epidemic areas".

This was done over another key network: the Internet. The net-savvy CineGraph staff members have been testing various portals and digital programmes over the past few months in order to be able to design this year's conference as a mixture of the "real" and the "virtual" and to supplement the festival programme, which had to be cut down for "hygienic reasons", with additional streamed film offerings from the Eye Filmmuseum. In the course of preparation, we even could supplement some of the films offered online by the Eye with German subtitles.



Dreharbeiten zu »Als twee druppels water« (1962/63)

Our *cinifest* partner, the Bundesarchiv, has also supported and enabled research by digitising documents and prints, despite the restrictions imposed by the virus. The problem of handling large quantities of material in “classical” archives, which previously existed only in analogue form, has thus also become the topic of one of our *cinifest* forums.

As the past months have made it clear how essential international networking is, and we are all the more pleased that this year’s winner of the Reinhold Schünzel Award personally embodies all the aspects of networking. As director of the Goethe Institut in Amsterdam in the early 1980s, Kathinka Dittrich van Weringh initiated an intensive study of the cultural connections

between Berlin and Amsterdam and laid the foundation for film historical work with her dissertation on German film emigration in the Netherlands.

Next year’s *cinifest* will again explore networking, this time the back and forth in the careers of film-makers from Eastern Europe between the Baltic and Ukraine. In doing so, we want to show that, apart from the already well-researched paths, especially those taken by Jewish film-makers from the Austro-Hungarian Empire who went via Vienna and Berlin to Hollywood, there are also quite different, often fateful, stories to tell.

Hans-Michael Bock & CineGraph-Team

October 2020

1982 fand in den Niederlanden das Kulturprogramm »Berlin-Amsterdam 1920-1940 – Wechselwirkungen« statt. Es war ein Meilenstein, eine enorme, sechs Monate dauernde Veranstaltung, die die politische und soziokulturelle Situation in Deutschland und den Niederlanden mit wissenschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Interaktionen verband. Es waren verschiedene Ausstellungen zu sehen, eine Reihe von Theater-, Musik- und Kabarettaufführungen, Literaturveranstaltungen sowie ein umfangreiches Filmprogramm in Zusammenarbeit mit dem damaligen Nederlands Filmmuseum (heute Eye Filmmuseum).

Sowohl im Rahmen des Filmprogramms als auch im Begleitbuch der Hauptorganisatorin Kathinka Dittrich van Weringh wurden die Niederländer, die in den 1920er Jahren im Weimarer Kino arbeiteten, und die deutschen Emigranten, die in den 1930er Jahren in der niederländischen Filmwelt arbeiteten, betrachtet. In Dittrichs Artikel ging es auch um die Rezeption der deutschen Kinematografie in den Niederlanden. Nico Brederoo informierte in seinem Artikel über Avantgarde und Dokumentarfilm; ein Programm von Avantgarde- und Werbefilmen tourte durch elf niederländische Kinos. In den 1980er Jahren wurden auch originale Nitrokopien der niederländischen Filme aus den dreißiger Jahren, die größtenteils wunderbar erhalten waren, vom Filmmuseum umkopiert. Dittrichs Arbeit mündete schließlich in ihre Dissertation über deutsche Exilanten in der niederländischen Filmwelt der 1930er Jahre (»Der niederländische Spielfilm und die deutsche Filmemigration«, 1987), der ersten Dissertation auf dem Gebiet des niederländischen Films.

Als Hans-Michael Bock uns vor zwei Jahren bat, als Gastkuratoren am Filmprogramm zum *cinifest* 2020 teilzuhaben, war klar, dass Themen aus dem Filmprogramm »Berlin-Amsterdam 1920-1940« zurückkehren würden, aber wir sahen es auch als Gelegenheit, die Filmhistoriografie seit den – bahnbrechenden – Arbeiten von Kathinka Dittrich und Nico Brederoo (1982) endlich zu aktualisieren sowie auch zeitlich zu erweitern. Die Zeit ist reif dafür, denn das Spektrum hat sich erheblich verändert, die Archive sind viel zugänglicher, das Wissen ist enorm gewachsen und die Perspektiven sind vielfältiger geworden.

Angeregt durch die groß angelegte Erschließung und Konservierung der Desmet-Sammlung im Eye Filmmuseum, haben deutsche Filmwissenschaftler die Geschichte des frühen deutschen Films neu geschrieben. Führende Publikationen von Heide Schlüpmann, Martin Loiperdinger, Thomas Elsaesser, Michael Wedel und anderen sind erschienen. Die Sammlung der »Filmliga«, darunter viele deutsche Dokumentar- und Avantgarde-Filme, ist auch vollständig im Eye Filmmuseum erhalten, international erforscht und es wurde darüber in vielen Sprachen publiziert. Geoffrey Donaldson veröffentlichte 1997 sein Magnum Opus zum niederländischen Stummfilm »Of Joy and Sorrow: A Filmography of Dutch Silent Fiction« und hob auch die vielen Co-Produktionen mit Deutschland in den 1920er Jahren hervor. Karel Dibbets schrieb seine Dissertation über die Einführung des Tonfilms in den Niederlanden (»Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928-1933«, 1993) und stellte fest, dass niederländische Finanziere eine führende Rolle bei der Gründung der Tobis (Tonbild-Syndikat) spielten. Egbert Barten und Mette Peters veröffentlichten eine Monografie zum Animationsfilm während des Zweiten Weltkriegs (»Meestal in 't verborgene. Animatiefilm in Nederland, 1940-1945«, 2000), in der sie die Verbindung zu Deutschland untersuchten, während Ingo Schiweck den deutschen Spielfilm in den Niederlanden während des Kriegs diskutierte (»Weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche. Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945«, 2002). Niederländische Dissertationen folgten zu Themen wie Rezeption und Filmkritik in den Niederlanden, der Empfang von Serienfilmen wie Joe Mays *DIE HERRIN DER WELT* in den Niederlanden, Rotterdam als Filmstadt, Reisekinos, jüdischen Filmunternehmern und dem Bild der Niederlande. Dabei war das Verhältnis zu Deutschland immer wichtig

Seit 1982 ist also viel passiert. Aber es gibt noch immer viele große schwarze Löcher. Diese beziehen sich nicht nur auf Wissenslücken, sondern auch auf Erhaltung, Digitalisierung und Zugänglichkeit der Filme und Materialien. Vielleicht kann *cinifest* 2020 einige dieser Löcher ansprechen und schließen.

Eine solche Wissenslücke ist die Interaktion zwischen den Niederlanden und Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Das *cinifest* 2020 konzentriert sich auch auf das Fortbestehen von Kli-

schees über die Niederlande als Land der Holzschuhe, Tulpen und Käsesorten (denken Sie nur an die Werbespots von »Frau Antje«) im Vergleich zu dem realistischen Ansatz in Nachkriegsfilmen wie dem Jugenddrama CISKE DE RAT / CISKE – EIN KIND BRAUCHT LIEBE (1955) von Wolfgang Staudte oder dem Widerstandsfilm DE OVERVAL (1962) von Paul Rotha. Wie in Deutschland oder Italien begannen niederländische Filmmacher, nach Jahren der Atelierdrehes in den 1930er Jahren, vor Ort zu filmen. Auffällig ist, dass deutsche Filmmacher seit den 1910er Jahren in die Niederlande gekommen waren, um Szenen vor Ort zu drehen, und sich neben dem malerischen Volendam und Marken auch für Rotterdam als dynamische, moderne Stadt interessiert haben. Neben der geografischen Darstellung der Städte an der ehemaligen Zuiderzee oder von Rotterdam und Amsterdam als Drehorten beleuchten wir auch die Darstellung der Vergangenheit wie die klischeehafte, malerische Darstellung der Niederlande in Filmen wie Hans Steinhoffs REMBRANDT (1941/42) oder Volker von Collandes DAS BAD AUF DER TENNE (1942/43), beide während des Zweiten Weltkriegs gedreht.

Der Krieg selbst ist Thema in Nachkriegsfilmen wie DE OVERVAL, ALS TWEE DRUPPELS WATER (1962/63, Fons Rademakers) und CHARLOTTE (1980, Frans Weisz). Tobias Temming hat beschrieben, wie radikal sich zwischen 1945 und 1963 die Wahrnehmung des Zweiten Weltkriegs in den Niederlanden durch niederländische Filmmacher verändert hat (»Widerstand im deutschen und niederländischen Spielfilm. Geschichtsbilder und Erinnerungskultur, 1943-1963«, 2016). Wir zeigen diese Entwicklung bis einschließlich Paul Verhoevens ZWARTBOEK / BLACK BOOK (2005/06) und Annette Apons LEONIE, ACTRICE EN SPIONNE (2019/20).

Eine faszinierende Figur ist Rudolf (Rudi) Meyer, ein Neffe des berühmten deutschen Produzenten Erich Pommer, der in den 1930er und 1950/60er Jahren eine zentrale Rolle als Filmproduzent in den Niederlanden spielte. Er gab unter anderem der Spielfilmproduktion der zweiten Hälfte der 1930er Jahre einen großen Impuls mit Hermann Kosterlitz' DE KRIBBEBIJTER (1935) und zwei Filmen von Ludwig Berger (PYGMALION, 1937, ERGENS IN NEDERLAND, 1940). Nach dem Krieg (und einem Auschwitz-Aufenthalt) nahm er die Filmproduktion wieder auf und schaffte trotz vieler Hindernisse, Filme wie Bert Haanstras FANFARE (1958), Rothas DE OVERVAL und Kees Brusses Dokumentarfilm MENSEN VAN MORGEN (1964) zu realisieren.

Neben Filmen, Regisseuren und Schauspielern möchten wir beim *cinifest* 2020 auch die Rolle anderer Berufsgruppen wie Produzenten und Kameraleute erkunden, u. a. Arbeiten des Kameramanns Andor von Barsy (im Programm u. a. HOOGSTRAAT, 1929; DAS BAD AUF DER TENNE, 1942/43). Die niederländische Verbindung zum Neuen Deutschen Film ist hinter den Kulissen besonders faszinierend. Auch dank des Internationalen Filmfestivals Rotterdam sind viele

niederländische Filmliebhaber mit den Filmen von Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder und Volker Schlöndorff aufgewachsen. Der Produzent Rob Houwer wurde ein wichtiger Produzent des Jungen Deutschen Films und arbeitete zusammen mit Regisseuren wie Schlöndorff, Hans Jürgen Syberberg und Michael Verhoeven. In den Niederlanden begann Houwer eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Paul Verhoeven. Der niederländische Kameramann Robby Müller war maßgeblich am Werk von Wenders (z. B. IM LAUF DER ZEIT, 1975/76) beteiligt. Ebenfalls

»Wichtig waren für die junge Generation holländischer Filmmacher, wie Pim de la Parra, Wim Verstappen, René Daalder und Adriaan Ditvoorst, auch die Festivals in Oberhausen und Mannheim. Nicht nur weil ihre Filme dort gezeigt wurden, sondern auch wegen des Kontakts mit jungen Regisseuren aus benachbarten Ländern.«

im Neuen Deutschen Film aktiv war sein »Lehrmeister« Gérard Vandenberg (Es, Ulrich Schamoni, 1965). Und eine relativ unbekannt, jedoch sehr einflussreiche Hintergrundgestalt war der Produzent und Verleiher Laurens Straub (GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER, 2006, über die Geschichte des von ihm mitgegründeten Filmverlags der Autoren).

Kino, Krieg und Tulpen zeigt die Entwicklung der Filmsprache über die Jahrzehnte. Zum Beispiel den enormen Einfluss, den Walther Ruttmanns Stadtsinfonie über Berlin auf niederländische Avantgarde- und Dokumentarfilmer hatte. *cinifest* schaut auch auf die Blütezeit des niederländischen Dokumentarfilms der 1950er und Anfang der 1960er Jahre und zeigt Beispiele von Regisseuren wie Herman van der Horst (HOUE N ZO!, 1952) und Bert Haanstra (ALLEMAN, 1963). Ihre Filme gewannen auf den Festivals in Cannes, Venedig und Berlin viele Preise. Zwischen 1958 und 1964 gewann fast jedes Jahr ein holländischer Dokumentarfilm einen Goldenen oder Silbernen Bären: u. a. GLAS (1958, Bert Haanstra – der erste niederländische Oscar-Gewinner). Haanstra konzentrierte sich in seinen Filmen auf das menschliche Maß und den menschlichen Mangel in der modernen Gesellschaft. Ton und Schnitt waren dabei von großer Bedeutung. ALLEMAN, über den Alltag gewöhnlicher Menschen, und teils gedreht mit versteckter Kamera, ist einer der meistgesehenen niederländischen Filme.

Wichtig waren für die junge Generation holländischer Filmemacher, wie Pim de la Parra, Wim Verstappen, René Daalder und Adriaan Ditvoorst, auch die Festivals in Oberhausen und Mannheim. Nicht nur weil ihre Filme dort gezeigt wurden, sondern auch wegen des Kontakts mit jungen Regisseuren aus benachbarten Ländern. Sie drehten ihre ersten Spielfilme Ende der 1960er Jahre – und trotz guter Kritiken, waren die Besucherzahlen niedrig. Das änderte sich 1969 mit Pim de la Parras OBSESSIONS / BESESSEN – DAS LOCH IN DER WAND – eine niederländisch-deutsche Co-Produktion von Scorpio Film (Pim de la Parra, Wim Verstappen) und Dieter Geissler-Film. Dies kündigte den Aufschwung des neuen niederländischen Spielfilms der frühen 1970er Jahre an. Mit Regisseuren wie Paul Verhoeven, Frans Weisz neben Wim Verstappen und Pim de la Parra erlebte der Spielfilm eine wahre Renaissance, und Filme wie WAT ZIEN IK? (1971, Paul Ver-

hoeven), BLUE MOVIE (1971, Verstappen), DE INBREKER (1972, Weisz) und TURKS FRUIT (1973, Verhoeven) lockten Millionen Niederländer ins Kino. Es sind überwiegend Filme, die eine sehr freimütige Haltung gegenüber Sexualität zeigen.

Mittlerweile war die niederländische Filmindustrie erwachsen geworden und gab es regen Personal-Austausch: deutschsprachige Darsteller wie Bruno Ganz (DE IJSSALON, 1984) und Sebastian Koch (ZWARTBOEK, 2005/06) spielten in niederländischen Filmen, niederländische Darsteller in deutschen. Das bekannteste Beispiel ist vielleicht Cox Habbema, die von 1969 bis 1984 überwiegend in Ost-Berlin lebte und arbeitete. Sie war in DEFA-Filmen wie dem Märchenfilm WIE HEIRATET MAN EINEN KÖNIG (1968, Rainer Simon), zu sehen, bevor sie in die Niederlande zurückkehrte. Auch in der DDR arbeiteten Regisseure wie die Holländer Joris Ivens und Joop Huisken. Schließlich präsentierten niederländische und deutsche Filmemacher Klischees nicht nur von den Niederlanden, sondern auch von Deutschland. Joop Huisken drehte 1959 anlässlich des 10. Jahrestags der DDR den Dokumentarfilm DASS EIN GUTES DEUTSCHLAND BLÜHE, in dem Ost-Deutschland als Arbeiterparadies mit immer blühenden Wiesen und aufstrebender Industrie zu sehen ist.

Aber natürlich gibt es im Programm auch die Verbindungen zu »Berlin-Amsterdam 1920-1940«, u. a. sind die holländischen Stars im Weimarer Kino zu sehen: Truus van Aalten und Lien Deyers mit den Filmen NUR EIN VIERTELSTÜNDCHEN (1932, Alwin Elling) und ICH LEBE FÜR DICH (1928/29, Wilhelm Dieterle), während Frits van Dongen in DIE REISE NACH TILSIT (1939, Veit Harlan) beispielhaft für holländische Schauspieler im Kino des »Dritten Reichs« steht. Als Kontrast dazu stehen Filme des deutschen Exilkinos in den Niederlanden der 1930er Jahre wie HET MYSTERIE VAN DE MONDSCHENSONATE (1935) von Kurt Gerron. Eine Entdeckung, auf die wir hinweisen möchten, ist der teilweise in Rotterdam gedrehte, seltsam komische, späte Stummfilm HURRA! ICH LEBE! (1928, Wilhelm Thiele), mit Nikolai Kolin und Gustav Fröhlich in den Hauptrollen, in dem zwar das Dorf klischeemäßig geprägt ist – wie immer, wenn im Weimarer Kino Holland im Atelier dargestellt wurde –, der aber im komödiantischen Schauspiel eine großartige Unterhaltung bietet.

Rommy Albers und Ivo Blom

CINEMA, WAR, AND TULIPS – GERMAN-DUTCH FILM RELATIONS

In 1982 the cultural programme “Berlin-Amsterdam 1920-1940 – Interactions” took place in the Netherlands. It was a milestone, an enormous event which lasted six months, combining political and socio-cultural situations in Germany and the Netherlands with scientific, cultural and artistic interactions. There was a variety of exhibitions, complemented by a series of theatre, music and cabaret performances, literary events, and an extensive film programme in collaboration with the then Netherlands Filmmuseum (now Eye Filmmuseum).

Both the film programme and the accompanying book by the main organiser, Kathinka Dittrich, looked at Dutch people who worked in the Weimar cinema in the 1920s and German emigrants who worked in the Dutch film world in the 1930s. Dittrich’s article also dealt with the reception of German cinema in the Netherlands. In his article, Nico Brederoo discussed avant-garde and documentary film while an accompanying programme of avant-garde and promotional films toured eleven Dutch cinemas. In the 1980s, original nitrate prints of Dutch films from the 1930s, most of which had wonderfully survived, were also preserved by the Filmmuseum. Dittrich’s work finally resulted in her dissertation on German exiles in the Dutch film world of the 1930s (“Der niederländische Spielfilm und die deutsche Filmemigration”, 1987), the first dissertation in the field of Dutch cinema.

Two years ago, when Hans-Michael Bock asked us to participate as guest curators in the film programme for *cinifest 2020*, it was clear that some themes from the film programme “Berlin-Amsterdam 1920-1940” would return, but we also saw it as an opportunity to finally update the film historiography utilizing the – ground-breaking – works of Kathinka Dittrich and Nico Brederoo (1982), as well as to expand our research to a broader time period. The time is ripe for this, for the spectrum of available materials has changed considerably, the archives are much more accessible, knowledge has grown enormously and perspectives have become more diverse.

Inspired by the large-scale cataloguing and conservation of the “Desmet Collection” at the Eye Filmmuseum, German film scholars have rewritten the history of early German film. Leading publications by Heide Schlüpmann, Martin Loiperdinger, Thomas Elsaesser, Michael Wedel and others have appeared. The collection of

the “Dutch Filmliga”, including many German documentary and avant-garde films, is also completely preserved at the Eye Filmmuseum, internationally researched and published in many languages. Geoffrey Donaldson published his opus magnum on the Dutch silent film “Of Joy and Sorrow: A Filmography of Dutch Silent Fiction” in 1997 and also highlighted many co-productions with Germany in the 1920s. Karel Dibbets wrote his dissertation on the introduction of sound film in the Netherlands (“Spreekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928-1933”, 1993) and noted that Dutch financiers played a leading role in the founding of the Tobis (Tonbild Syndicate). Egbert Barten and Mette Peters published a monograph on animation cinema during the Second World War (“Meestal in ’t verborgene. Animatiefilm in Nederland, 1940-1945”, 2000), in which they examined the connection to Germany, while Ingo Schiweck discussed German feature films in the Netherlands during the war (“Weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche. Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945”, 2002). Dutch dissertations followed on topics such as film reception and film criticism in the Netherlands, the reception of serial films such as Joe May’s *HERRIN DER WELT* in the Netherlands, Rotterdam as a film city, travel cinemas, Jewish film entrepreneurs and the image of the Netherlands. A relationship with Germany has always been important here.

A lot has happened since 1982. But there are still many big black holes. These relate not only to gaps in knowledge, but also in the preservation, digitisation and accessibility of films and materials. Perhaps *cinifest 2020* can address and close (or at least shrink) some of these holes.

One such knowledge gap is the interaction between the Netherlands and Germany after the Second World War. *cinifest 2020* also focuses on the persistence of clichés about the Netherlands as the land of clogs, tulips and cheese (just think of the commercials of “Frau Antje”) compared to a more realistic approach in post-war films such as youth drama *CISKE DE RAT / CISKE – EIN KIND BRAUCHT LIEBE* (1955) by Wolfgang Staudte or resistance film *DE OVERVAL* (1962) by Paul Rotha. As in Germany or Italy, Dutch filmmakers began filming on location after years of studio shooting in the 1930s. It is striking that German filmmakers had come to the Netherlands since the 1910s to shoot scenes on location and

were interested not only in the picturesque Volendam and Marken but also in Rotterdam as a dynamic, modern city. In addition to geographical depictions of the cities on the former Zuiderzee or of Rotterdam and Amsterdam as film locations, we also examine how the past was portrayed, such as the clichéd, picturesque depiction of the Netherlands in films such as Hans Steinhoff's *REMBRANDT* (1942) or Volker von Collandé's *DAS BAD AUF DER TENNE* (1942/43), both shot during the Second World War.

The war itself is the subject of post-war feature films such as *DE OVERVAL*, *ALS TWEE DRUPPELS WATER* (1962/63, Fons Rademakers) and *CHARLOTTE* (1980, Frans Weisz). Tobias Temming has described how radically Dutch filmmakers' perception of the Second World War in the Netherlands changed between 1945 and 1963 (»Widerstand im deutschen und niederländischen Spielfilm. Geschichtsbilder und Erinnerungskultur, 1943-1963«, 2016). We look into this development up to and including Paul Verhoeven's *ZWARTBOEK / BLACK BOOK* (2005/06) and Annette Apon's *LEONIE, ACTRICE EN SPIONNE* (2019/20).

One fascinating character is Rudolf (Rudi) Meyer, a nephew of famous German producer Erich Pommer, who played a central role as a film producer in the Netherlands in the 1930s and 1950/60s. Among other things, he gave a great impetus to feature film production in the second half of the 1930s with Hermann Kosterlitz's *DE KRIBBEBIJTER* (1935) and two films by Ludwig Berger (*PYGMALION*, 1937, *ERGENS IN NEDERLAND*, 1940). After the war (and a stay in Auschwitz) he resumed film production and, despite many obstacles, managed to make films such as Bert Haanstra's *FANFARE* (1958), Rotha's *DE OVERVAL* and Kees Brusse's documentary *MENSEN VAN MORGEN* (1964).

In addition to films, directors and actors, we would also like to explore the role of other professions such as producers and cameramen at *cinifest 2020*, including works by cameraman Andor von Barys (in the programme among others *HOOGSTRAAT*, 1929; *DAS BAD AUF DER TENNE*, 1942/43). The Dutch connection to New German Cinema is particularly fascinating behind the scenes. Thanks in part to the International Film Festival Rotterdam (IFFR), many Dutch film lovers have grown up with the films of Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder and Volker Schlöndorff. Producer Rob Houwer became an important

producer of the New German Cinema and worked together with directors like Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg and Michael Verhoeven. In the Netherlands Houwer started a successful cooperation with Paul Verhoeven. Dutch cameraman Robby Müller was instrumental in the work of Wenders (e.g. *IM LAUF DER ZEIT*, 1975/76). His "mentor" Gérard Vandenberg (Es, Ulrich Schamoni 1965) was also active in the New German Cinema. And producer and distributor Laurens Straub was a relatively unknown but very influential background figure who co-directed *GEGENSCHUSS-AUFBRUCH DER FILMEMACHER*

(2006), on the history of Filmverlag der Autoren, a film publishing house Straub co-founded.

Cinema, War and Tulips shows the development of cinematic language over the decades. For example, the enormous influence that Walther Ruttmann's *City Symphony* about Berlin had on Dutch avant-garde and documentary filmmakers. *cinifest* also looks back at the heyday of Dutch documentary film in the 1950s and early 1960s and shows examples of directors like Herman van der Horst (*HOUEN ZO!*, 1952) and Bert Haanstra (*ALLEMAN*, 1963). Their films won many prizes at the festivals in Cannes, Ven-

»The festivals in Oberhausen and Mannheim were important for the young generation of Dutch filmmakers, such as Pim de la Parra, Wim Verstappen, René Daalder and Adriaan Ditvoorst. Not only because their films were shown there, but also because of the contact with young directors from neighbouring countries.«

ice and Berlin. Between 1958 and 1964 almost every year a Dutch documentary film won a Golden or Silver Bear: among others GLAS (1958, Bert Haanstra – the first Dutch Oscar winner). In his films, Haanstra focused on human measures and human deficits in modern society. Sound and editing were of great importance. ALLEMAN, about the everyday life of ordinary people, and partly shot with a hidden camera, is one of the most visited Dutch films.

The festivals in Oberhausen and Mannheim were important for the young generation of Dutch filmmakers, such as Pim de la Parra, Wim Verstappen, René Daalder and Adriaan Ditvoorst. Not only because their films were shown there, but also because of the contact with young directors from neighbouring countries. They made their first feature films in the late 1960s – and despite good reviews, attendance was low. That changed in 1969 with Pim de la Parra's OBSESSIONS / BESESSEN – DAS LOCH IN DER WAND – a Dutch-German co-production of Scorpio Film (Pim de la Parra, Wim Verstappen) and Dieter Geissler-Film. This heralded the rise of the new Dutch feature film of the early 1970s. With directors such as Paul Verhoeven and Frans Weisz alongside Verstappen and De la Parra, Dutch feature film experienced a true renaissance and films such as WAT ZIEN IK? (1971, Paul Verhoeven), BLUE MOVIE (1971, Verstappen), DE INBREKER (1972, Weisz) and TURKS FRUIT (1973, Verhoeven) attracted millions of Dutch people to the cinema. These are mostly films that show a very liberal attitude towards sexuality.

In the meantime, the Dutch film industry had grown up and there was a lively exchange of personnel: German-speaking actors such as Bruno Ganz (DE IJSSALON, 1984) and Sebastian Koch (ZWARTBOEK, 2005/06) played in Dutch films, Dutch actors in German ones. Perhaps the best-known example is the Dutch Cox Habbema, who lived and worked mainly in East Berlin from 1969 to 1984. She appeared in DEFA films such as the fairy tale film WIE HEIRATET MAN EINEN KÖNIG (1968, Rainer Simon), before returning to the Netherlands. Directors such as the Dutchmen Joris Ivens and Joop Huisken also worked in the GDR. Both Dutch and German filmmakers presented clichés not only of the Netherlands but also of Germany. In 1959, Joop Huisken made the documentary film DASS EIN GUTES DEUTSCHLAND BLÜHE on the occasion of the 10th anniversary of the GDR, in which East



Hurra! Ich lebe! (1928)

Germany is represented as a workers' paradise with ever-flowering meadows and emerging industry.

Of course our programme also offers connections to "Berlin-Amsterdam 1920-1940", such as Dutch stars who worked in Weimar cinema: Truus van Aalten and Lien Deyers with the films NUR EIN VIERTELSTÜNDCHEN (1932, Alwin Elling) and ICH LEBE FÜR DICH (1928/29, Wilhelm Dieterle), while Frits van Dongen in DIE REISE NACH TILSIT (1939, Veit Harlan) exemplifies Dutch actors in the cinema of the "Third Reich". In contrast, films of the German exile cinema in the Netherlands of the 1930s, such as HET MYSTERIE VAN DE MONDSCHINSONATE (1935) by Kurt Gerron, stand out. One discovery we'd also like to point out is the oddly comical late silent film HURRA! ICH LEBE! (1928, Wilhelm Thiele), starring Nikolai Kolin and Gustav Fröhlich, in which the village is clichéd – as always when Holland was portrayed in Weimar cinema – but which offers great entertainment in the comedic genre.

Romy Albers and Ivo Blom



Houen zo! (1952): Herman van der Horst (rechts)



»... ist er doch von der Dynamik dieses gigantischen Apparats fasziniert,
in dem die Geste beredter ist als das Wort ...«

De Maasbode (Rotterdam), 22.6.1952

HOUEN ZO!*

FILMPROGRAMM

* »Houen zo! [= Lass es so!] bedeutet in der Sprache der Kranfahrer:
»so stabil wie möglich.« (Sandra Schulberg, DVD »Selling Democracy«)

FEUER, SCHIFFBRUCH UND FOLKLORE – DEUTSCHE STUMMFILME AUS DER DESMET-SAMMLUNG

VON IVO BLOM

Einem eifersüchtigen Steuermann ausgeliefert, erleidet die spanische Kapitänstochter Venila zusammen mit ihrem Geliebten, dem Matrosen Pietro, vor der Küste der niederländischen Insel Urk Schiffbruch und verliert dabei ihren Vater. An Land (tatsächlich: Volendam) wird Venila von der Bevölkerung liebevoll aufgenommen und in das lokale Volendam-Kostüm gekleidet. Venila ist begeistert von der Tracht, der Halskette, der typischen Haube und den Holzschuhen. Sie dreht sich voller Freude um sich selbst und bewundert sich im Spiegel. Für die junge Spanierin ist dies eine totale Metamorphose.

Die Szene ist ein wunderbarer Moment in dem frühen deutschen Film **DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN** (1912) mit der – als »deutsche Asta Nielsen« vermarkteten, in Dresden geborenen – Schauspielerin Lissi Nebuschka. Von den Dreharbeiten zeugt heute noch das Gästebuch des Hotels Spaander in Volendam, in dem viele wohlhabende Touristen, Künstler, aber eben auch ausländische Filmteams logierten. Es verzeichnet für die Tage zwischen dem 16. und 20. November 1912 neben dem Produzenten Christoph Mülleneisen Senior aus Köln seinen »Star« Lissi Nebuschka, den Kameramann Georg Furkel und zwei Schauspieler: Fritz Stöve und einen Herrn Röttger, die vermutlich Pietro und den Steuermann spielten. Sie traten in die Fußstapfen des französischen Regisseurs Alfred Machin, der bereits 1909 von Pathé in die Niederlande geschickt worden war, um dort einige Dokumentarfilme zu drehen, und der im Herbst 1911 erneut in Volendam und Umgebung eine Reihe dramatischer und komischer Kurzfilme aufgenommen hatte, so auch auf einem improvisierten Set hinter dem Hotel Spaander. Machin und Mülleneisen folgten einer langen Reihe von Reiseliteraten und Künstlern, die sich angesichts der fortschreitenden Industrialisierung, Modernisierung und Urbanisierung für die archaische Welt der Fischerdörfer an der niederländischen Nordsee (Katwijk, Noordwijk, Scheveningen) und der Zuiderzee (insbesondere Volendam

und die Insel Marken) begeisterten. Deutsche Künstler wie Hans von Bartels, Fritz von Uhde und Max Liebermann schlossen sich einer ganzen Enklave europäischer Maler wie Theo van Rysselberghe, Henri Cassiers, Paul Signac und Frits Thaulow an. Ab dem späten 19. Jahrhundert suchten sie nach einer vorindustriellen, authentischen Welt fleißiger Fischer und Netzknüpferinnen mit den dazugehörigen Fischerbooten, Trachten und typischen, geschmückten Fischerkatzen.



DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN ist – wie **EIN NEUER APPARAT ZUR VERHINDERUNG VON KINOBRÄNDEN** (ca. 1912) und **EIN NEUER ERWERBSZWEIG** (1912) – Teil der Desmet Collection im Eye Filmmuseum. 1957 schenkte Jeanne Desmet-Hughan dem Eye-Vorgänger Nederlands Filmmuseum die gesamte Sammlung ihres verstorbenen Vaters, des Filmverleihers und Kinobesitzers Jean Desmet (1875-1956). Sie enthält rund 900 Kurz- und Spielfilme aus der Stummfilmzeit, insbesondere aus den Jahren 1910-1916, als Desmet einer der wichtigsten niederländischen Filmimporteure und Verleiher war. Zunächst kaufte er vorgefertigte Programme an, die bereits einige Wochen lang in deutschen Kinos gelaufen waren. (Deshalb haben einige originale Nitrokopien deutsche Zwischentitel, die auch später nicht durch niederländische ersetzt wurden). 1912 ging Desmet

zum Import neuer Filmkopien über. Sie stammten hauptsächlich von deutschen und belgischen Vertriebsgesellschaften, die auch die Rechte für die Niederlande besaßen, oder er kaufte sie direkt bei den Produktionsfirmen, in Deutschland z. B. bei Messter, Luna und Eiko. Anhand von Desmets Programmen kann man deutlich den raschen Anstieg und die Beliebtheit deutscher und dänischer Langspielfilme in den Niederlanden erkennen. Hauptsächlich handelte es sich dabei um zeitgenössische und historische Dramen sowie Kriminalfilm-»Sensationen«. Sie zeigen eine Vorliebe für Modernität, Melodramen und Katastrophen. Das kann man deutlich auch den schönen deutschen Plakaten in der Desmet-

Sammlung entnehmen, insbesondere denen für die Filme der Eiko, etwa DAS RECHT AUFS DASEIN und ERBLICH BELASTET (beide 1913). Einige Filme, wie AUF EINSAMER INSEL (Joseph Delmont, 1913, gedreht auf und um Marken) und DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN kaprizierten sich allerdings auf das Gegenteil der Moderne, wenn auch mit zeitgenössischen filmischen Mitteln.

Nach Beginn des Ersten Weltkriegs und auch aufgrund seiner Weigerung, sich auf Praktiken wie Blockbuchungen einzulassen, kamen Desmets Importe zwischen 1914 und 1915 zum Erliegen und dadurch, mit einiger Verzögerung, auch seine Einnahmen. Er behielt jedoch einen Großteil seiner Kopiensammlung inklusive Werbematerialien und Firmenarchiv, das von unschätzbarem Wert ist. Als ab den 1980er Jahren die Filme der Sammlung weitgehend umkopiert wurden (wobei ihre ursprünglichen Einfärbungen bewahrt blieben) und auf internationalen Festivals liefen, waren Filmhistoriker, Archivarer und Filmmacher von dem Reichtum und der Einzigartigkeit der Sammlung begeistert. Dies führte zur Wiederentdeckung und Aufwertung eines vergessenen Teils der deutschen Filmgeschichte, zu wichtigen Retrospektiven (»Before Caligari: German Cinema 1895-1920«, Pordenone 1990; »Rot für Gefahr, Feuer und Liebe«, Berlin 1995) und Veröffentlichungen wie »Die Unheimlichkeit des Blicks« (Heide Schlüpmann, 1990) und »Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit« (Martin Loiperdinger, 1994). Die deutschen Desmet-Filme trugen auch viel bei zum Einblick in die frühe Karriere von Henny Porten sowie zur Wiederentdeckung von Filmmachern wie Max Mack, Franz Hofer, Joseph Delmont und Gerhard Dammann.

Auch die von Hans-Michael Bock für ARTE zusammengestellte TV-Serie DER KOMISCHE KINTOPP (1995; Begleitheft: FilmMaterialien 10, Hamburg, Berlin 1995) stützte sich zum großen Teil auf Kopien aus der Desmet Collection.

In meiner Dissertation »Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade« (2003) habe ich ausführlich dargelegt, wie eng Jean Desmet mit der deutschen Produktions- und Vertriebsbranche verbunden war. 2011 wurde die Desmet-Sammlung von der UNESCO in das »Memory of the World Register« aufgenommen.

ca. 1912. Ein neuer Apparat zur Verhinderung von Kinobränden

Regie: (?). Deutsche Zwischentitel.

— *Keine weiteren Informationen.*

Männer beim Zündeln: Sie demonstrieren, dass ein brennender Nitrofilm innerhalb von zehn Sekunden selbsttätig gelöscht wird, wenn der Projektor in einem leicht verschleißbaren Metallkasten untergebracht ist. »Der Film ist sehr wenig angebrannt und kann durch Abrollen und Trocknen wieder brauchbar gemacht werden.«

1912. Ein neuer Erwerbszweig

Regie: (?).

Darsteller: Curt Bois.

Produktion: Messter's Projection GmbH, Berlin.

Produzent: Oskar Messter.

Länge: 1 Akt, 156 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.

Zensur: Januar 1912, BZ.

— *Niederländischer Titel:* »Een nieuwe werkring«.

Zu sexualtherapeutischen Zwecken stellt ein Arzt mit großem Erfolg künstliche Männer her, die er auf deren Bestellung an liebesbedürftige Frauen verschickt. Der neue Erwerbszweig floriert prächtig, bis es eines Tages bei der Auslieferung seiner Liebespuppen durch die Post zu Problemen kommt.

1912. Des Meeres und der Liebe Wellen

Regie: Max Obal.

Kamera: Georg Furkel.

Darsteller: Lissi Nebuschka (Venila), Fritz Stöve

(Seemann Pieter), Herr Röttger (Steuermann).

Produktion: Deutsche Kinematographen-

Gesellschaft Schwartz & Mülleneisen, Köln.

Produzent: Christoph Mülleneisen sen.,

Heinrich Schwartz.

Drehzeit: November 1912.

Drehorte: Bioscop-Atelier Neubabelsberg.

Außenaufnahmen: Niederlande (Volendam),

Italien.

Länge: 3 Akte. Format: 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.

Zensur: Dezember 1912, BZ.st.09832/12, Jv.

Uraufführung: Dezember 1912, Köln

(Apollo-Lichtspiele).

— *Lissi Nebuschka-Serie 1912/13 - Nr. 5.*

— *Niederländischer Titel:* »Een schipbreuk op de Hollandsche kust«.

Die Kapitänstochter Venila wird vom Steuermann begehrt, doch sie liebt den Matrosen Pietro. Auf der Passage von Italien nach Schottland verursacht der dem Paar übelwollende Steuermann einen Brand an Bord und damit den Schiffbruch vor der holländischen Küste. An Land machen Venila und Pietro ihr Glück.

Literatur

- Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Jan-Christopher Horak (Hg.): Prima di Caligari: cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari: German Cinema, 1895-1920. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine 1990.
- Heide Schlüpmann: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel: Stroemfeld 1990.
- Martin Loiperdinger: 100 Jahre Kino. Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit. KINtop Schriften 2. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1994.
- Daniela Sannwald (Hg.): Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme. Berlin: Henschel 1995.
- Hans Kraan: Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland, 1800-1914. Zwolle: Waanders 2002.
- Ivo Blom: Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade. Amsterdam: Amsterdam University Press 2003 (Film Culture in Transition).
- Marente Bloemheuvel, Jaap Guldmond, Mark-Paul Meyer (Hg.): Jean Desmet's Dream Factory. The Adventurous Years of Film (1907-1916). Amsterdam: Eye Filmmuseum / Rotterdam: nai010 Publishers 2014.

VON ROMMY ALBERS

Wasser ist ein wichtiges Element im niederländischen Film, und nicht ohne Grund. Wasser ist Begrenzung, Reichtum und Erholung, aber auch Gefahr und Zerstörung. Jeder, der die Geschichte der Niederlande kennt, weiß Bescheid über die große Sturmflut in der Nacht des 1. Februar 1953, als die Nordsee die Provinzen im südwestlichen Teil des Landes überflutete und fast zweitausend Menschen ertranken. In den folgenden Jahrzehnten bauten die Niederländer zum Schutz des Landes eines der imposantesten Wasserschutzsysteme in der langen Geschichte ihrer großen Dämme und Schleusen, die Deltawerke. Sie sollen das Land noch in kommenden Jahrhunderten vor neuen Katastrophen schützen. Die Deltawerke waren ein Projekt mit internationaler Ausstrahlung. Ihr Bau wurde in vielen Wochenschauen und Kulturfilmen dokumentiert. Auch in →*Bert Haanstras ALLEMAN* (1963), einem Filmporträt über die Niederlande und ihre damals 12 Millionen Einwohner, sehen wir Aufnahmen dieses großen Projekts.

Die Niederlande haben eine lange Tradition von Wasserbauwerken: Kanäle, Deiche und die Landgewinnung bestimmen das Bild Hollands. Ein großer Teil des Landes liegt unter den Meeresspiegel und muss fortwährend geschützt werden; stets lauert draußen unser größter Feind.

Aber das Wasser ist nicht nur unser Gegner, es ist auch unser Freund. Es hat uns Reichtum und Macht gebracht. Über das Meer wurden Güter und Gewürze aus den überseeischen Kolonien angeliefert, was Holland im 17. Jahrhundert zu einem der reichsten Länder der Erde machte. Es war die Epoche des sogenannten Goldenen Zeitalters, das auch kulturgeschichtlich ein Höhepunkt war – man denke nur an Künstler wie Rembrandt, Frans Hals und Jan Vermeer (*REMBRANDT*, 1941/42).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs die Handelsflotte zu einer der weltweit größten heran, und die Niederlande wurden zu einer führenden Handelsnation. Ihre Hafenstädte gewannen Bedeutung als Transithäfen für das industrialisierte, westliche Europa, insbesondere für das Ruhrgebiet. Zentral war in diesem Zusammenhang Rotterdam, das nach der Kanalisierung

seiner Wasserwege zur Nordsee – nachzuverfolgen in *DE STAD, DIE NOOIT RUST* (Die Stadt, die niemals schläft, 1928) – zum wichtigsten Hafen Europas wurde. Nach dem Bombardement durch die deutsche Luftwaffe am 14. Mai 1940, bei dem die gesamte Innenstadt zerstört wurde, wurden die Stadt und ihr Hafen wieder aufgebaut – zu sehen in Herman van der Horsts Kurzfilm *HOVEN ZO!* (1952). In der Folge löste Rotterdam in den 1960er und 70er Jahren New York als größten Welthafen ab.

Die südniederländischen Deltawerke waren allerdings nicht das erste große Wasserbauwerk des 20. Jahrhunderts. In den 1920er und 30er Jahren wurde die Zuiderzee, ein großes Binnenmeer, durch einen Deich von der Nordsee abgetrennt und teilweise entwässert – sehr zum Nachteil der Fischerei, wie Gerard Ruttens *DOOD WATER* (1934) zeigt, aber zum Wohle der Landwirtschaft. Es war das Ende des traditionellen, malerischen Lebens in den vielen kleinen Ortschaften und Fischerdörfern an der Zuiderzee – einer Welt, die in zahlreichen Dokumentar- und Spielfilmen des frühen 20. Jahrhunderts, zum Beispiel in den deutschen Filmen *DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN* (1912, Max Obal) und *AUF EINSAMER INSEL* (1913, Joseph Delmont), klischeehaft porträtiert wurde.

Für den deutschen Künstler Joseph Beuys bedeutete die Trockenlegung der Zuiderzee aber weit mehr als nur einen nostalgischen Verlust. Seiner Meinung nach bewirkte sie das Ende des »holländischen Lichts«. Mit der Rückgewinnung des Binnenmeers verloren die Niederlande ihren reflektierenden Spiegel und damit das Wesen ihres malerischen Lichts. Eines Lichts, das die holländische Kunst geprägt hatte – Rembrandt, Carel Fabritius und Jan Vermeer bis zu den Impressionisten der Haager Schule im 19. Jahrhundert, und selbst Piet Mondriaan können als Teil dieser Tradition betrachtet werden. Das holländische Licht, das von unten durch die Wasseroberfläche reflektiert wird und sich durch viele kleine Wassertropfen in die Atmosphäre verstreut – es ist ein Licht, das sich unter der immer wechselnden Wolkendecke ständig verändert und doch gleich bleibt. In *HOLLANDS LICHT* (2003) untersuchen die Filmmacher Maarten de Kroon und Pieter-Rim

»Aber das Wasser ist nicht nur unser Gegner, es ist auch unser Freund. Es hat uns Reichtum und Macht gebracht.«

de Kroon dieses Phänomen und befragen Künstler und Wissenschaftler zum Wesen des holländischen Lichts. Und obwohl nicht jeder mit der beuysschen Theorie einverstanden ist, stimmt fast jeder in Hinsicht auf dessen spezifische Eigenschaften überein.

Dieses diffuse, reflektierende und sich ständig verändernde Licht hat auch die niederländischen Kameramänner geprägt und inspiriert – von dem Deutsch-Ungarn → *Andor von Barys*, der ab Mitte der 1920er Jahre in Holland arbeitete, bis zu Bert Haanstra und Robby Müller. Von Barys zeigte das sich ständig verändernde und reflektierende Licht in avantgardistischen Filmen wie *DE STAD, DIE NOOIT RUST* (1928) und seiner kurzen Großstadtsymphonie *HOOGSTRAAT* (1929). Ähnlich meisterhaft fingen es Joris Ivens und Mannus Franken in ihrem Kurzfilm *REGEN* (1929) ein. All das sind Filme, die nicht allein wegen ihrer formalen Qualitäten, sondern auch durch ihre hervorragende Fotografie im Gedächtnis bleiben. Von Barys arbeitete später als Kameramann bei verschiedenen niederländischen und deutschen Spielfilmen, so bei *DOOD WATER* und Volker von Collandes *DAS BAD AUF DER TENNE* (1942/43).

Bert Haanstra ist inspiriert von den Spiegelungen und der Brechung des Lichts. Sein erster Kurzfilm war *SPIEGEL VAN HOLLAND* (1950/51). Er filmte das Land und die Städte, zeigte beides aber nur in den Spiegelungen des Wassers. Die Wirklichkeit verformt sich ständig in den leichten Wellen der Wasseroberflächen. *SPIEGEL VAN HOLLAND* gewann beim Festival in Cannes die Goldene Palme für kurze Dokumentarfilme. In *GLAS* (1958), ebenfalls ein Kurz-Dokumentarfilm, verfolgte Haanstra die Herstellung von Flaschen. Geprägt durch die Avantgarde der 1920er und 30er Jahre, zeigt er diesen Prozess als eine Symphonie der Arbeit und Handwerkskunst. Aber vor allem auch als ein Spiel von Licht und Reflexionen.

Für den Kameramann Robby Müller war Licht das Wesen des Filmens. Müller war Absolvent der 1958 neugegründeten Niederländische Filmacademie in Amsterdam. Er begann als Assistent von → *Gérard Vandenberg*, einem niederländischen Kameramann, der in den 1960er Jahren in die Bundesrepublik zog und dort mit Regisseuren wie Ulrich Schamoni (*Es*, 1965), Peter Zadek (*ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME*, 1968/69) und Johannes Schaaf arbeitete und bis zu seinem Tod 1999 in Deutschland tätig blieb. Müller



Das Bad auf der Tenne (1942/43)

entwickelte schnell seinen eigenen Stil, wobei er natürliches Licht bevorzugte. Er wurde – wie es später in der Laudatio bei der Verleihung des Bert-Haanstra-Filmpreises an ihn hieß – zu einem Meister des Lichts in der Tradition der holländischen Malerei. In den 1970er und 80er Jahren wurde Müller weltberühmt als Kameramann der Filme von Wim Wenders, darunter *IM LAUF DER ZEIT* (1975/76), *DER AMERIKANISCHE FREUND* (1976/77) und *PARIS, TEXAS* (1983/84). 2018 widmete die niederländische Regisseurin Claire Pijman ihren Film *LIVING THE LIGHT* der Arbeit von Robby Müller, dem Kameramann, der »die Reflexion des Lichtes auf Film einfangen konnte«.

Und: Die Verbindung von Wasser und Film wurde noch einmal auf eine ganz andere Weise beim Neubau des Eye-Filmmuseums formuliert. Das vom österreichischen Architekten-Duo Delugan-Meissl entworfene Gebäude steht in Amsterdam-Nord am Ufer des Flusses IJ. Aus dem zentralen, in der Form eines Amphitheaters konzipierten Bar-Restaurant hat man über dem Wasser freie Sicht auf den Bahnhof und die Altstadt. Man sieht die Stadt durch eine große Panorama-Glaswand, die einem Filmstreifen gleicht. Das Außenlicht kommt nicht nur von oben, sondern es stammt auch von den Reflexionen auf dem Wasser. Je höher man sitzt oder desto später es wird: Mehr und mehr wird das Außenlicht bestimmt durch diese Reflexionen. Eine Symbolisierung des holländischen Lichts im Innern des Filmmuseums!

**1928. NL. De stad die nooit rust
(Die Stadt, die nicht ruht)**

Regie: Friedrich von Maydell.

Kamera: Andor von Barsy.

Produktion: Transfilma, Rotterdam;
für: Gemeente Rotterdam, Rotterdam.

Länge: 5 Akte, 1772 m / DF: 4 Akte,
1235 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.

Zensur: 15.8.1928, NL-Z / DZ: 4.6.1929,
B.22536, Jf.

Uraufführung: 13.8.1928.

— Dokumentarfilm.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam
(DCP)

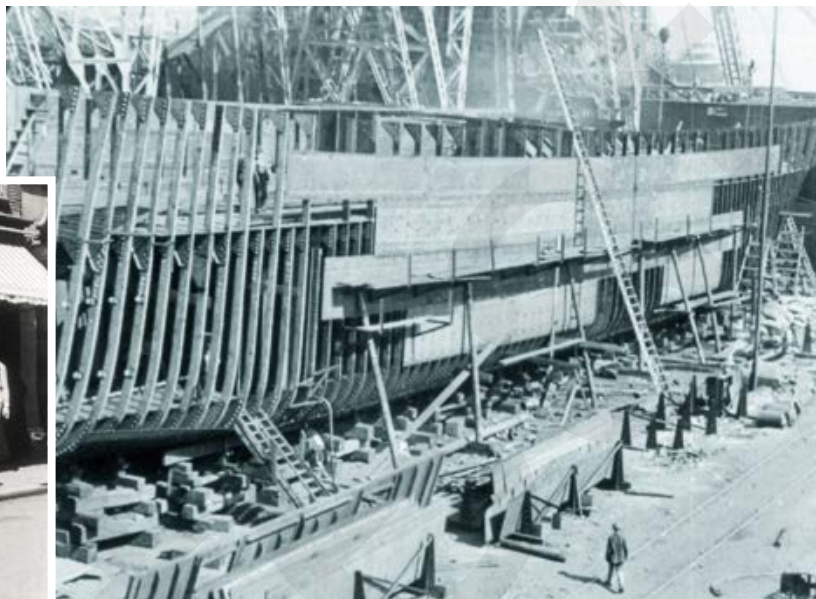


Die Entwicklung Rotterdams »vom Fischerdorf zur Welthafenstadt« ist mit Stadtmodellen und animiertem Kartenmaterial schnell erzählt. Dann zeichnet der Film das Weichbild einer verkehrsreichen Metropole: Autos, Fahrräder, Pferdefuhrwerke und Straßenbahnen kreuzen Brücken, Straßen und Plätze. Vom Fischmarkt führt der Weg durch Einkaufsstrassen mit fliegenden Händlern und Kaufhäusern (»C&A«), vorbei am Rathaus und Hauptpostamt durch Gärten und über Grachten zum Flughafen und in ein modernes Arbeiterquartier. Im Mittelpunkt aber stehen Rotterdams Häfen: der alte Binnenhafen mit seinen Schleppkähnen, Hausbooten und Anlandungen landwirtschaftlicher Erzeugnisse sowie der moderne, direkt mit dem Meer verbundene Überseehafen mit seinen Frachtern und Oceanlinern, Werften und Ankerplätzen, Kaianlagen und Petroleumlagern. DE STAD ... ist keine »Großstadtsinfonie« als das Ergebnis einer Montage, sondern ein urbaner »Travelogue«, bei dem die Kamera stets in Bewegung ist. – Der Film wurde bei seiner Rekonstruktion 2003 mit Geräuschen und Musik nachsynchronisiert.

KRITIK

Drei Deutsche streifen durch Rotterdam und suchen Arbeit. Allerdings nicht als Arbeitslose; forschenden Blickes spüren sie die Arbeit auf, wo und wie sie ganz Rotterdam beherrscht: rostig, knorrig, gewaltig. Sie suchen Arbeit im interessantesten Moment, im richtigen Licht, im Moment größter Kraftentfaltung. Dann erbitten und erhalten sie die Erlaubnis, diese Arbeit zu filmen.

Manchmal beträgt ihre Ausbeute nur zwei oder drei Meter. Aber damit gehen sie nach Hause und räumen den Filmstreifen sorgfältig weg. Am nächsten Tag beginnt die Tour von neuem. Bei den Docks und Werften, zwischen den Schleppern, den Silos und den Kränen, während der Mittagspause und der Wiederaufnahme der Arbeit, bei der ganzen, großen Mühsal im großen Rotterdam, das nur für die Arbeit lebt ... überall sind diese drei dabei: von Maydell, von Barsy, von Reizenstein – und sie filmen. Schwere Rauchwolken hängen über der Maas. Funken stieben, wenn sich eine Stichflamme durch eine Stahlplatte frisst. Möwen nehmen lässig



auf einem Duckdalben Platz, ganz *chez soi*. Ein Kran gleitet vorbei und greift nach einem unermesslich schweren Ding, das er spielerisch anhebt und mitnimmt. Pferde spannen die Muskeln und ziehen an. Pechschwarz ist das Gesicht eines Kohlenträgers, der sich für eine Weile ausruht. Schlurfend verlässt ein todmüdes Heer von Arbeitern das Werkstor und geht nach Hause. Das ist die Symphonie der Arbeit. Rhythmisch und mechanisch klopfen Hämmer, greifen wohldurchdachte Zahnräder ineinander, tickt die Maschine sich durch ihr monotones Leben.

Rostiges Altmetall in endlosen Haufen. Hollands Frühlingsluft weht hoch und unbekümmert über die rußigen und schmutzigen Werften. Das Wasser funkelt in der Sonne. Dampfhammer dröhnen und donnern. Hoch oben auf einem monumentalen Gasbehälter steht die Kamera und sieht es sich an. Sie beobachtet die Arbeit von oben und unten. Bei Sonne und Mond und mit Bogenlampen. Und der Rhythmus fährt immer durch sie durch: die Symphonie der Arbeit ...

So haben diese drei Deutschen, die Direktoren der Filmfabrik und Handelsgesellschaft »Transfilma« in Rotterdam, es sich gedacht. Gedacht und ausgeführt. Jeden Tag waren sie unterwegs. Sind herumgeklettert auf unwegsamem Gelände voller Eisenbleche und Rohre, sind mit Booten gefahren, mit Kränen geschweift.

Hier war nichts Typisches zu entdecken, da war es besser, nachts zurückzukommen, dort machte man einen unerwarteten Fund und anderswo kamen sie schlicht zu spät. Sie haben durchgehalten und jetzt ist ihr Film fast fertig: Die Symphonie der Arbeit ...

Auf ihre freundliche Bitte war ich auf einem dieser Streifzüge dabei; Aufnahmegerät, Lampen und Leitungen in ein Auto gestopft, einen Rangierbahnhof angefahren und augenblicklich ein sehr interessierter und äußerst liebenswürdiger rotterdamer Direktor, der seinen ganzen Betrieb zur Verfügung stellt: »Filmen Sie, was Sie wollen!«

L. W.: *De Symfonie van den arbeid
Het Vaderland (Den Haag), 1.5.1928*

VON IVO BLOM

In den 125 Jahren seines Bestehens hat das deutsche Kino mit Hingabe holländische Szenerien auf die Leinwand gebracht, entweder in Studioversionen oder vor Ort gedreht im echten Holland.

Schon vor der Entstehung des Kinos, ab dem späten 19. Jahrhundert, waren die Niederlande ein beliebter Ort für deutsche Maler. Die Werke von Max Liebermann, Hans von Bartels und Fritz von Uhde weisen darauf hin. Ihr Blick fiel nicht nur auf die Schätze aus Hollands Goldenem Zeitalter des 17. Jahrhunderts in den Museen, sondern – in einer Zeit der industriellen Revolution – auch auf die malerischen Qualitäten des Landes, das Licht und die Wolken an der niederländischen Küste, die archaischen Fischerdörfer an der Nordsee (Katwijk) und der ehemaligen Zuiderzee (Volendam, Marken), die malerischen folkloristischen Kostüme, Kunstkolonien wie in Laren und Bergen und die alten Stadtansichten und Kanäle von Amsterdam und Dordrecht.

Das deutsche Kino hat diese malerische Vision sofort aufgegriffen und erweitert, indem es entweder Filmdramen vor Ort in Volendam und Marken drehte oder je nach Bedarf zeitgenössische oder historische Studioversionen von Amsterdam oder den holländischen Fischerdörfern schuf. Fischerdramen waren immer mit starken emotionalen Reaktionen verbunden mit ihren Katastrophen und Schiffswracks. Dies blieb auch in den 1920er Jahren so in den Filmen niederländischer Regisseure in Berlin, etwa James Bauers verschollener Filmadaptation *DIE FAHRT INS VERDERBEN* (1924), in der die in Rotterdam geborene deutsche Schauspielerin Adele Sandrock die Hauptrolle spielte. Der Film basiert auf einem oft verfilmten beliebten niederländischen Bühnenstück, *Op Hoop van Zegen*. Leichter geriet Wilhelm Thieles deutsche Komödie *HURRA! ICH LEBE!* (1928), wobei sowohl die Studioversion eines malerischen niederländischen Dorfes als auch echte Aufnahmen im Rotterdamer Hafen verwendet wurden. Star des Films war der russische Schauspieler Nikolai Kolin, bekannt aus seinen Filmen für die französische Firma Albatros. Der Film war ein Riesenerfolg bei

Presse und Publikum in Holland. Da man über Kolins erstklassiges Schauspiel so wunderbar lachen konnte, vergaben die Holländer dem Film sogar, dass er ein klischeehaftes Bild der Niederlande wiedergab.

Amsterdam war nicht nur ein Ort der Idylle, sondern auch der Not, so in Henk Kleinmans *DROOMKONINKJE / DIE VOM SCHICKSAL VERFOLGTEN* (1926) mit Adele Sandrock, Wilhelm Dieterle und Aud Egede Nissen. Manche Filmplots hatten nur vage etwas mit Holland zu tun, aber immerhin trugen die Hauptdarstellerinnen typische Volendam-Trachten, darunter deutsche Starschauspielerinnen wie Ossi Oswald, Lisa Weise, Henny Porten und Mia May. Dieses traditionelle Outfit mit der typischen Haube dürfte der Ursprung der beliebten Frau Antje mit ihren holländischen

Käsespezialitäten gewesen sein, die ab 1961 im deutschen Fernsehen zu sehen war und das Image der Niederländer bei den Deutschen nachhaltig geprägt haben dürfte. Seit den späten 1920er Jahren war Amsterdam im Film jedoch auch das Zentrum des Diamantenhandels und -schmuggels.

Die historischen Niederlande des Goldenen Zeitalters des 17. Jahrhunderts waren Schauplatz von Marie Luise Droops und Muhsin Ertuğruls Dumas-Adaptation *DAS FEST DER SCHWARZEN TULPE* (1920),

Arthur Günsburgs Rembrandt-Biopic *DIE TRAGÖDIE EINES GROSSEN* (1920) und Hans Steinhoffs *REMBRANDT* (1941/42), gedreht in den Niederlanden während der deutschen Besatzung. Im selben Jahrhundert spielte Volker von Collandes pikante Komödie *DAS BAD AUF DER TENNE* (1942/43), die an Pieter Brueghels und Adriaen van Ostades Gemälde erinnert, aber (a-)historisch Fländern und Holland miteinander vermengte. Das Werk wurde während des Kriegs als edler Farbfilm gedreht und 1955/56 von Paul Martin mit Sonja Ziemann in der Hauptrolle neu verfilmt. Aus jüngerer Zeit bleibt der Rembrandt-Film *REMBRANDT* (1998/99) mit Klaus Maria Brandauer in Erinnerung. Dagegen wurde das moderne Amsterdam seit den frühen 1970er Jahren zum Synonym für Sex, Prostitution, Drogen, Kriminalität, Hausbesetzung und schwul-lesbische Liebe. In den letzten Jahren ist die Stadt

»Entgegen der
klischeeartigen Vorstellung
der Niederlande im Kino
hat es von Anfang an auch
eine realistische Tendenz der
Darstellung gegeben«

wieder Schauplatz vieler romantischer Komödien und Dramen (z. B. Karola Meeders *EIN SOMMER IN AMSTERDAM*, 2014), aber auch Hans Steinbichlers neuer deutscher Adaptation von *DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK* (2015/16).

Entgegen der klischeeartigen Vorstellung der Niederlande im Kino hat es von Anfang an auch eine realistische Tendenz der Darstellung gegeben, von Verfolgungsjagden durch die modernen Straßen und alten Kanäle Rotterdams in Joseph Delmonts Stummfilm-Krimi *DER GEHEIMNISVOLLE KLUB* (1913) bis zu Wolfgang Staudtes Nachkriegsjugenddrama *CISKE DE RAT / CISKE – EIN KIND BRAUCHT LIEBE* (1955), gedreht in der heruntergekommenen Altstadt und den Hafenvierteln Amsterdams. Staudte drehte den Film in zwei Versionen, einer niederländischen und einer deutschen, teilweise mit derselben Besetzung. Die holländische Version gewann in Venedig die Goldene Palme. Die schon in der Vorkriegszeit von Malern, Fotografen und Dokumentarfilmern verewigte Gegend um den Oudezijds-Kolk-Kanal wurde nach Staudtes Film Schauplatz vieler ausländischer und niederländischer Spielfilme wie Michael McCarthys *OPERATION AMSTERDAM* (1959), Joseph Loseys *MODESTY BLAISE* (1966), Geoffrey Reeves *PUPPET ON A STRING* (1971), Dick Maas' *AMSTERDAMNED* (1988) und Dorothée Van Den Berghes *MY QUEEN KARO* (2009). Das alte Zentrum Amsterdams war aber auch Drehort einiger Filme und Fernsehserien des Jungen Deutschen Films wie Wim Wenders' *ALICE IN DEN STÄDTEN* (1973/74) und Edgar Reitz' *DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND* (1992), während Delft und Schiedam Drehorte von Werner Herzogs *NOSFERATU – PHANTOM DER NACHT* (1978) waren.

Auch der niederländische Dokumentarfilm hat eine reiche Geschichte und wurde oft auf Festivals wie der Berlinale gezeigt und ausgezeichnet. Dass Realismus oft eine Mischung aus Realität und Konstruktion ist, wird aber ebenso deutlich etwa anhand der Dokumentarfilme von Joris Ivens und →*Bert Haanstra*. Ivens begann Ende der 1920er Jahre mit künstlerischen Formversuchen, die sich beim Fachpublikum größter Beliebtheit erfreuten. Später wandte er sich politisch engagierten Dokumentarfilmen zu, die gesellschaftliche Missstände aufzeigten. Haanstra war nicht so

politisch orientiert, sondern konzentrierte sich aus humanistischer Sicht auf »das menschliche Maß« und den Mangel daran in der modernen Gesellschaft. Ton und Schnitt waren dabei von großer Bedeutung. Anfang der 1960er Jahre experimentierte er für seinen Film *ALLEMAN* (1963) mit einer versteckten Kamera, gewann damit auf der Berlinale einen Goldenen Bären und war auch für einen BAFTA und einen Oscar nominiert. *ALLEMAN*, über den Alltag gewöhnlicher Menschen, war einer der erfolgreichsten niederländischen Filme.

Und auch im niederländischen Experimentalfilm wird mit Klischees gespielt. In *SAD MOVIES: TULIPS* (1966) filmte

Wim van der Linden eine Vase mit Tulpen in einer fast statischen Einstellung, bis ein Blatt dramatisch abfällt (Spoiler). Und zum Schluss sei darauf hingewiesen, dass niederländische Filmmacher auch für Klischees über Deutschland verantwortlich waren: Der Niederländer →*Joop Huisken* drehte 1959 in der DDR den Dokumentarfilm *DASS EIN GUTES DEUTSCHLAND BLÜHE*, in dem (Ost-)Deutschland als Arbeiterparadies mit immer blühenden Landschaften gezeigt wird.



Ciske – ein Kind braucht Liebe (1955)

1928. DE. Hurra! Ich lebe!

Regie: Wilhelm Thiele.

Buch: Julius Urgiß, Friedrich Raff.

Vorlage: Komödie »Der mutige

Seefahrer« (1926) von Georg Kaiser.

Kamera: Curt Courant, Fedor Burgassoff.

Bauten: Wladimir von Meinhardt [= Vladimir Meingard], Max Knaake.

Darsteller: Nikolai Kolin (Pieter Kruis), Gustav Fröhlich (Henrik Hansen), Natalie Lissenko [= Nataliä Lisenko] (Johanne, seine Frau), Betty Astor (Mabel Jefferson), Max Gülstorff (Jens, Bruder von Pieter Kruis), Alexander Bondireff (Niels, Bruder von Pieter Kruis), Georg Heinrich Schnell (Joe Jefferson), Fritz Greiner (Sörensen), Walia Ostermann (seine Freundin).

Produktion: Universum-Film AG (Ufa), Berlin.

Produzent: Gregor Rabinovitch.

Produktionsleitung: Noé Bloch.

Aufnahmeleitung: Simon Barstoff.

Drehzeit: ab 6.8.1928.

Drehort: Ufa-Ateliers Neubabelsberg.

Außenaufnahmen: Rotterdam.

Länge: 6 Akte, 2583 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.

Zensur: 6.12.1928, B.21072, Jv./

DP: 18.1.1929, B.21468, Jv.

Uraufführung: 21.12.1928, Berlin (U.T. Universum).

— Arbeitstitel: »Karussell der Lüge. Der Freund aus Amerika«.

Kopie: Bundesarchiv (35mm)



Bundesarchiv, FILMSC 1 - B107483-310

Georg Heinrich Schnell, Nikolai Kolin

Nach der Komödie »Der mutige Seefahrer« (1926) von Georg Kaiser: Die Geschäfte laufen mies für Pieter Kruis, der in einem verschlafenen niederländischen Dorf einen Kolonialwarenladen betreibt. Da erhält er ein Telegramm seines alten Schulfreundes Joe Jefferson, der es in Amerika zum Millionär gebracht hat. Der lädt Pieter ein, ihn zu besuchen und verspricht ihm 50.000 Dollar als Kompensation für seine Abwesenheit vom eigenen Geschäft. Sofort macht Pieter sich auf den Weg, doch seine »Weltreise« endet schon in Rotterdam: Zuerst hat er Muffensausen vor der Überfahrt, dann verpasst er das Schiff. Schließlich

macht er eine Sause und landet im Knast, da er ausgeraubt wird und am nächsten Morgen die Zeche nicht zahlen kann. Inzwischen geht das Schiff, mit dem er nach New York fahren sollte, auf der Überfahrt unter. Als er sich wieder nach Hause traut, haben seine beiden Brüder bereits die Hälfte seiner Lebensversicherung ausgegeben. Und als auch noch des Millionärs energiegeladene Töchterlein Mabel in ihrem amerikanischen Wagen angebraust kommt, schmieden die Brüder einen Plan: Um sich die versprochenen 50.000 Dollar zu sichern, halten sie Pieter im Dachzimmer versteckt und spielen die trauernde Familie.

KRITIK

Die fatale Feststellung, deutschen heiteren Filmen gegenüber, sie seien da und dort ganz lustig, flauten in der Mitte ab, türmten sich nur am Anfang, das Ganze sei eben eine mißlich-vermiesende Sache, warum habe man sie nur gedreht – gilt diesmal nicht. Hier nimmt man – wie selten geschieht dies – ein wohl gelungenes, gut durchkomponiertes Ganzes hin. Kein alltägliches Lustspielsujet, bei dem die Autoren auf die Bäume von Werder klettern oder »Berliner« Titel tiefstes Grauen in jedem deutschen Ort außerhalb der Grenzen von Klein-Berlin erregen. Man hat sich sogar an ein literarisches Thema gewagt, Georg Kaisers Komödie »Der mutige Seefahrer«. Aber Literatur wurde übertrumpft; ein lustiges Filmgeschehen bringt ungewöhnliche, mitreißende Bilderfluchten in jeden Beschauers Abend.

Selten fügte sich ein Werk-Kollektiv so einheitlich zusammen. Überaus geschickt schon – die Stoffwahl. Aus den Bezirken der deutschen Komödie, die volkstümliche, derbe Charakterfiguren liebt, wie [Emil] Rosenows Kater-Lampe-Figuren, wie der Schneider Wibbel, wie die Mutter Wolfen im Biberpelz, Nachfahren des deutschen Komödien-Adams, des Kleistiden. Diesmal läßt man einen armen holländischen Spießbürger und Gewürzkrämer durch die Abenteuer dieser Welt ziehen. Ein untüchtiger Schlucker, arm und dumm, und doch mit dem Glück und der Bauernschläue begabt, die in jedem echten Kerl steckt. Pieter Kruis wird ein bleibendes Musterexemplar aus dem großen Tiergarten dieser Erde werden.

Dabei haben die Produzenten – Leitung Noé Bloch – den ausgezeichneten Griff getan, gerade Nikolai Kolin für diese Menschentype zu finden. Denn selten deckte sich der Schauspieler so mit dem Menschen, den er zu spielen hatte. Nikolai Pieter Kolin Kruis sind eins.



Dreharbeiten mit Regisseur Wilhelm Thiele (im weißen Hemd)

Wem bisher Kolin-Filme als Experimente galten, wird belehrt sein. Man hat endlich die Form gefunden, sein Talent zu lockern und ihn aus einer Starre zu befreien, die sein Spiel bisher meist monoton machte.

Seine Physiognomie gleicht einem behäbigen Brüderchen von Patachon und Picha. Seine Gesten erinnern an die Überraschungsspäße, mit denen der Clown auf die Tische hüpf, mit den Augen blinzelt oder jäh aus dem Blickfeld rennt. Kolin huscht und flitzt und springt – amüsant als Clown, dumm-pfiffig in seinem Antlitz –, aber das Besondere bringen seine Augen, tiefe schimmernde Augen, die von einem unausdrückbaren Innern künden. Zaubereraugen. Mit diesen Augen, mit diesen Blicken hebt er jede Geste auf, die seine Figur lächerlich machen könnten. Wenn der arme Teufel Kruis, den man für tot hält, den man beerbt hat und mit dem die liebe Verwandtschaft noch viel Geld zu verdienen gedenkt, heimlich in seine Wohnung zurückkehrt und sein florumhängtes Wandbild anstarrt, dann blitzen aus seinen Augen-





Nikolai Kolin (rechts)

tiefen alle Eulenspiegelien des Volksmärchens. Der Schauspielerausdruck deckt sich gerade in solchen Momenten vollkommen mit dem gesunden Stil des Films, der endlich und vorbildlich von der Berlinerei loskommt, vom Modernismus verlogener Filmprinzen und Tanzstudenten.

HURRA! ICH LEBE! – ist auch ein Märchen, aber ein Volkslegendchen, das Musik in sich hat, manche menschliche Wahrheit mimisch vertritt und dabei urkomisch ist.

Denn die Filmkonstruktion, Drehbuchtechnik, Regieanordnung und Aufnahmeapparat, ergänzt aufs Glücklichste das Spontane des Films. Die Autoren Julius Urgiß und Friedrich Raff haben sich diesmal die Hände gereicht. Der Boxkampf Autoren – Regisseur fiel aus. So konnte ein lückenloses, dichtgewebtes Spiel entstehen.

Wilhelm Thiele hat vom Theater her die sichere Schauspielereiführung, jetzt beweist er auch Filmsinn, indem er jede Szene prägnant formt, ohne Längen und mit besonderem Nachdruck für den Wert jeder einzelnen Szene. Die Darsteller hatten selten so viel Spielausdrucksmöglichkeiten. Max Gülstorff und A. Bondireff spielen die bösen Brüder. Natalie Lissenko die vermeintliche Witwe. Sympathisch G. H. Schnell als amerikanisierter Europäer. Besonders lustig ein ungenannter Boxer im Gefängnis. Fritz Greiner und Walia Ostermann fallen in einer frechen Nepp-Episode auf. Schwach sind nur Gustav Fröhlich und Betty Astor in der einzigen Konzession, die der Film macht: dem Liebespaar. Aber das heiratet schnell und schmerzlos.

Dreimal unterstrichen sei die gelungene Bemühung des Films, statt weit ausgespinnener Titel optische Witze, filmische Tricks zu zeigen. Tricks – nicht als Selbstzweck, sondern als filmische Pointen. Kurt Courant und F. Burgassoff bringen eine Fülle belustigender Einstellungen. Die Ängste des feigen Seefahrers wirken höchst ulkig. Ein Tanzlokal, in dem Kolin den lustig-parodierten Janningsweg allen Fleisches geht, zeigt besonderen Schmiß. [...]

In den drei letzten Akten strafft sich der Film zu einem wirbelnden Pointen-Boxüberzug. Hier ist die deutsche Grotteske gelungen, ohne die amerikanische Ausschweifung, noch immer ein bißchen erdhaft, aber in den schnellen Bildkontrasten – man denke an die Klingelszenen, die Schwindelenthüllung usw. – schlagend und ohne Atempause. Ansätze, die man weiter pflegen sollte. Dieses Genre wird unstreitig Weltabsatz finden können. Humor-Dämmerung? Allgemeine Besinnung auf Film-Wesentliches? Hurra – dann wird der deutsche Film leben.

Ernst Jäger: Hurra! Ich lebe!
Film-Kurier, Nr. 304, 22.12.1928

Hurra!
Ich lebe!



NORDISCHE
FILMTAGE
LÜBECK
3.-7.11.2021

www.nordische-filmtage.de



VON IVO BLOM

Vor dem Ersten Weltkrieg gab es praktisch keine niederländischen Schauspieler in der deutschen Filmindustrie, vor allem angesichts der äußerst bescheidenen nationalen Filmproduktion bis 1913. Aber während des Krieges erlebte das holländische Kino eine kurze Blüte, und so kamen Anfang der 1920er Jahre, nach dem Zusammenbruch der eigenen Filmindustrie, niederländische Regisseure wie Theo Frenkel sr. (1871-1956) und Schauspieler wie →*Ernst Winar* (1894-1978) und Adolphe Engers (1884-1945) nach Berlin. Frenkel drehte 1922-24 vier Filme für Turma-Film, u. a. *FRAUEN IM SUMPF / JUDITH* (1924). Neben deutschen spielten auch niederländische Schauspieler mit: Willem van der Veer, Coen Hissink, Adolphe Engers und Frenkel selbst. Im selben Jahr, in dem Frenkel nach Berlin kam, 1922, gab Ernst Winar sein Regiedebüt mit dem Detektivfilm *DER MANN IM HINTERGRUND*, vom Niederländer Eduard IJdo produziert, der auch Co-Drehbuchautor und Hauptdarsteller war, neben einer größtenteils niederländischen Besetzung. Winar und Engers hatten eine lange Karriere im Weimarer Kino, Engers als komischer Sidekick in über fünfzig Filmen, darunter Murnaus *DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS* (1923/24). Winar war der Jungstar und Actionheld in rund 25 Filmen nach seinem Durchbruch mit *DIE BENEFIZ-VORSTELLUNG DER VIER TEUFEL* (1920). Nach *DER MANN IM HINTERGRUND* führte Winar erst 1927 wieder Regie bei § 182 *MINDERJÄHRIG*, dem noch vier weitere Filme folgen sollten. Zurück in den Niederlanden drehte er dort nur noch sporadisch, so war er mit Hermann Kosterlitz Co-Regisseur von *DE KRIBBE-BIJTER* (1935).

Mitte der 1920er Jahre begannen zwei niederländische Schauspielerinnen ihre Karrieren im deutschen Kino: →*Truus van Aalten* (1910-1999) und →*Lien Deyers* (1910-1982[?]). Die filmverrückte Truus war erst 16 Jahre alt, als sie im Sommer 1926 einen Wettbewerb der Ufa im niederländischen Filmmagazin *De Rolprent* gewann. Sie erhielt eine kleine, nicht im Vorspann genannte Rolle in einem Film mit Willy Fritsch und einen Dreijahresvertrag bei der Ufa. Sie wurde oft an andere Filmfirmen ausgeliehen und trat in vielen Kino- und Zeitschriftenwerbungen auf. Aufgrund ihres lustigen und natürlichen Auftretens erhielt sie in Deutschland den liebevollen Spitznamen »kleiner holländischer Käse«. Aus dem Backfisch wurde das moderne Mädchen der 1920er Jahre:

knabenhaft und doch weiblich – kurzes Haar, kurzer Rock, glatt-rasierte Beine, ein heranwachsender, selbstbewusster Flapper. Truus posierte für Fotos und gab Interviews für Filmmagazine in ganz Europa. Sie landete sogar in amerikanischen Magazinen, in denen mit ihr für Lux-Seife geworben wurde. Der Übergang zum Tonfilm verlief für van Aalten trotz ihrer niederländischen Herkunft gut. Sie trat unter anderem 1932 in dem Kurzfilm *NUR EIN VIERTELSTÜNDCHEN* mit Robert Eckert und Theo Lingen auf. Als die Nazis an die Macht kamen, erhielt sie als Ausländerin kaum noch Angebote. Sie ging zuerst nach Wien, dann kurzzeitig zurück nach Holland, wo sie neben Roland Varno eine Hauptrolle in Rudolf Meinerts Armeekomödie *HET MEISJE MET DEN BLAUWEN HOED* (1934) spielte. Nach einer langen Pause bekam sie erst 1939 wieder eine Rolle in Deutschland, in Fritz Peter Buchs *EIN GANZER KERL*, Truus' letztem Film.

Im August 1926 gewann Lien Deyers, Stieftochter des in Den Haag ansässigen Hotelbesitzers Egbert Dijers, einen Wettbewerb für junge Nachwuchstalente der österreichischen Wochenzeitung *Mein Film*. Bei einer Autogrammstunde in den Büros der Zeitung wurde sie dem österreichischen Regisseur Fritz Lang vorgestellt. Der Legende nach fragte der niederländische Teenager frech: »Herr Lang, wollen Sie mich nicht entdecken?« Tatsächlich erhielt sie eine kleine, aber rassige Rolle als verführerische Spionin in Langs nächstem Projekt, dem Thriller *SPIONE* (1928). Sie unterschrieb einen Sechsjahresvertrag bei Lang, der sich jedoch bald als Legitimierung bloßer Sklaverei herausstellte. Deyers ging vor Gericht, um den Vertrag aufzulösen, und spielte nie mehr für Lang. Dennoch war das für sie der Beginn einer produktiven Filmkarriere im deutschen Kino. In den nächsten zwei Jahren spielte sie in acht Stummfilmen, darunter zwei von und mit Wilhelm Dieterle: *DIE HEILIGE UND IHR NARR* (1928) und das Sanatoriumsdrama *ICH LEBE FÜR DICH* (1929). Auch in ihren frühen Tonfilmen verzauberte Lien Deyers das deutsche Publikum. Sie spielte in Operettenfilmen von Max Ophüls, Georg Jacoby und Carl Lamac u. a. mit Gustav Fröhlich, Richard Tauber und Jan Kiepura, ebenso in zwei Lustspiel-Erfolgen mit Heinz Rühmann – Robert Siodmaks *DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT* (1931) und Max Ophüls' *LACHENDE ERBEN* (1933) – und Karl Hartls Science-Fiction-Film *GOLD* (1934) mit Hans Albers und Brigitte Helm. Da

ihr Ehemann, der Produzent und Regisseur Alfred Zeisler, Jude war und ihr Stiefvater als »halbjüdisch« galt, verließ das Paar 1935 Deutschland, und Lien Deyers spielte nie mehr im Film.

Es tummelten sich auch Holländer im deutschen Kino der 1930er Jahre: der unverwüstliche Operettenprinz Johannes »Jopie« Heesters (1903-2011), die niederländisch-deutsche Schauspielerin Ery Bos (1910-2005), Jungstar Roland Varno (1908-1996). Besonders erwähnt werden muss der hübsche, stimmungswaltige ehemalige Bühnendarsteller → *Frits van Dongen* (1901-1975), geb. Hein van der Niet. Auch wenn er bereits in einem Stummfilm mitspielte, begann seine Filmkarriere eigentlich mit der Hauptrolle in Alex Bennos und Louis Saalborns Fischerdrama *OP HOOP VAN ZEGEN* (1934), gefolgt von weiteren niederländischen Filmen wie Ernst Winars *OP STAP* und Winars und Hermann Kosterlitz' *DE KRIBBEIJTER* (beide 1935). 1936 bot die Tobis van Dongen einen Vertrag an. Er siedelte nach Berlin über und spielte u. a. die Hauptrolle des Maharadscha Chandra in Richard Eichbergs monumentalem Zweiteiler *DER TIGER VON ESCHNAPUR* und *DAS INDISCHE GRABMAL* (1937/38) sowie neben Kristina Söderbaum in Veit Harlans psychologischem Drama *DIE REISE NACH TILSIT* (1939) nach der Novelle von Hermann Sudermann. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verließ er Deutschland und ging auf Einladung des Regisseurs Hermann Kosterlitz in die USA, wo er zwischen 1940 und 1951 unter dem Namen Philip Dorn in Dutzenden von M-G-M-Produktionen spielte, vor allem in Anti-Nazi-Filmen. Später kehrte er nach Europa zurück und wirkte auch wieder in deutschen Filmen mit.

Auch in der Nachkriegszeit erhielten niederländische Schauspieler Rollen im deutschen Kino, und sogar der attraktive Fußballtorhüter Frans de Munck (1922-2010) war in Robert A. Stemmlers *DAS BESTE BRAUTPAAR* (1954) zu sehen. Aber der bemerkenswerteste Fall war sicherlich die Bühnenschauspielerin und -regisseurin → *Cox Habbema* (1944-2016). 1968 spielte sie die

»Aus dem Backfisch wurde das moderne Mädchen der 1920er Jahre: knabenhaft und doch weiblich – kurzes Haar, kurzer Rock, glattrasierte Beine, ein heranwachsender, selbstbewusster Flapper.«

Hauptrolle in Rainer Simons DEFA-Produktion *WIE HEIRATET MAN EINEN KÖNIG* (1968) nach dem Grimm'schen Märchen »Die kluge Bauerntochter« neben dem deutschen Schauspieler Eberhard Esche, den sie 1969 heiratete. Von 1969 bis 1984 lebte und arbeitete Habbema hauptsächlich in Ostberlin. In dieser Zeit war sie Schauspielerin und Regisseurin am Deutschen Theater, spielte in zahlreichen niederländischen und belgischen Filmen und Fernsehserien sowie in (ost-)deutschen Produktionen, u. a. Gerhard Respondeks Krimi *DER MÖRDER SITZT IM WEMBLEY-STADION* (1970), Herrmann Zschoches Science-Fiction-Film *EOLOMEA* (1972) und Rainer Simons mittelalterlicher Abenteuer-geschichte *TILL EULENSPIEGEL* (1974). Im Fernsehen trat sie in der beliebten Krimi-Serie *POLIZEIRUF 110* (1973) auf, neben Esche spielte sie in Lothar Warkes *LEBEN MIT UWE* (1974) und *DIE UNVERBESSERLICHE BARBARA* (1977) sowie Dieter Scharfenbergs *Fantasie DER SPIEGEL DES GROSSEN MAGUS* (1980). 1984 kehrte Cox Habbema in die Niederlande zurück.

Neben Habbema waren ab den 1970ern noch zahlreiche andere niederländische Darsteller im deutschen Film und Fernsehen aktiv, darunter Rutger Hauer (1944-2019), der seine Rolle als schneidiger Ritter *FLORIS* (1969, Paul Verhoeven) fürs deutsche Fernsehen wiederholte (*FLORIS VON ROSEMUND*, 1975, Ferry Radax). Chiem van Houweninge (*1940), ein wichtiger Drehbuchautor, spielte lange die Rolle des Hänschen in den Serien *TATORT* (1982-1991) und *SCHIMANSKI* (1999-2013). René Soutendijk (*1957) spielte u. a. in Carl Schenkels Thriller *ABWÄRTS* (1984) und Hans-Christoph Blumenbergs *DER MADONNA-MANN* (1987). Ab den 1990er Jahren trat eine neue Generation holländischer Darsteller auf: Johanna ter Steege (*1961), Ellen ten Damme (*1967) und Barry Atsma (*1972). Ten Damme war besonders aktiv. Sie spielte in mehr als zehn deutschen Kino- und Fernsehfilmen und absolvierte zahlreiche Auftritte in Serien wie *FÜNF STERNE* (2005-2008) und *TATORT* (2002, 2019).

1928/29. DE. Ich lebe für Dich*Regie:* Wilhelm Dieterle.*Buch:* Charlotte Hagenbruch.*Zwischentitel:* Alfred Polgar.*Dramaturgische Oberleitung:* Ludwig Biro
[= Lajos Bíró].*Kamera:* Charles Stumar, Robert L.*Surtees,* Sepp Allgeier.*Bauten:* Max Knaake, Alfred Junge.*Kostüme:* Johanna Marbach.*Maske:* Paul Dannenberg.*Darsteller:* Wilhelm Dieterle (Bergson),

Lien Deyers (Nicoline), Olaf Fönnss [=

Fönnss] (Fürst Wronsky), Erna Morena

(Fürstin Wronsky), Hubert von Meyerbrindt

(Flemming), Elsa Wagner, Julius Brandt,

Alexandra Schmitt, Nikolai Malikoff.

Produktion: Universal Pictures Corp. mbH,
Berlin;*für:* Universal Pictures Company Inc.,
New York.*Produzent:* Carl Laemmle.*Produktionsleitung:* Joe Pasternak, Paul
Kohner.*Aufnahmeleitung:* Adolf Essek, Rudolf
Strobl.*Drehzeit:* Dezember 1928 – Januar 1929.*Drehort:* Ufa-Ateliers Berlin-Tempelhof.*Außenaufnahmen:* Davos, Arosa, Engadin,
Spreewald, Kalkberge Rüdersdorf.*Länge:* 9 Akte, 2713 m.*Format:* 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.*Zensur:* 19.7.1929, B.22910, Jv.*Uraufführung:* 2.9.1929, Berlin

(Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz).

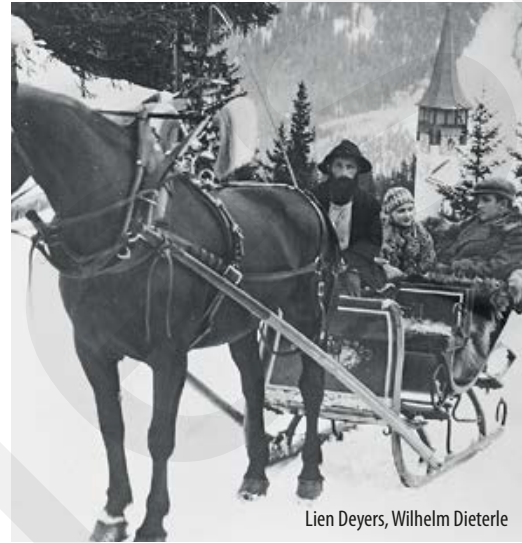
— *Arbeitstitel:* »Triumph des Lebens«.*Kopie:* Bundesarchiv (35mm)

In den schweizer Bergen erholen sich Patienten in einem Sanatorium für Lungenkranke. Aber auch Krankheit und Tod gehören zu ihrem Alltag. Bergson, der dort schon seit sieben Jahren behandelt wird, glaubt nicht mehr an seine Genesung. Er ist darüber zum verbitterten Menschenfeind geworden und trägt sich mit Selbstmordgedanken. Da trifft eine neue Patientin ein, die junge, lebenslustige Nicoline. Sie schenkt den Patienten Blumen, bringt Frohsinn und Lebensfreude in ihren tristen Alltag. Mit der Zeit zerbricht sogar Bergsons harte Schale, er fühlt sich zu ihr hingezogen und lernt sogar wieder zu lachen. Neuer Lebenswille erwacht in ihm. Als Nicoline schließlich erfährt, dass sie geheilt ist, kennt ihre Freude keine Grenze. Doch Bergson stürzt die Nachricht von ihrer bevorstehenden Abreise in eine tiefe Krise. Sie erkennt, dass er ohne sie nicht mehr weiterleben kann, und beschließt, für immer bei ihm zu bleiben.

KRITIKEN

Gott segne ihr glattes, strähniges Blondhaar, ihre ehrlichen, ernsten Kinderaugen und ihre untheatralische Art, Theater zu spielen! Sie gibt ein junges Mädchen mit einem kleinen Lungenknax, die durch ihren frischen, zuversichtlichen Lebenswillen gesund wird und gesund macht. Der Film verrät nicht, von wannen sie kommt und wohin sie geht und wo sie das viele Geld her hat, für das sie Blumen kauft, mit denen sie alle Zimmernachbarn und Leidensgenossen verschwenderisch überschüttet – nun, wir gönnen's ihr und ihnen.

Dieterle spielt einen äußerst flegelhaften jungen Mann, der vor seiner Dame durch die Tür tritt, der aus dem Schlitten springt und sich nicht einmal umschaute, ob seine Gefährtin hinterherkommt – und dessen Wandlung durch den segensreichen Einfluß der hartnäckig-herzlichen und verzeihenden Lien dadurch bedeutsam charakterisiert wird, daß er sie einmal aus seiner Teetasse trinken läßt.



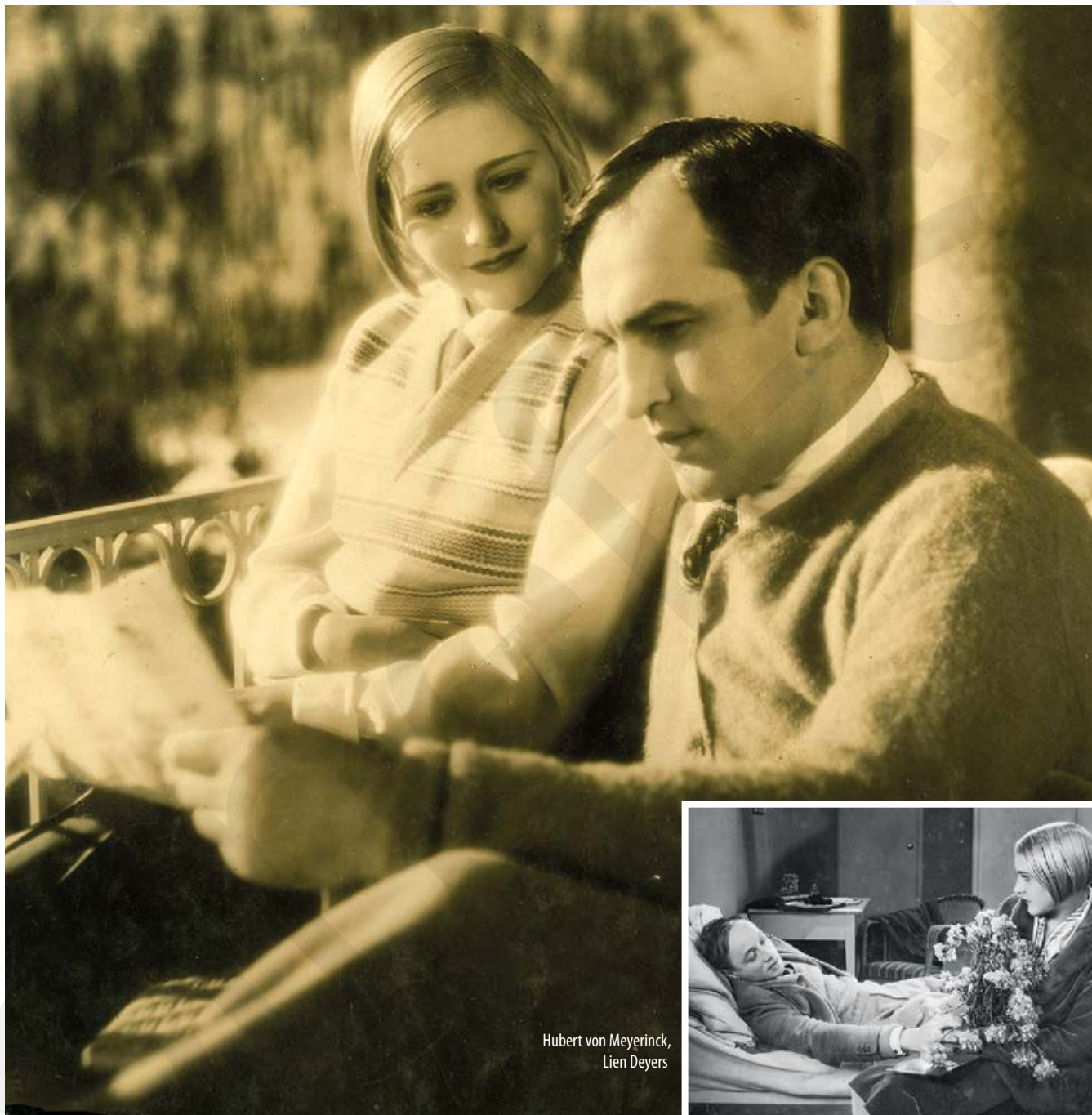
Lien Deyers, Wilhelm Dieterle

Alfred Polgar hat die Filmtitel gedichtet. Etwa so: »Nur in einem gesunden Körper wohnt ein gesunder Geist!« Und: »Sie sind die hartnäckigste Frau, die mir je vorgekommen ist!« Es ist zum Staunen: um eine gewisse Art des Filmtitel-Schreibens zu beherrschen, braucht man ein Manko. Kann man ein Manko erwerben? Siehe da, unser Alfred Polgar, so fein, so weise, so überlegen – er kann auch das.

v. J.–i. [= Lucy von Jacobi]:

Lien Deyers – die holländische Mosheim
Tempo (Berlin), Nr. 206, 4.9.1929

Ist schon die Art, in der hier eins der ernstesten Krankheitsprobleme der Menschheit zur Staffage für eine Magazingeschichte benutzt wird, peinlich, so wird sie durch die Inszenierung des Films völlig unleidlich. Wie die reine und große Winterlandschaft der Schweiz durch Rehe und Eichhörnchen, durch allerhand Mummenschanz aus der weih-



Hubert von Meyerinck,
Lien Deyers

Lien Deyers, Wilhelm Dieterle





Lien Deyers, Olaf Föns

nächtlichen Legenden- und Bibelwelt in einen neckischen Märchenwald verwandelt wird, wie eine Madonnenstatue in der Kirche die Züge der hoffnungsvollen Patientin annimmt; wie man Weihnachten feiert, wie man Sylvester-Blei gießt, wie man zum Karneval in ausgelassenen Trubel verfällt (ein sterbenskranker russischer Fürst wirft sich noch einmal in den Frack): das ist ein einziges Pandämonium aller Kino-Verfälschungen des Lebens. Schade um den Regisseur Wilhelm Dieterle, der mit seiner ersten *GESCHLECHT IN FESSELN* keinen guten, aber einen tastenden, eigenwilligen Film schuf. Schade um Lien Deyers, die, mit klarem und offenem Gesicht, eine noch unverdorben

zeigt, aber von Regie und Photographie schon ganz auf Ansichtskartensüßigkeit hergerichtet wird.

Schade um die deutsche Produktion der Universal, die diesen Film herstellte. Was könnten aus deutsch-amerikanischer Zusammenarbeit für Filme hervorgehen! Zwar erklärte schon Carl Laemmle, Präsident der Universal, bei seinem kürzlichen Berliner Aufenthalt, daß seine Produktion in erster Linie den Publikumsgeschmack berücksichtigen werde. Aber dieser Film liegt auf einem Niveau, das auch die Ansprüche des einfachsten Geschmacks noch tief unterbietet.

F. W. [= Fritz Walter]: *Ich lebe für Dich*
Berliner Börsen-Courier, 8.9.1929

Eine äußerst geschickt bewegte Kamera ersetzt – just, wo es notwendig ist – Tempo, und die herrliche Landschaft wird liebevoll in die Handlung einbezogen. Eine leichte Heiterkeit in manchen Szenen gibt dem Film reizvolle Nuancen. Lebensschmerz und wilde Lebenssehnsucht der Kranken sind in fein empfundenen Bildern und durch die unaufdringlich geführten Darsteller ausgedrückt. Doch eins: Es war nicht notwendig, für den Ausdruck des in Bergson durch Nicolines Einfluß wiederkehrenden Lebensmutes – nur darauf kam es an – diese Nicoline durch eine Trickaufnahme in eine hölzerne Madonna zu transmittieren. Das wirkt bei diesen sonst lebenswahren Bildern leicht kitschig. Überdies nahm der Regisseur Dieterle dem Schauspieler Dieterle auch eine besondere Möglichkeit, als er diese Entgleisung duldete. [...]

Wilhelm Dieterle, als Bergson, gelöst und aus dem Innern spielend. Und Lien Deyers als Nicoline: feenhafter Schelm, der Gutes schaffen muß aus innerstem Antrieb; selbstlos liebend. In jeder Phase ihres Spiels überzeugend.

Erow: *Ich lebe für Dich*
Die Film-Illustrierte, Nr. 37, 11.9.1929

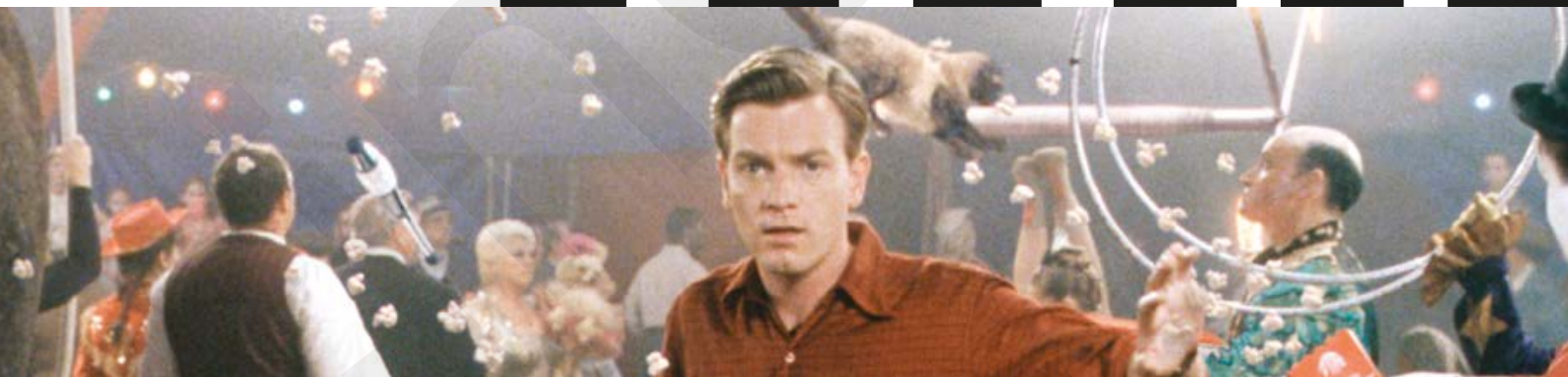
bulletin

Big Fish von Tim Burton



Liebe auf
den ersten
Seiten

film



filmbulletin

1929/30. NL. Zeemansvrouwen

Regie: Henk Kleinman.

Buch: A. m. Elframowitsj.

Zwischentitel: N. H. Wolf.

Vorlage: Bühnenstück

»Zeemansvrouwen« (1928) von Herman Bouter.

Kamera: Andor von Barsy.

Bauten: Theo van der Lugt.

Darsteller: Harry Boda (Willem

Broerse), Josephine Schetser (Mooie

Leen), Raas Luijben (Lau), Jos Pasch

(Dronken Lodewijk, vader van Leen),

Clara Vischer-Blaaser (Manke Mie),

Henkie Klein [= Kleinman] (Nelis),

Daan Scheffer (Kruidenier), Annie

Barbas (Tante Saar), Henriette Verbeek

(Lucy), Willem Heideman (Daantje),

»Mejuffrouw« Cellarius (Jaantje), Reina

Menjon (Bertha), Henk Kleinmann

(Dokter), Kees Grutter (Rooie Bart), Dick

Menten (De luie), Johanna Schurnacher

(Vroedvrouw), Sidney Bosman,

»Mevrouw« Bakels, Kees Schrikker.

Produktion: N.V. Filmfabriek »Holland«, Amsterdam.

Produzent: W. A. MacLean, Henk Kleinman.

Länge: 7 Akte, 2360 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.

Zensur: 1.5.1930, NL-Z.

Uraufführung: 13.5.1930, Amsterdam

(Corso, Pressevorstellung);

16.5.1930, Amsterdam (Corso).

— Als erster niederländischer Tonfilm geplant, wegen Problemen mit den Tonaufnahmen in Berlin als letzter Stummfilm ins Kino gekommen.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)



Raas Luijben, Josephine Schetser, Harry Boda

Leen, die auf einem Markt in Amsterdam Fische verkauft, ist schwanger von ihrem Freund Lau. Als dieser nach einem Raubüberfall auf einen Geldboten ins Gefängnis muss, nimmt sich der Seemann Willem der jungen Frau an, die er auf einem Landgang in Tante Saars Hafenkneipe kennengelernt hat. Während seiner nächsten Reise bringt Leen Zwillinge zur Welt, einen Jungen und ein Mädchen, und nach Willems Rückkehr heiraten die beiden. Doch dann wird Lau aus der Haft entlassen und meldet Ansprüche an. Als Leen nicht von ihm lassen kann, fährt Willem abermals zur See. In seiner Abwesenheit betrügt und miss-

handelt Lau Leen, die schließlich entkräftet ins Krankenhaus muss. Die Kinder gibt der Rabenvater im Waisenhaus ab, wo es zu einem überraschenden Wiedersehen zwischen Leen und Willem kommt. – ZEEMANSVROUWEN war als der erste Tonfilm der Niederlande konzipiert, kam aber wegen technischer und finanzieller Probleme als letzter Stummfilm in die Kinos. 2003 hat Lodewijk de Boer die Dialoge mit Hilfe von Lippenlesern rekonstruiert und der Komponist Henny Vrieten den Film mit Musik und Geräuschen zu einem Hörstück montiert. Dieser »Soundtrack« ist dem Film als Nachsynchronisation unterlegt.



KRITIK

Man schreibt uns aus Amsterdam: Das Corso Cinema hat eine Sondervorstellung von ZEE-MANSVROUWEN arrangiert, einem Film nach dem Theaterstück von Herman Bouber, der in seiner Gesamtheit ein nationales Produkt ist. Und obwohl wir nicht behaupten wollen, dass unser Land mit diesem als »großer holländischer Superfilm« angekündigten Werk seine Rückständigkeit im Bereich des Films aufgeholt hat und sich nun einer nationalen Filmindustrie rühmen kann, hält ZEE-MANSVROUWEN immerhin doch ein Versprechen für die Zukunft bereit.

Denn zweifellos hat die Filmfabrik »Holland« – das Hauptstadtunternehmen, das diesen Film im wahrsten Sinne des Wortes auf dem Gewissen hat – mit der Person von Henk Kleinman, dem Schöpfer von DROOMKONINKJE [Die vom Schicksal





Verfolgten, DE/NL 1926] einen guten Regisseur gefunden, der hinsichtlich starker Lichteffekte und des Einsatzes von Stimmungsbildern eine Lehre bei den Russen durchlaufen hat.

Typische Szenerien Amsterdams wie das Treiben auf dem Nieuwmarkt, die »dunklen« Viertel sowie Teile unseres Hafengebiets wurden im Film auf suggestive Weise festgehalten [...]. Von den in ZEEMANSVROUWEN auftretenden Künstlern haben zwei, Harry Boda und unser niederländisches »Jüngchen« Henkie Klein – bereits vorher in Filmen mitgewirkt; die Übrigen – sämtlich niederländischen Geblüts – werden erstmals dieser Sensation teilhaftig. In Anbetracht dessen ist dieser Film »nicht besser und nicht schlechter als der durchschnittliche Film aus dem Aus-



Film

in der edition text+kritik



Axel Block
Die Kameraaugen des Fritz Lang
Der Einfluss der Kameramänner auf den Film der Weimarer Republik
November 2020,
etwa 400 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen
ca. € 39,-
ISBN 978-3-96707-421-5

Der Film der Weimarer Republik hat einen großen Einfluss auf die Filmgeschichte ausgeübt. International anerkannt sind bis heute besonders die bildgestalterischen Meisterleistungen dieser Jahre.

Anhand von neun Filmausschnitten diskutiert Axel Block die Frage, welchen Einfluss Kameramänner wie Karl Freund, Carl Hoffmann, Rudolph Maté, Günther Rittau und Fritz Arno Wagner auf den Film der Weimarer Republik ausübten und wie dabei die Zusammenarbeit mit den Regisseuren funktionierte. In den Blick kommen dabei neben mehreren Filmen Fritz Langs auch weitere Klassiker wie F. W. Murnaus »Der letzte Mann« (1924) oder Joseph von Sternbergs »Der blaue Engel« (1929/30).

et+k

edition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de



land«, wie es über ihn heißt, und er hält, wie oben bereits geschrieben, ein Versprechen für die Zukunft bereit.

Lediglich der Text sollte unserer Meinung nach gekürzt werden. Die wiederholten Unterbrechungen der Handlung für weitgehend unnötige Erklärungen oder Dialoge sind äußerst störend und beeinträchtigen das Spiel. Alles in allem ist ZEEEMANSVROUWEN einen Gang ins Kino aber allemal wert, insbesondere auch, weil hier ein Stück echtes Volksleben auf einwandfreie Weise wiedergegeben wird, wobei Gefühl niemals zur Sentimentalität verkommt. Dies kann als ein Sieg über viele Produktionen von jenseits der Grenze bezeichnet werden.

*Bouber's Zeemansvrouwen op de film
Nieuwe Apeldoornsche Courant, 17.5.1930*

VON ROMMY ALBERS

Die Einführung des Tonfilms bedeutete einen großen Umschwung in der holländischen Filmkultur. Die Kinos wurden mit Tonanlagen ausgestattet, Musiker und Orchester verschwanden aus ihnen, und die Filmproduktion musste auf die Herstellung von Tonfilmen umgestellt werden. Die Umgestaltung der Kinos vollzog sich in den Niederlanden rasch. Schon Anfang der 1930er Jahre konnten in mehr als 90 Prozent der Kinos Tonfilme vorgeführt werden – vor allem dank des Engagements des Elektrokonzerns Philips und des wichtigsten niederländischen Filmverleihers, Loet C. Barnstijn. Gemeinsam hatten sie ein einzigartiges Tongerät entwickelt, das »Loetafoon«, eine »Nadelton«-Kombination von Filmprojektion und synchronisiertem Ton auf Schallplatten. Ein Drittel des niederländischen Kinos verwendete diese Installation, die anderen entschieden sich für Filmprojektion mit optischem Ton auf dem Filmstreifen (»Lichtton«). Letztendlich erzielte das Loetafoon allerdings nicht die erwünschten Ergebnisse und schließlich wurden alle holländischen Kinos mit optischen Tonanlagen ausgestattet.

Der Ton war zwar da, aber die Sprache, die im Kino erklang, war vorerst noch nicht Niederländisch. Noch wurden hier keine Tonfilme hergestellt – außer einigen Kurzfilmen zur Demonstration des Loetafoons. Auch die Wochenschau blieb bis zum Frühjahr 1931 stumm; dann allerdings boten die Polygoon und das konkurrierende Konsortium Orion-Profilmi gleich zwei Tonwochenschauen an. Die Spielfilme aber waren und blieben fremdsprachig. Sie wurden zunächst auch nicht synchronisiert oder untertitelt. In den ersten Tonfilmjahren vernahm man vorwiegend englische und deutsche Dialoge – ohnehin waren die Vereinigten Staaten und Deutschland die wichtigsten Spielfilmproduzenten auf dem niederländischen Markt. Und da die meisten Holländer mit der deutschen Sprache weniger Probleme hatten als mit der englischen, wurden hier auch deutsch synchronisierte Filme aus Amerika gezeigt, wie die Filme mit Laurel und Hardy (»Dick und Doof«) und *IM WESTEN NICHTS NEUES* (All Quiet on the Western Front, 1929/30).

Zunehmend lauter erklang jedoch der Ruf nach niederländisch eingesprochenen Filmen, sodass 1932 und 1933 die ersten Versuche unternommen wurden, niederländische Tonspielfilme herzustellen. Im Januar 1934 konnte der erste niederländische Tonfilm

vorgeführt werden: Jan Teunissens *WILLEM VAN ORANJE*, ein Biopic über den »Vater des Vaterlands«, der im 16. Jahrhundert im Krieg gegen Spanien das Land in die Unabhängigkeit geführt hatte. Der Film war ein Fiasko, aber der folgende, → *Jaap Speyers DE JANTJES* (Die drei Matrosen), war ein großer Erfolg. 1,2 Millionen Zuschauer sahen die Geschichte von den drei jungen Männern, die nach ihrem Militärdienst in den Kolonien nach Hause kommen. Sie haben es schwer, in der Gesellschaft, die in einer ökonomischen Krise steckt, Fuß zu fassen. Die Männer gehen in die Kneipe, betrinken sich, konkurrieren untereinander und wissen letztendlich nichts Besseres, als sich wieder zur Armee zu melden – im Gegensatz zu ihren Freundinnen, die sich mit kleinen und großen Geschäften eine eigene Existenz schaffen können. Großen Anteil am Erfolg hatte die Mitwirkung von beliebten Revuestars wie Louis Davids und seiner Schwester Heintje, Fien de la Mar und Sylvain Poons.

Ein weiterer Grund für den Erfolg von *DE JANTJES* war die Beteiligung erfahrener Ausländer. Im Gegensatz zu *WILLEM VAN ORANJE*, an dem nur der tonfilmerfahrene ungarische Kameramann Akos Farkas und der französische Tontechniker Charles Métain mitgearbeitet hatten, waren die wichtigsten Positionen mit Fachleuten besetzt, die schon viel Erfahrung im Tonfilm gesammelt hatten: neben dem Kameramann Farkas und Regisseur Speyer waren dies Hermann Dankert (Ton), Hans Ledersteger (Bauten) und Hanna Kuijt (Montage). Alle hatten bereits in der deutschen Filmproduktion gearbeitet und brachten ihr Wissen und ihre Erfahrung mit in die Niederlande.

Jaap Speyer war hier geboren, aber schon 1917 nach Berlin gegangen, um dort und in Hamburg in der Filmbranche zu arbeiten. Er hatte über vierzig Spielfilme inszeniert, Unterhaltungsfilme wie *HEDDAS RACHE* (1919), *BIGAMIE* (1927), *G'SCHICHTEN AUS DEM WIENERWALD* (1928) und *JENNYS BUMMEL DURCH DIE MÄNNER* (1929, mit Truus van Aalten). Nach Machtantritt der Nationalsozialisten war Speyer, der mit der jüdischen Schauspielerin Mia Pankau verheiratet war, nach Amsterdam zurückgekehrt. In Jahren 1934 drehte er noch vier weitere Unterhaltungsfilme. Den Krieg überlebten er und seine Frau in Westneuguinea, das damals zu Niederländisch-Indien gehörte, und in Australien.

Der Riesenerfolg von DE JANTJES bescherte der niederländischen Spielfilmproduktion einen kleinen Höhenflug. Innerhalb von zweieinhalb Jahren wurden fast dreißig Filme hergestellt. Die meisten waren Unterhaltungsfilme, häufig mit bekannten niederländischen Revuestars in den Haupt- oder wichtigen Nebenrollen. Mit leichtfüßigen Komödien voller Tanz und Gesang – die sich teilweise vor der Kulisse des amsterdamer Arbeiterviertels De Jordaan abspielten, daher der niederländische Genrename »Jordaan-komödie« – versuchte man, den Erfolg von DE JANTJES zu wiederholen. Die Darsteller waren Niederländer, aber ansonsten agierten auf dem Filmset viele Mitarbeiter aus Babelsberg, Wien und Prag. Kathinka Dittrich hat in ihrer Dissertation »Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration« (1987) gezeigt, dass nur ein einziger der 37 (!) niederländischen Spielfilme zwischen 1934 und 1940 ohne deutsche Beteiligung gedreht wurde.

Zu den deutschen Mitarbeitern zählten Emigranten, die Deutschland nach 1933 verlassen hatten, aber auch Fachleute, die weiterhin dort tätig waren und nur für eine bestimmte Produktion engagiert wurden. Für BLEEKE BET verpflichtete man Richard Oswald, der 1933 nach Österreich geflohen war und 1934 nach Duivendrecht gelangte, ein kleines Dorf in der Nähe von Amsterdam. Dort waren 1933 die Cinetone Studios errichtet worden, das Zentrum der niederländischen Filmindustrie (bis zu ihrem Konkurs 1987). Er traf dort auf Hans Ledersteger (aus Wien) und die Cutterin Hanna Kuyt/Kuijt (aus Berlin), doch jetzt hieß der Kameramann nicht Farkas, sondern Willy Goldberger (aus Berlin), der ebenfalls ins Exil gegangen war. Ledersteger hingegen kehrte nach einer zweijährigen Tätigkeit in den Niederlanden wieder zurück nach Österreich.

Nach einiger Zeit meldeten sich kritische Stimmen zu Wort. Zwar brauche man die Erfahrung und das Wissen der Zugereisten, aber es gebe doch auch in den Niederlanden mittlerweile gute Fachleute. Und gerade die könnten keine Erfahrung sammeln, weil man immer wieder Ausländer anheuere. Ende 1934, bei der Produktion von Max Nossecks DE BIG VAN HET REGIMENT kam

es zum Eklat. Wieder sollte die Deutsche Hanna Kuijt für die Montage verantwortlich sein, aber dagegen protestierte man nun: Es gebe inzwischen auch gute niederländische Cutterinnen. Wie in den Niederlanden üblich, einigte man sich auf einen Kompromiss. Ab sofort würde neben jedem ausländischen Regisseur, Kameramann, Cutter und Filmarchitekten eine einheimische Fachkraft stehen. So wurden ab 1935 viele Filme mit Doppelbesetzung gedreht.

Vor allem Regisseure gaben oft nur ein einmaliges Gastspiel in den Niederlanden. Sie wurden für einen Film engagiert, kamen aus dem Ausland – Deutschland oder dem Exilland – und kehrten wieder dorthin zurück, sobald der Film fertiggestellt war. So reiste Max Ophüls aus seinem französischen Exil an, um in

Duivendrecht KOMEDIE OM GELD (1936) zu inszenieren. Er hielt sich nur kurz in den Niederlanden auf und war nicht unbedingt glücklich über die Verhältnisse, die er hier vorfand: ein zu geringes Budget, Ineffizienz und niedriges Niveau. Zudem war seine Aufenthaltserlaubnis zeitlich begrenzt; er musste nach der Arbeit das Land schnell wieder verlassen. 1939 inszenierte Detlef Sierck BOEFJE im zweiten Tonfilmstudio der Niederlande, der Filmstad Wassenaar, die

1935 vom Filmproduzenten Loet C. Barnstijn gegründet worden war. Sierck war schon auf dem Weg in die Vereinigten Staaten, als man noch am Feinschnitt seines Filmes arbeitete. Das Endergebnis hat er niemals gesehen.

Daneben gab es um den deutschen Produzenten Rudolf »Rudi« Meyer weitere Emigranten, die den niederländischen Film der 1930er Jahre stark geprägt haben. Insgesamt lässt sich sagen, dass deutsche, österreichische, ungarische und tschechische Filmschaffende einen sehr wichtigen Anteil an der niederländischen Spielfilmproduktion dieses Jahrzehnts hatten. Ohne sie wäre der Aufschwung nicht möglich gewesen. Ihre Erfahrung und ihr Wissen waren entscheidend für den Erfolg. Zu einem großen Teil ist es den Ausländern zu verdanken, dass das niederländische Publikum in den 1930er Jahren die niederländische Sprache auch in den Kinos hören konnte.

»Der Ton war zwar da,
aber die Sprache,
die im Kino erklang,
war vorerst noch nicht
Niederländisch.«

1935. NL. De Kribbebijter

Regie: Hermann Kosterlitz [= Hermann Koster], Ernst Winar.

Buch: Jane Beß, Alexander Alexander.

Dialoge: Louis de Bree.

Vorlage: Bühnenstück »Willis Frau«

(1919) von Max Reimann, Otto Schwartz.

Kamera: Henk Alsem.

Kamera-Assistenz: Walter Robert Lach.

Bauten: A. H. Wegerif; *Assistenz:* Hans Ledersteger.

Kostüme: Hirsch en Co.

Regie-Assistenz: Louis de Bree.

Schnitt: Oscar van Leer.

Ton: Emanuel Weiss.

Musik: Max Tak.

Arrangement: Heinz Lachmann.

Darsteller: Cor Ruys (de »Kribbebijter«, baron van Hergershuizen), Louis de Bree (oom Moeki, zwager van de baron), Dolly Mollinger (Loes, vrouw van Willy), Fritz [= Frits] van Dongen (Willy, zoon van de baron), Mary Dresselhuys (Mary, dochter van de baron), Louis Borel (mr. van Maren, vriend van Mary), Chris Baay (Schimmelman, buurman), August Kiehl (Frans); Sien de la Mar (Katrien, keukenmeisje van de baron), Mary Smit (Roosje), Fie [= Sophie] Köhler[-van Dijk], John Gobau, Anton Burgdorffer, Jan Blok.

Produktion: Hofli (Hollandsche Film Productie Maatschappij) N.V., Amsterdam.

Produktionsleitung: Rudolf Meyer.

Drehort: Cinetone Studio's Amsterdam-Duivendrecht.

Länge: 90 min, 2467 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1,33,



Cor Ruys, Dolly Mollinger

Baron von Hergerhuizen, genannt der »Krippenbeißer«*, ist ein jähzorniger Despot. Auch über die Gattenwahl seiner Kinder will er bestimmen. Als sich bei dem vermögenden Schlossherrn der junge Anwalt Van Maren als zukünftiger Verlobter seiner Tochter Mary vorstellt, wirft er ihn aus dem Haus. Schon als der Sohn Willy mit der Sekretärin Loes eine nicht standesgemäße Ehe einging, wurde dieser vom Vater enterbt. Seither arbeitet Willy als Büroangestellter, doch auf Geheiß des Barons entlässt ihn sein Chef. Als Loes dies erfährt, macht sie sich auf den Weg zum Schloss. Dort wird sie dem alten Griesgram von seinem Bruder Moekie, der schon oft beruhigend eingreifen musste, als die neue Haushälterin vorgestellt. Überraschenderweise zeigt sich ihr neuer Arbeitgeber sehr angetan von der patenten, selbstbewussten jungen Frau. Doch dann taucht Willy auf der Suche nach Loes im Schloss auf. Seine Frau sei ihm davongelaufen, erklärt Onkel Moekie seinem Bruder. Woraufhin der triumphierende Baron sofort die Scheidung in die Wege leiten will ...

* »Eine alte unbrauchbare Person pflegt man in verächtlichem Verstande auch wohl einen alten Krippenbeißer zu nennen, weil dieser Fehler gemeinlich alten Pferden anklebt.« (Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793-1801).

KRITIK

Dies ist einmal ein Produkt unserer nationalen Filmindustrie, über das wir uns aufrichtig freuen können. Nicht weil DE KRIBBEBIJTER an sich ein so außerordentlich wichtiges Werk ist, sondern weil die niederländische Filmkunst auf einmal ein so hohes Niveau erreicht wie selten zuvor. Ich lasse DOOD WATER [1934, Gerard Rutten] und OP HOOP VAN ZEGEN [1924, James Bauer, Henk Kleinmann] einmal beiseite; auch dies waren im Grunde eher schwache Filme, aber zumindest lobenswerte Versuche, im ernsthaften Genre alles gut und künstlerisch anständig zu machen. DE KRIBBEBIJTER ist bei Weitem dasjenige niederländische Produkt, das am weitesten in Richtung Unterhaltungsfilm geht, aber dabei verfährt es richtig.

Dem Film fehlt jener vulgäre Held, der viele seiner Vorgänger so unangenehm gemacht hat. Hier geht es nicht um die üblichen Streitereien im Jordaan-Viertel und es gibt keine banalen Witze mit Zigarren wie in DE BIG VAN HET REGIMENT [1935, Max Nosseck]. Und was das Überraschendste ist: Diesmal gib es endlich ausnahmsweise überhaupt keine Lieder, und der Film verliert dadurch überhaupt nichts. Im Gegenteil, ich möchte sogar sagen: Songs sind das unkinematografischste Element, mit dem uns das Aufkommen des Tonfilms gesegnet hat. Sie wirken sich fast immer lähmend auf den Rhythmus und das Tempo des Films aus.

Hier aber deutet alles darauf hin, dass sie mit DE KRIBBEBIJTER einmal einen zivilisierten niederländischen Film machen wollten, und das ist ihnen wunderbar gelungen. Möge der Film in dieser Hinsicht ein Beispiel sein – dann sieht es für die niederländische Filmindustrie, die im Wesentlichen vom Unterhaltungsgenre abhängig bleiben wird, nicht so hoffnungslos aus. [...]

DE KRIBBEBIJTER ist ein lustiges Filmspiel, hergestellt nach einem vor langer Zeit populären, mittlerweile fast vergilbten Bühnenstück von Hans Reimann und Otto Schwartz. Das Filmmanuskript nennt als Verfasserin den Namen von Jane Bess, scheint jedoch vom Regisseur Hermann Kosterlitz fast vollständig überarbeitet worden zu sein. Die Dialoge wurden von Louis de Vree verfasst, der bei den Aufnahmen auch die Dialogleitung übernahm. Die allgemeine Leitung lag in den Händen von Hermann Kosterlitz, der im Zusammenhang mit den staatlichen Maßnahmen einen zweiten, niederländischen Regisseur an seiner Seite hatte, nämlich Ernst Winar.

Es ist offensichtlich, dass der Ausdruck »een Nederlandsche film« nicht ohne Vorbehalt für DE KRIBBEBIJTER gilt. Die Vorlage ist nicht niederländischen Ursprungs, und Ausländer übernahmen die wichtigsten Funktionen bei der Herstellung des Films: das des Manuskriptautors wie auch des Regisseurs. Ausländer wurden auch bei der Filmarchitektur (Hans Ledersteger) und der Fotografie (Robert Lach) hinzugezogen. Es ist jedoch erfreulich, dass die ersten Positionen hierbei von Holländern besetzt wurden, von A. H. Wegerif und von Henk Alsem – zumal sie dabei so gute Arbeit geleistet haben. Die Musik, die hier nur eine begleitende Rolle spielt, aber oft witzig die Handlung unterstreicht, stammt von Max Tak. [...]

Wir wollen aber auch nicht übertreiben. Hier gibt es nichts, was man als genial oder bedeutende Filmkunst preisen müsste. Das ist auch gar nicht nötig. Mit einer Reihe guter Kräfte hat die Holfi-Produktion einen Unterhaltungsfilm auf die Beine gestellt, der viel Spaß macht und niemals langweilig oder langatmig oder geschmacklos wird. Dies ist kein Ereignis von internationaler Bedeutung, aber es schafft Vertrauen in die Zukunft unserer Filmindustrie. DE KRIBBEBIJTER ist ein Film, der vielen



ausländischen Filmen nicht unterlegen ist. Und das ist etwas, was wir über einen niederländischen Unterhaltungsfilm noch nie zuvor sagen konnten.

*J. H.: De Kribbebijter – Galapremière van de nieuwste Nederlandsche film in het Passage Theater
De beste tot nog toe in Nederland vervaardigde amusementsfilm
Het Vaderland (Den Haag), 9.8.1935*

Tobis-Klangfilm.

Zensur: 7.9.1935, NL-Z / 31.7.1940.

Uraufführung: 8.8.1935, Den Haag
(Passage).

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam
(DCP)

DER VERTRIEBENE VERTRIEBSMANN – RUDOLF MEYERS WERK ALS VERLEIHER UND PRODUZENT

VON ANNETTE SCHULZ

Rudolf Meyer, am 27. Dezember 1901 im thüringischen Suhl geboren, machte seine ersten Erfahrungen in der Filmbranche bei der Decla-Bioscop. Erich Pommer, ein Cousin seiner Mutter, gab ihm 1920 die Chance, in der Kinoabteilung zu arbeiten. Wenig später wechselte Meyer zur Presse- und Werbeabteilung der Decla. Seine Haupttätigkeit war bis 1925 die Betreuung der Produktions- und Aufführungspresse sowie die Vorbereitung der Filmpremieren. Er begleitete den Start der großen Decla-Bioscop- und späteren Ufa-Filme.

1926 fragte Gabriel Levy, Vorstandsmitglied und Direktor der Aafa-Film AG, ob Rudolf Meyer bei ihm als Pressechef anfangen wolle. Er trat als Prokurist in die Geschäftsleitung ein, leitete die Abteilung für Presse und Reklame und baute die Exportabteilung auf. Ab Mitte 1927 übernahm er zudem Aufgaben in der Filmproduktion. Auch an der Produktion des ersten deutschen Tonfilms *DICH HAB' ICH GELIEBT* (1929) hatte er seinen Anteil.

Aafa-Filme waren ein Garant für Kassenerfolge in Deutschland und darüber hinaus. Persönliche Kontakte hatte Rudolf Meyer in vielen Ländern, so auch in den Niederlanden. Ende 1925 hatte sich Jo Paërl mit seinem holländischen Universal-Ableger, der Universal Film Agency, das Alleinvertriebsrecht der Aafa-Filmproduktion in den Niederlanden gesichert. Eine intensive Zusammenarbeit mit Meyer war die Folge. Als 1933 die politische Lage in Deutschland vielen Filmschaffenden das Arbeiten erschwerte bzw. unmöglich machte, bot Paërl seinem Kollegen an, nach Amsterdam zu emigrieren und ihn bei einem Neuanfang zu unterstützen. Meyer begann zunächst – seine internationalen Kontakte nutzend – ein Filmvertriebsgeschäft.

1935 gründete Rudolf Meyer gemeinsam mit Jo Paërl und Gabriel Levy, der Ende 1933 ebenfalls nach Amsterdam emigriert war, die Produktionsgesellschaft Holfi – »Hollandsche Film Productie Maatschappij«. Gemeinsam planten sie den Spielfilm *DE KRIBBEIJTER* nach einer Komödie von Max Reimann und Otto Schwartz, die bereits in den 1920er Jahren an niederländischen Bühnen aufgeführt worden war. Ein tyrannischer Vater

widersetzt sich der Hochzeit des Sohnes, erliegt aber schließlich dem Charme seiner Schwiegertochter. Am 14.5.1935 kam unter der Überschrift »Perspektiven der niederländischen Filmindustrie« in der Tageszeitung *Het Volk* die Hoffnung zum Ausdruck, dass dieses Filmprojekt einen positiven Effekt auf die Zukunft der niederländischen Filmproduktion haben würde. Als Regisseure engagierten die Produzenten Hermann Kosterlitz, der jahrelange Erfahrung als Drehbuchschreiber vorweisen konnte und 1932 begonnen hatte, auch Regie zu führen, sowie →*Ernst Winar*, der als niederländischer Staatsbürger eine Karriere als Schauspieler im frühen niederländischen Film und ab 1920 auch in Deutschland hinter sich hatte und immer wieder auch Regie führte. Jane Beß, mit der die Aafa schon früher zusammengearbeitet hatte, schrieb das Drehbuch. Die Kritik war angenehm überrascht, das Publikum begeistert. *DE KRIBBEIJTER* sollte jedoch die einzige Produktion der Holfi bleiben.

Rudolf Meyer aber blieb auch weiterhin als Produktionsleiter tätig. Zunächst leitete er die Produktion des belgischen Filmregisseurs und -produzenten Jan Vanderheyden. *UILENSPIEGEL LEEFT NOG!* (BE, 1936) wurde überwiegend in den Cinetone-Studios in Amsterdam-Duivendrecht gedreht. Für den Film *AMSTERDAM BIJ NACHT* (1937) von Alex Benno hielt Meyer

die Finanzen zusammen, sodass der Film, der zwar kein Erfolg war, keine Verluste einfahren musste. Für *PYGMALION* (1937) holte er den Meisterregisseur →*Ludwig Berger* nach Amsterdam. Beide waren ein sehr gutes Team, das den Film zum außergewöhnlichen Erfolg machte. *VADERTJE LANGBEEN* (1938) und *MORGEN GAAT HET BETER* (1938/39) waren ebenfalls erfolgreiche Literaturverfilmungen; sie wurden von Friedrich Zelnik realisiert. Ludwig Berger hatte sich bei *PYGMALION* für die Theaterschauspielerin Lily Bouwmeester als Hauptdarstellerin entschieden und sie zum Filmstar gemacht. Sie wurde daraufhin auch in den beiden folgenden Filmen von Friedrich Zelnik in den Hauptrollen besetzt.

Das Renommee von Rudolf Meyer – von den meisten liebevoll Rudi genannt – hatte sich definitiv gefestigt. Bei der Premiere des Films *DE SPOOKTREIN* (1939), inszeniert von Karel Lamač, ehr-

»Rudolf Meyer ging in die Illegalität, wurde 1944 festgenommen und über Westerbork nach Auschwitz deportiert. Er überlebte.«



De Kribebijter (Dolly Mollinger)

te ihn die gesamte niederländische Kinobranche, die gleichzeitig seines bevorstehenden 20-jährigen Berufsjubiläums gedachte. DE SPOOKTREIN beruhte auf dem Theaterstück »The Ghost Train« von Arnold Ridley. Als aktuellen Originalstoff verfasste Ludwig Berger mit dem Schauspieler und Schriftsteller Jan de Hartog das Drehbuch für den Film ERGENS IN NEDERLAND, der die Mobilsierung des Landes vor einem drohenden Krieg zum Thema hatte. Auch hier spielte Lily Bouwmeester wieder mit. Am 12.4.1940 fand die Premiere statt, am 10.5.1940 überfiel Nazi-Deutschland die Niederlande. Eine der ersten Maßnahmen der neuen Machthaber war das Verbot des Films.

Noch im Juli 1939 hatte Rudolf Meyer mit der Firma Filmex einen Zwei-Jahresplan seiner Filmproduktion vorgestellt. Angekündigt wurden für 1939 DE SPOOKTREIN und »Gekocht en betaald« (wiederum mit Lily Bouwmeester). Es ist unbekannt, weshalb der letztgenannte Film nicht zustande kam. Für 1940 waren »Kinine« unter der Regie von Robert Siodmak, »Vrouw aan boord« nach einem Roman von Piet Bakker sowie weitere Literaturverfilmungen avisiert. Doch die deutsche Besatzung machte jede Weiterarbeit unmöglich.



Rudolf Meyer

Rudolf Meyer ging in die Illegalität, wurde 1944 festgenommen und über Westerbork nach Auschwitz deportiert. Er überlebte. Nach seiner Heimkehr baute er den Filmverleih wieder auf. Seine erste Filmproduktion wagte er 1952/53: STERREN STRALEN OVERAL (Gerard Rutten) behandelte ein sehr aktuelles Thema: die Auswanderung vieler Niederländer, vorwiegend nach Australien. 1958 gelang ihm dann mit dem Regisseur → Bert Haanstra ein großer Publikumserfolg mit dem Spielfilm FANFARE. 1962 produzierte er DE OVERVAL. Der Film von Paul Rotha über den Überfall auf ein Gefängnis in Friesland, bei dem 40 inhaftierte Widerstandskämpfer befreit wurden, erwies sich sowohl in den Niederlanden als auch international als ein Erfolg. MENSEN VAN MORGEN (1964) präsentierte die Ansichten und Lebenserwartungen von jungen Leuten. Dieser ebenfalls erfolgreiche Kinofilm wurde 1966 gemeinsam mit Hanns Eckelkamp für den deutschen Markt adaptiert, vom Regisseur Kees Brusse mit deutschen Jugendlichen noch einmal gedreht und unter dem Titel MENSCHEN VON MORGEN in die Kinos der Bundesrepublik gebracht.

Rudolf Meyers Hauptbetätigungsfeld aber war seine Arbeit als Verleiher. So hatte er den niederländischen Kinogängern in den 1950er Jahren unter anderem die Sissi-Filme nähergebracht, und für Filmex blieb er auch weiterhin aktiv bis zu seinem Tod am 16. September 1969.

FILMOGRAFIE RUDOLF MEYER

1935. De Kribbebijter

Siehe Seite 46.

1935. Uilenspiegel leeft nog!

Regie: Jan Vanderheyden.

Buch: Edith Kiel, Ernest Claes.

Vorlage: Roman »De fanfare van de

Sint-Jansvrienden« (1910) von Ernest Claes.

Kamera: Walter Robert Lach. *Kamera-Führung:* Arie Croiset.

Bauten: A. H. Wegerif.

Schnitt: Edith Kiel.

Ton: Emanuël Weiss.

Musik: Renaat Veremans, Max Tak.

Liedtexte: Willem Gijssels.

Darsteller: Jef Bruyninckx (Guske), Frits

Vaerewijck (Jan Laenen), Serre van Eeckhoudt

(Peer Laenen), Nand Buyl (Sepke Laenen),

Frieda Gonissen (Anneke Laenen), Pola Cortez

(Lowiske), Josy de Vreese (Palmyrke), Germaine

Loosveldt (Treze Buedts), Willem Benoy

(Apotheker Daveloose), Sarina Beeckmans

(Dochter apotheker, Flavieke), Rosa Coolen

(Moeder), Jules Diricckx (Veearnts), Jet Naessens

(Cafémeisje Jeanette), Jef van Leemput Jr.

(Boer), Jef van Leemput Sr. (Herbergier,

eigenaar van de afspanning 'In Hemeltje'), Dore

Vandenberghel (Veldwachter), Gustaaf Vercamer

(Staf), Hendrik Verschuuren (Dore Simpelaere).

Produktion: Jan Vanderheyden-Film, Antwerpen.

Produzent: Jan Vanderheyden.

Produktionsleitung: Rudolf Meyer.

Drehort: Brügge, Damme.

Länge: 100 min. *Format:* 35mm, s/w, 1:1.33, *Ton:*

Uraufführung: 1935.

1936. Amsterdam bij nacht

Regie: Alex Benno.

Buch: Henk Bakker, Alex Benno.

Vorlage: Idee von Henk Bakker.

Kamera: Walter Robert Lach. *Kamera-Assistenz:* Arie Croiset.

Bauten: A. H. Wegerif.

Schnitt: Jan Teunissen.

Ton: I. J. Citroën.

Musik: Max Tak.

Darsteller: Louis de Bree (Theodor Drummel),

Annie van Duyn (Mary Lovendaal), Piet Köhler

(Piet Bergman), Gusta Chrispijn-Mulder (Zijn

vrouw), Cissy van Bennekom (Kitty), Matthieu

van Eysden, Jan Kiveron (Iom van Elmschot), Piet

Rienks (Chauffeur Willem), Julia Cuypers, Emmy

Fuchs, Adolphe Hamburger, Jetty Kremer, Ceesje

Speenhoff, Daan van Olleffen, Elias van Praag.

Produktion: Actueel Film, Haarlem + Amsterdam.

Produzent: Rudolf Meyer.

Drehort: Cinetone Studio's

Amsterdam-Duivendrecht.

Länge: 76 min, 2085 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 20.11.1936, NL-Z, ab 14 / 29.7.1940 /

23.9.1941 / 5.3.1946, verboten.

Uraufführung: 8.1.1937, Haarlem (Frans Hals Theater).

1936/37. Pygmalion

Regie: Ludwig Berger.

Buch: Ludwig Berger, Johan de Meester, Wim

Kan, Corrie Vonk.

Vorlage: Bühnenstück »Pygmalion« (1913

von George Bernard Shaw.

Kamera: Akos Farkas.

Bauten: A. H. Wegerif.

Maske: D. H. Michels.

Schnitt: Jan Teunissen.

Ton: I. J. Citroën.

Musik: Max Tak.

Darsteller: Lily Bouwmeester (Liesje Doeluttel),

Johan de Meester (Professor Henri Higgins),

Eduard Verkade (Kolonel Pickering), Emma

Morel (Mevrouw Higgins), Matthieu van

Eysden (Doeluttel), Wim Kan (Mevrouw van

Heteren-Hills zoon), Sara Heyblom (Mevrouw

van Heteren-Hill), Nel Oosthout (Juffrouw

Snijders), Ely van Stekelenburg (Mevrouw

Doeluttel), Taus Sigma (Mevrouw van

Heteren-Hills dochter).

Produktion: N. V. Filmex, Amsterdam.

Produzent: Rudolf Meyer.

Drehzeit: November 1936 - Januar 1937.

Drehort: Cinetone Studio's

Amsterdam-Duivendrecht.

Länge: 102 min, 2805 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 18.2.1937, NL-Z: für alle / 26.7.1940,

für alle.

Uraufführung: 26.2.1937, Amsterdam

(City-Theater).

1938. Vadertje Langbeen

Regie: Friedrich Zelnik.

Buch: Rudolf Bernauer, Friedrich Zelnik. *Dialogue:*

Jaap van der Poll, Cor Hermus.

Vorlage: Roman »Daddy Long Legs« (1912

von Jean Webster, Bühnenstück »Vadertje

Langbeen« von Jaap van der Poll.

Kamera: Bryan Langley. *Kamera-Assistenz:* Frits

Meyer.

Bauten: A. H. Wegerif.

Schnitt: Gerd Jan Teunissen.

Ton: I. J. Citroën.

Musik: Max Tak.

Darsteller: Lily Bouwmeester (Judy Aalders),

Paul Storm (Albert van Woudenberg / Vadertje

Langbeen), Emma Morell (Mevrouw van

Dedum), Gusta Chrispijn-Mulder (Frau Lippens),

Sara Heyblom (Mevrouw van Woudenberg),

Heleen Pimentel (Doris van Woudenberg), Jan

Retèl (Frits Donkers, student), Lies de Wind,

Lau Ezerman, Aaf Bouber, Herman Bouber,

Joke Bosch, Constant van Kerckhoven, Peronne

Hosang, Bob de Lange, Piet te Nuyl, Jackie de

Jong.

Produktion: Neerlandia Filmproductie Mij. N.V.,

Amsterdam.

Produzent: Rudolf Meyer, Jo de Wind.

Drehort: Cinetone Studio's

Amsterdam-Duivendrecht.

Länge: 99 min, 2715 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 7.11.1938, NL-Z: für alle / 26.7.1940,

für alle.

Uraufführung: 6.10.1938, Amsterdam (City).

1938/39. Morgen gaat 't beter!

Regie: Friedrich Zelnik.

Buch: Annemarie Selinko, Kees Bruynse, [As

Bruynse, Friedrich Zelnik, Wim Kan].

Vorlage: Roman »Morgen ist alles besser« (1938

von Annemarie Selinko.

Kamera: Otto Heller, [Henk Aalsem].

Kamera-Assistenz: Frits Meyer,

Prosper Dekeukeleire.

Bauten: A. H. Wegerif.

Schnitt: Jan Teunissen.

Ton: I. J. Citroën.

Musik: Max Tak.

Darsteller: Lily Bouwmeester (Willy Verhulst,

het schoolmeisje), Theo Frenkel Jr. (Hans

Daldorp), Paul Steenbergen (Alfred Herder,

programmaleider van radio-omroep), Ko Arnoldi

professor), Chris Baay, Aaf Bouber, Joke Busch

(Mies Tuinders), Com. Dommelshuizen, Mien

Duymaer van Twist (tante Paula), Lau Ezerman

(oom Theodoor), Louis Gimberg, Adriaan van der

Horst, Peronne Hosang, Nico de Jong (Verhulst),

Kommer Kleyn, Fie Köhler [= Sophie Köhler-van

Dijk] (lerares), Piet Köhler (bediende), Bob

de Lange, Jos Liesting, Anton Roemer, Johan

Vischer, Jacques de Vos, Guus Weitzel.

Produktion: Neerlandia Filmproductie Mij. N.V.,

Amsterdam.

Produzent: Rudolf Meyer.

Drehort: Cinetone Studio's

Amsterdam-Duivendrecht.

Länge: 108 min, 2950 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 17.2.1939, NL-Z: für alle / 16.7.1940,

für alle.

Uraufführung: 23.2.1939, Amsterdam (City).

1939. De spooktrain

Regie: Karel Lamac.

Buch: Kees Bruynse, Nico De Jong.

Vorlage: Bühnenstück »The Ghosttrain« (1927

von Arnold Ridley.

Kamera: Otto Heller, Bryan Langley.

Kamera-Assistenz: Frits Meyer.

Bauten: Joop Geesink.

Maske: D. H. Michels.

Schnitt: Jan Teunissen.

Ton: I. J. Citroën.

Musik, Musikalische Leitung: Max Tak.

Darsteller: Jan Musch (Stationchef van

Valkenrade), Fien de la Mar (Julia van Dongen),

Louis Borel (Ted), Adolphe Engers (Professor

Alberto), Cissy van Bennekom (Corrie), Sara

Heyblom (Juffrouw Borneman), Chris Baay

(Eddy), Lies de Wind (Mieke), Lau Ezerman

(Conducteur), Nico de Jong (Dr. Looman), Hans

Tiemeijer (Inspecteur Bloemhof), Piet Rienks

(Haar Broer), John Gobau.

Produktion: N.V. Filmex, Amsterdam.

Produzent: Rudolf Meyer.

Drehort: Cinetone Studio's

Amsterdam-Duivendrecht.

AuBenaufnahmen: Heerhugowaard.

Länge: 81 min, 2215 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 25.9.1939, NL-Z: ab 14 / 26.7.1940,

ab 14.

Uraufführung: 28.9.1939, Amsterdam

(Tuschinski).

**1940. Ergens in Nederland.
Een film uit de Mobilisatietijd**

Regie: Ludwig Berger.
Buch: Ludwig Berger, Jan de Hartog.
Kamera: Akos Farkas. *Standfotos:* Merkelbach.
Bauten: A. H. Wegerif.
Schnitt: Jan Teunissen; *Assistenz:* Rita Roland.
Ton: I. J. Citroën.
Musik: Max Tak.
Darsteller: Lily Bouwmeester (Nelly van Loon), Jan de Hartog (advocaat Frans van Loon), Matthieu van Eysden (chauffeur Beyer), Cruys Voorbergh (acteur Erik Detmar), Fien de la Mar (Mariette), Rini Otte (Marijke, een boerenmeisje), Eduard Verkade (Vroom), Max Croiset (Jan Brouwer), Jan Willem Hees (Instructie-officier), Piet Köhler (Zeeuwse boer), Aaf Boubber (Zeeuwse boerin), Chris Baay, Dries Krijn, Harry Boda, Jacques Snoek.
Produktion: N. V. Filmex, Amsterdam.
Produzent: Rudolf Meyer.
Drehzeit: Ende Januar - Ende März 1940.
Drehort: Cinétone Studio's Amsterdam-Duivendrecht.
Außenaufnahmen: Marine-Basis Den Helder, Vlissingen und Umgebung.
Länge: 109 min, 2982 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.
Zensur: 10.4.1940, NL-Z: ab 18 / 23.7.1940, Verbot / 2.10.1945, Verbot / 20.12.1945, ab 14.
Uraufführung: 12.4.1940, Amsterdam (City).
— »Met medewerking van de Koninklijke Marine«
— Die erfolgreiche Aufführung des Films in Rotterdam wurde am 10.5.1940 durch den Bombenangriff der deutschen Luftwaffe beendet, der das Kino zerstörte.
— Am 23.7.1940, nach dem deutschen Einmarsch und der Kapitulation der Niederlande am 15.5.1940, wurde der Film verboten.
— 1991 wurden bei der Neu-Eröffnung des Nederlands Filmmuseum inoffiziell folgende Preise vergeben: Gouden Kalveren für die besten Leistungen im niederländischen Film vor dem 2. Weltkrieg: Bester Film, Beste Regie an Ludwig Berger, Beste Darstellerin an Lily Bouwmeester (mehrere Rollen, u. a. Pygmalion, Ergens in Nederland), Bester Darsteller an Jan de Hartog.

1952/53. Sterren stralen overal
Regie: Gerard Rutten.
Buch: Gerard Rutten, Jan Gerhard Toonder.

Vorlage: Idee von Gerard Rutten.
Kamera: Guillermo [= Willy] Goldberg.
Kamera-Assistenz: Henk Haselaar.
Bauten: A. H. Wegerif Gzn. *Set Decoration:* Fokke Duetz.
Schnitt: Lien d'Oliveyra.
Ton: Wim Huender, D. de Vries Jr.
Musik: Dolf van der Linden.
Darsteller: Johan Kaart (Piet van Amstel, taxichauffeur), Peronne Hosang (zijn vrouw), Edwin Rutten (Jan, hun zoon), Kitty Janssen (Willy, hun dochter), Guus Oster (Jim, haar vriend), Hetty Blok (de buur, een wasvrouw), Herbert Joeks (begrafenisonderemer), Aaf Boubber (de waarzegster), Ben Groenier (agent van levensverzekeringen), Frans Nienhuys (emigratieambtenaar), Willy Walden (Snip), Piet Muijselaar (Snap), Herman Boubber.
Produktion: N. V. Filmex, Amsterdam.
Produzent: Rudolf Meyer.
Länge: 110 min.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.
Uraufführung: 30.1.1953, Amsterdam.

**1958. Fanfare
(Fanfare [DDR] / ... und die Musik
bläst dazu [BRD])**

Regie: Bert Haanstra.
Buch: Bert Haanstra, Jan Blokker.
Szenario-Beratung: Alexander Mackendrick.
Kamera: Eddy van der Enden. *Kamera-Assistenz:* Anton van Munster. *Standfotos:* Jutka Rona.
Bauten: Nico van Baarle.
Maske: D. H. Michels.
Regie-Assistenz: George Sluizer.
Schnitt: Ralph Sheldon, Bert Haanstra.
Ton: Wim Huender, Peter Vink.
Musik: Jan Mul.
Darsteller: Hans Kaart (Geursen), Bernard Droog (Krijns), Ineke Brinkman (Marije), Andrea Domburg (Lies), Albert Mol (Schalm), Wim van den Heuvel (Douwe); Henk van Buuren (Valentijn), Herbert Joeks (Koendering), Johan Valk (Van Ogten), Ton Lutz (Altena), Riek Schagen (Aaltje), Sara Heyblom (Leidster van vereniging), Dio Huysmans (Zwaansdijk), Jan Mol (Hulpje van Geursen), Bob Verstraete (Griep).
Produktion: Sapphire Film Productie Mij, Amsterdam.
Produzent: Rudolf Meyer.

Produktionsleitung: Piet van Mook.
Drehort: Giethoorn.
Länge: 94 min, 2588 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.
Zensur: 17.10.1958, NL-Z.
Uraufführung: 23.10.1958.
Deutsche Erstaufführung: 16.9.1960, Kino DDR; 1.4.1961, Kinostart BRD.

1960. De zaak m. P.

Regie: Bert Haanstra.
Buch: Bert Haanstra, Jef van der Heijden.
Kamera: Prosper Dekeukeleire. *Kamera-Führung:* Henk Haselaar. *Kamera-Assistenz:* Fred Tammes, Rob König. *Licht:* Toon van der Pol.
Bauten: Friso Wiegersma.
Regie-Assistenz: Gait Berk.
Schnitt: Olga Servaas; *Supervision:* Ralph Sheldon.
Ton: Wim Huender.
Musik: Jan Mul.
Darsteller: Albert Mol (Kamiel), Ko van Dijk (Philidoor Peters), Mieke Verstraete (Mevrouw Peters), Ingrid Valerius (Denise Peters), Julia de Gruyter (Leontien), Germaine Loosveldt (Ursula), Kees Brusse (Sus), Julien Schoenaerts (Gaston), Robert Maes (Marcel), Jaques Germain (Prosper), Ramses Shaffy (Karel Vos), Jules Croiset, Ger Smit (Student), Guus Verstraete (Douanier), Bob Verstraete, Jeanne Verstraete (Hoofdzuster), Remy Angenot, Bernard Droog (Jef), Herbert Joeks (Sneelfotograaf), John Leddy (Nep Douanier), Robert Marcel (Brigadier), Pierre Myin (Oud mannetje), John Soer, Ellen de Thouars (Assistente Mahari), Paul Storm (Mahari), Jan Blaaser (Man bij de douane), Jan Blok, Theo van den Bosch (Stadsreiniger), Frans 't Hoen (Hollandse boer), Marc Janssen, Herman Niels (Wijkagent), Piet Römer (Douanier), Huib de Vries.
Produktion: Bert Haanstra Filmproductie, Amsterdam + Laren + Hilversum.
Produzent: Bert Haanstra.
Gesamtleitung: Rudolf Meyer.
Produktionsleitung: Piet van Mook.
Länge: 92 min, 2533 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.66, Western Electric.
Zensur: 1.9.1960, NL-Z.
Uraufführung: 30.9.1960.
— *Arbeitstitel:* »De zaak Manneken Pis«.

1962. De overval (Der Überfall)

Siehe Seite 84.

1964. Mensen van morgen

Regie, Buch: Kees Brusse.
Kamera: Rob van der Drift, Ruurd Fenenga, Fred Tammes.
Regie-Assistenz: Wim Lindner.
Schnitt: Robert Krüger; *Assistenz:* Peter Venema.
Ton: Peter Vink.
Musik: Herman Schoonderwalt.
Recherche: Eva Smit-Beek, K. T. Thio.
Mitwirkung: Francien de Wit, Hansje Fischer, Loeki Grishaver, Linda Kempenaar, Peet Petersen, Harry Vooren.
Produktion: Sapphire Film Productie Mij, Amsterdam.
Produzent: Rudolf Meyer.
Produktionsleitung: Jos van Weeren.
Drehort: Cinetone Studio's Amsterdam-Duivendrecht.
Länge: 102 min, 2790 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.
Uraufführung: 12.10.1964; 28.1.1966, Kinostart.
— *Dokumentarfilm.*
— *Mehrsprachen-Version (MLV).*
— *Deutsche Version:* »Menschen von morgen«, 1964/65, BRD, R: Kees Brusse.

**1964/65. Menschen von morgen –
Geständnisse vor der Kamera**

Regie, Buch: Kees Brusse.
Kamera: Ruurd Fenenga, Fred Tammes, Rob van der Drift.
Schnitt: Robert Krüger; *Assistenz:* Peter Venema.
Ton: Peter Vink.
Musik: Herman Schoonderwalt.
Produktion: Hanns Eckelkamp Filmproduktion GmbH, Berlin/West.
Produzent: Hanns Eckelkamp, Rudolf Meyer.
Produktionsleitung: Ernst Liesenhoff.
Länge: 102 min, 2787 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.
FSK: 29.12.1965, 35025, ab 16, ff.
Uraufführung: 28.1.1966, Köln (Filmcasino).
— *Dokumentarfilm.*
— *Mehrsprachen-Version (MLV).*
— *Deutsche Version von:* »Menschen von morgen«, 1964, NL, Kees Brusse.
— *Nach dem Vorbild des niederländischen Originals mit deutschen Interviewpartnern z.T. neu gedreht.*

**1935. NL. Het mysterie van de
Mondscheinsonate
(Das Geheimnis der
Mondscheinsonate)**

Regie: Kurt Gerron.

Buch: Walter Schlee.

Dialoge: Karl Zimmering.

Vorlage: Roman »Het Mysterie van de
Mondscheinsonate« (1934) von Willy
Corsari.

Kamera: Akos Farkas.

Bauten: Erwin Scharf.

Schnitt: Oscar van Leer.

Ton: Gerhard Goldbaum; *Assistenz:* A. J.
van Gilse.

Musik: Jaap Kool.

Musikalische Leitung: Hugo de Groot.

Choreografie: Darja Collin.

Darsteller: Wiesje van Tuinen (Enrica),
Louis Saalborn (Maerlant, haar man),
Annie Verhulst (Katherina, haar zuster),
Louis de Bree (Lund, politie-inspecteur),
Egon Karter (Sascha Darinoff), Darja
Collin (Yva, zijn partner), Enny Meunier
(Lucie Maerlant), Wim Paauw (Joost
Maerlant), Claire Clairly [= Cläre Cläry]
(Malchen, Duits dienstmeisje), Bill
Benders (Thys, de chauffeur), Ank
van der Moer (Liesbeth, zijn vrouw),
Ludzer Eringa, Paula de Waart, Johan
Schilthuizen, Charles Braakensiek, Harry
Dresselhuis, Frans Meermans, Bart
Elferink, Raoul de Bock, leerlingen van de
Darja Collin dansschool.

Produktion: NV Loet C. Barnstijn's
Filmproductie, Den Haag.

Produzent: Loet C. Barnstijn.

Produktionsleitung: Leo Meyer.

Drehort: Loet C. Barnstijn's Filmstad



Egon Karter

Auf seine Partnerin zu schießen, gehört zu den Glanznummern des Tänzers Darinoff. Die ruchlose Tat ist Teil des dramatischen Balletts, mit dem er im Variété große Erfolge feiert. Auch als er seiner Ex-Partnerin Enrica, die mittlerweile mit dem wohlhabenden Unternehmer Maerlant verheiratet ist, einen heimlichen Besuch abstattet, zückt Darinoff beim Tanz mit ihr in dessen Villa den Revolver. Doch diesmal löst sich aus der Waffe tatsächlich ein Schuss, und Inspektor Lund hat einen verzwickten Mordfall zu lösen.

Denn zwar gesteht Darinoff nach kurzem Leugnen die Tat. Doch zugleich verfolgt Lund noch andere Spuren, wobei Beethovens »Mondscheinsonate« zu einem wichtigen Indiz wird. Verdächtig erscheinen Lund Mitglieder aus Maerlands und Enricas Familie, Maerlands Chauffeur und dessen Ehefrau sowie Darinoffs aktuelle Tanzpartnerin. Da fällt erneut ein Schuss in Maerlands Haus. Zwar kann Inspektor Lund den geplanten zweiten Mord verhindern, dann aber wird er selbst zum Ziel eines Giftanschlags ...

KRITIK

Die junge niederländische Filmindustrie hat sich bisher fast ausschließlich auf die Produktion von Unterhaltungsfilmen konzentriert. Dazu zwang sie die Forderung, sich immer an ein möglichst breites Publikum wenden zu müssen, weil nur ein Zugriff auf die Masse der Kinobesucher den Umsatz garantieren kann, der notwendig ist, um das teure Geschäft am Laufen zu halten. Viele Versuche, über die reine Unterhaltung hinauszugehen – und Versuche wie Ruttens *DOOD WATER* (1934) gehören trotz allen Mängeln dazu –, konnten die niederländischen Filmproduzenten nicht riskieren und haben sie auch nicht riskiert. Wer das bedauert, kann sich mit dem Gedanken trösten, das nun einmal auch Unterhaltungsfilme benötigt werden, und sogar viele, und dass schon viel damit gewonnen ist, dass wir diesen Teil der Aufgabe jetzt hier im Inland erledigen können und nicht mehr wie bisher auf Übernahmen aus dem Ausland angewiesen sind.

DAS GEHEIMNIS DER MONDSCHHEINSONATE ist keine Ausnahme von der Regel. Auch dies ist nicht mehr als ein Spannungsfilm, dem, wenn es sich um ein ausländisches Produkt handeln würde, keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden müsste, der jedoch über genügend Qualitäten verfügt, um zu überleben und, da es ein niederländischer Film ist, mit großer Zufriedenheit aufgenommen zu werden.

Loet C. Barnstijn, der Schöpfer der »Filmstad«, in der *DAS GEHEIMNIS DER MONDSCHHEINSONATE* als erster Film fertiggestellt wurde, hat erkannt, dass wir mit Geschichten aus dem Jordaanviertel und Soldatenschwänken nicht weiterkommen. Er suchte zu Recht nach einem völlig anderen Bereich, der hier

dann auch betreten wurde, nämlich der des Thrillers oder der Detektivgeschichte. Etwas Ähnliches wie das, was bereits in *DE BIG VAN HET REGIMENT* versucht worden war, aber jetzt in unvermischter Form und vor allem unter Vermeidung von Ungehobeltheit und Banalitäten, die diesen Film für das Publikum so unangenehm machten.

Ausgangspunkt war der preisgekrönte Roman »Het Mysterie van de Mondscheinsonate« des niederländischen Schriftstellers Willy Corsari, ein genial verfasstes Buch, nach dem Walter Schlee ein Drehbuch anfertigte. Dabei wurde der Handlung nicht in allen Einzelheiten hundertprozentig gefolgt, mehrere Personen sind eliminiert worden. Statt zwei Morde, wie im Buch, gibt es im Film nur einen Mord, usw. – es sind für den Film notwendige Vereinfachungen, die jedoch die Hauptlinien der Handlung unberührt lassen.

Das Ergebnis besitzt, wie gesagt, Qualitäten. Der Deutsche Kurt Gerron, dem die Regie anvertraut wurde, ist ein Handwerker, dessen jahrelange Erfahrung den Film unverkennbar geprägt hat. (Kurt Gerron hat viele Filme für die Ufa gedreht, dann mehrere Filme in Paris inszeniert und ist derzeit Regisseur bei der Tobis-Sascha in Wien). Es gelang ihm, dem *GEHEIMNIS DER MONDSCHHEINSONATE* die wichtigste und unverzichtbarste Eigenschaft zu geben: Spannung. Die Tatsache, dass dieser Film von Anfang bis Ende mit Spannung verfolgt wird, ist zweifellos seine größte Leistung; es gleicht einen Großteil der Schwächen in der Charakterzeichnung und der allgemein mangelnden Tiefe aus, mit der das Drama der Familie Maerlant ansonsten behandelt wurde.
J. H.: De Mondscheinsonate – Een spannende film Het Vaderland (Den Haag), 9.11.1935



Wiesje van Tuinen, Egon Karter

Wassenaar.

Länge: 91 min.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 23.10.1935, NL-Z / 29.7.1940.

Uraufführung: 7.11.1935, Amsterdam (Tuschinski).

Deutsche Erstsendung: 7.11.1984, WDR 3.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

1939. DE. Die Reise nach Tilsit

Regie: Veit Harlan.

Buch: Veit Harlan; *Mitarbeit:* Wolfgang Schleif.

Vorlage: Erzählung »Die Reise nach Tilsit« [aus: »Litauische Geschichten«] (1917) von Hermann Sudermann.

Kamera: Bruno Mondl.

Kamera-Assistenz: Erich Grohmann.

Standfotos: Erich Kilian.

Bauten: Fritz Maurischat, Paul Markwitz.

Regie-Assistenz: Wolfgang Schleif.

Schnitt: Marianne Behr.

Ton: Hermann Storr.

Musik: Hans-Otto Borgmann.

Darsteller: Fritz [= Frits] van Dongen (Endrik), Kristina Söderbaum (Elske), Anna Dammann (Madlyn), Wolfgang Kieling (kleiner Franz), Joachim Pfaff (kleiner Jons), Manny Ziener (Frau Papendieck), Ernst Legal (Herr Wittkuhn), Charlotte Schultz (Frau Wittkuhn), Eduard von Winterstein (Vater von Elske), Clemens Hasse (junger Mann aus der Straßenbahn), Heiner Dugal (kleiner Wittkuhn), Albert Florath (Lehrer), Babsi Schultz-Reckewell (Mariechen), Jakob Tiedtke (Gastwirt), Paul Westermeier (Ausrufer). — Alfred Karen,

Heinz Müller, Ferdinand Robert, Bruno Ziener, Lotte Spira, Max Wilmsen, Betty Wald, Eduard Wenck, Waldemar Potier. *Produktion:* Majestic-Film GmbH, Berlin; *für:* Tobis-Filmkunst GmbH, Berlin. *Produzent:* Christoph Mülleneisen jun., Franz Tapper.

Produktionsleitung: Bruno Lopinski. *Aufnahmeleitung:* Kurt Heinz, Paul Goergens.

Drehzeit: ab 6.2.1939 (Außen) /



Anna Dammann, Kristina Söderbaum

NS-Film nach der Erzählung (1917) von Hermann Sudermann, die auch schon von Murnau verfilmt wurde (SUNRISE, US 1926/27), hier mit rassistischen Tendenzen. – Ein Mann zwischen zwei Frauen: Auf der Kurischen Nehrung lebt der Fischer Endrik Settegast mit seiner treuen blonden Frau Elske und ihrem kleinen Sohn Jons. Endrik beginnt eine leidenschaftliche Affäre mit der rassistischen Polin Madlyn, die keinen Hehl daraus macht, dass sie Endrik ganz für sich will. Zum Neujahrsfest kehrt Endrik zu Frau und Sohn zurück, und

Madlyn fährt zurück nach Warschau. Doch als sie im Frühling auf die Insel zurückkommt, setzen sie die Affäre fort. Endrik will sein altes Leben aufgeben und seine Frau verlassen, aber es entbrennt ein Streit um den Sohn. Er fasst einen mörderischen Plan: Auf einer Bootsreise nach Tilsit will er Elske im Meer ertränken. Sie erkennt seine Absicht, gibt sich aber dennoch bewusst ganz in seine Hände. Da erst merkt Endrik, dass er und Elske zusammengehören. Sie verbringen einen romantischen Tag in Tilsit. Auf der Rückfahrt geraten sie in einen Sturm, ihr Boot kentert.

KRITIK

Schon Murnau hat das tragische Ende des Sudermanschen Ehekonflikts in ein happy end aufgelöst. Bei Sudermann ertrinkt bekanntlich der Fischer auf der Rückfahrt von Tilsit, nachdem er vorher zu seiner Frau zurückgefunden hat. Auch Harlan läßt die beiden nach Überwindung der seelischen Krise den Schiffbruch überstehen.

Murnau sah sich noch in Ermangelung des Tones gezwungen, die innere Wandlung des Mannes, die in der Sudermann-Novelle auf der dramatischen Bootsfahrt nach Tilsit vor sich geht, *bildlich* so zu motivieren, daß das Ehepaar in Tilsit beim Besuch einer Kirche zufällig einer Trauung beiwohnt, die in dem Manne die Erinnerungen an seinen Hochzeitstag wachruft und ihn zur Reue und inneren Umkehr zu seiner Frau bestimmt. Harlan hat es heute mit Hilfe der Sprache in der Hand, auch im Film wie in der Novelle den Höhepunkt der Krisis in die Überfahrt nach Tilsit zu verlegen.

Und er gestaltet regielich diese Fahrt packend dramatisch und läßt die quälende Unschlüssigkeit des Fischers, die verzweifelte Angst der Frau und die endliche Selbstbesinnung des Mannes eindringlich bewußt werden, Szenen, in denen sich das Spiel Kristina Söderbaums zu erschütternder Tragik steigert. In ihrem Aussehen, in ihrer Sprache und in ihrem Wesen verbindet sich naive Unschuld mit dem untrüglichen Instinkt der liebenden Frau, der keine Regung ihres Mannes entgeht, die auf Leben und Tod die Entscheidungsstunde riskiert. Ihre ohnmächtige Erschöpfung in Tilsit als Reaktion auf die Aufregungen der Hinfahrt erfährt in der unpathetischen Darstellung eine ebenso ergreifende Wiedergabe wie ihre kindliche Beglücktheit nach Überwindung des Alptrucks rührt.

Diese wiederkehrende Lebensfreude der beiden Menschen, die zu sich zurückfanden, spiegelt



Kristina Söderbaum, Joachim Pfaff

Harlan im farbigen Kaleidoskop eines wirbelnden Rummelplatzbetriebes, den die beiden besuchen. Auch sonst weiß Harlan dem Film eine starke Atmosphäre zu geben, wobei ihm der Kameramann Bruno Mondt eigenschöpferisch zur Seite steht, dessen Außenaufnahmen an der Kurischen Nehrung das Lokalkolorit des Films wirksam erhöhen und den Interieurs wie dem Hausrat des Fischhauses heimelige Lichter abgewinnt.

Neben der großen darstellerischen Leistung Kristina Söderbaums steht des männlich-zurückhaltende Spiel Frits van Dongens, das gelegentlich, bei alter Verslossenheit, die dieser Fischer haben soll, etwas stärker aus sich herausgehen könnte. Mit van Dongens Fischer verbindet sich rein äußerlich ein vielleicht zu romantisches Fluidum.

Günther Schwark:

Die Reise nach Tilsit

Film-Kurier, Nr. 268, 16.11.1939

3.3. - Anfang Juni 1939 (Atelier).

Drehort: EFA-Atelier Berlin-Halensee, Tobis-Ateliers Berlin-Johannisthal.

Außenaufnahmen: Fischerdorf Karkeln, Kurische Nehrung, Tilsit, Wollin, Wellenbad Leipzig.

Länge: 93 min, 2540 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 25.10.1939, B.52554, Jv.

Uraufführung: 2.11.1939, Tilsit (Capitol); 15.11.1939, Berlin (Capitol).

— *Der Film kam 1952 in die Kinos der Bundesrepublik.*

— *Stoff-Verfilmung: Sunrise (1926/27, USA, F. W. Murnau).*

Kopie: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden (DCP)



Eduard von Winterstein, Anna Dammann

NIEDERLÄNDISCHER SCHAUSPIELER IN DER NS-PROPAGANDA

Anm. d. Red.: Der Tobis-Filmverleih präsentierte den niederländischen Schauspieler Frits van Dongen als neuen deutschen Filmstar, einen kräftigen Herrenmenschen, der sich im Leben durchsetzt. DIE REISE NACH TILSIT sollte jedoch van Dongens letzter Film im NS-Deutschland werden. Noch vor der Uraufführung, und vor dem deutschen Überfall auf Polen, emigrierte er in die USA. Dort spielte er in Anti-Nazifilmen.

Es war Frits van Dongens imponierende Figur, seine männlich natürliche Haltung, seine dunkle, rätselhafte und doch kraftvolle Stimme, die das Publikum vom ersten Augenblick seines Erscheinens an gefangen nahm. Die Ursachen für die Kraft, die dieser Mann in seiner Schauspielkunst anwendet, werden begreifbar, wenn man seinen Lebensweg erfährt.

Wieder einmal bestätigt sich hier die alte Weisheit, daß nur die Menschen wirksame Menschendarsteller werden, die durch ihre Haltung und Lebensführung über dem Maß des Durchschnittlichen stehen, denn ein reiches Leben kann man nicht ohne weiteres darstellen – man muß es durchgemacht haben oder zum mindesten die inneren Ansätze zu einer besonderen Haltung in sich tragen.

In einem kleinen Fischerdorf nahe bei Scheveningen wuchs Frits van Dongen auf. Sein Vater war der Inhaber eines mittleren Fischereibetriebes; so verlebte der Junge unter neun Geschwistern eine bestimmt nicht alltägliche Jugend. Mit Leidenschaft fuhr er auf den Fischkuttern hinaus in die See, half als Matrose, Steuermann und Fischer, lernte alles, was der Seemann wissen muß von Wind und Wetter, und die herbe Luft der Nordsee war in jeder Stunde sein Begleiter. Eine kernige Luft, die dem Jungen behagte. Mit Widerwillen ging er auf die hohe Schule, wo der Vater ihn hinschickte, um Jura zu studieren oder ein Baumeister zu werden, aber Frits hatte im Kampf mit den Elementen gelernt, seinen eigenen Willen zu entwickeln und durchzusetzen. Ihn zog es zur Kunst. Mochte der Vater auch noch so wüten, die Familie ihn verdammen, er wollte Schauspieler werden und wurde es auch.

Im kleinen Holland war es nicht leicht, sich als Bühnendarsteller durchzusetzen, denn es gibt dort nur wenig Bühnen, die regelmäßig spielen. So war es nicht zu verwundern, daß Frits van Dongen nach einer gewissen Lehrzeit hinauszog in die holländischen Kolonien, nach Java und Sumatra und Borneo – ebensowenig wegen der Schauspielkunst, mit der er dort große Erfolge hatte, wie auch aus einem Trieb heraus, der ihn in die weite Welt zog. Gastspielreisen brachten ihn auch nach Westindien und Südamerika. Er berichtet noch heute begeistert von dieser Zeit der Reisen, wo er mit seiner Truppe ein besonders interessantes Arbeiten





Kristina Söderbaum, Frits van Dongen

hatte, weil Schauspieler in den fernen Kolonien wie Wunder betrachtet und fast wie Götter geehrt werden. Von weither strömen die Kolonisten zusammen, wenn Schauspieler ein Gastspiel geben, und mehrfach war Frits van Dongen im Anschluß an solche Reisen Gast berühmter Fürstlichkeiten und Teilnehmer großer Jagdexpeditionen. Schließlich entschloß er sich aber, wieder nach Europa zu gehen und siedelte auf ein Angebot hin bereitwilligst nach Wien über, weil sein Ehrgeiz nur im Bereich des großen deutschen Sprachgebietes befriedigt werden konnte, wo ja neben der blühenden Theaterkunst besonders auch die riesige Macht des

deutschen Films lockt. Was Frits van Dongen erhofft hatte, trat auch nach kurzer Zeit des Arbeitens und Lernens ein: Der Film wurde auf den Bühnenkünstler mit der gewaltigen Statur und dem ausgearbeiteten männlichen Antlitz aufmerksam. Richard Eichberg engagierte ihn als Maharadscha [In DAS INDISCHE GRABMAL, 1937/38, Anm. d. Red.]. Und jetzt ist er auf dem besten Wege, einer unserer besten und eigenartigsten Filmdarsteller zu werden.



*Der Fischersohn als Fischer –
Frits van Dongens neueste Rolle
Tobis-Presseheft zum Film, 1939*

Am 10. Mai 1940 überquerte die deutsche Wehrmacht im Rahmen des Blitzkriegs die niederländische Grenze. Nach vier Tagen und einem verheerenden Bombardement Rotterdams kapitulierten die Niederlande, Regierung und königliche Familie flohen ins Ausland. In den nächsten fünf Jahren unterstand das besetzte Land der Verwaltung von Reichskommissar Arthur Seyß-Inquart, einem nationalsozialistischen Politiker aus Österreich. Auch das öffentliche Leben unterstand deutscher Herrschaft, Institutionen wurden gleichgeschaltet – so auch das kulturelle Leben.

Ab 1942 gab es eine Kulturkammer, in der alle Künstler Mitglied sein mussten; selbstverständlich war es Juden verboten, Mitglied zu werden. Die jüdischen Kinos und Filmverleihe wurden schon ab Anfang 1941 »arisiert«, d. h. sie kamen unter deutsche Verwaltung. Innerhalb der Kulturkammer gab es eine eigene Institution für Film: die Filmgilde unter Leitung des Niederländers Jan Teunissen, Regisseur von WILLEM VAN ORANJE (1934) und Schnittmeister vieler niederländischer Spielfilme der 1930er Jahre. Filmproduktion, Kinobesuch und Filmzensur wurden der Regulierung durch die Deutschen unterstellt. Es durften nur Filme gezeigt werden, die entweder im großdeutschen Raum produziert oder von der Filmzensur zugelassen worden waren. So durften niederländische Spielfilme

der 1930er Jahre zwar gezeigt werden, aber die Namen jüdischer Mitarbeiter verschwanden aus dem Vorspann, und einige problematische Filmtitel mussten geändert werden. So wurde aus ORANJE HEIN (Oranje ist die Nationalfarbe und die Farbe des Königshauses) der harmlosere Titel FEEST IN DE JORDAAN (Fest im Jordaan, dem amsterdamer Stadtteil).

Auch die Filmproduktion wurde gleichgeschaltet: Die konkurrierenden Wochenschauproduzenten Polygoon und Profilti wurden gezwungen, von nun an als Tobis Hollandsch Nieuws gemeinsam eine Wochenschau zu produzieren, natürlich nur mit neutralem oder deutsch-propagandistischem Inhalt. Polygoon war auch verantwortlich für den einzigen, während des Kriegs in den Niederlanden produzierten holländischen Spielfilm, Walter Smiths DRIE WEKEN HUISNECHT (1942-44). Seit 1941 gab es auch eine niederlän-

dische Produktionsgesellschaft: die unter deutscher Ägide gegründete Nederland Film. Die Firma produzierte einige propagandistische Kurzfilme und den Animationsfilm VAN DEN VOS REYNARDE, einen rassistischen Trickfilm in Farbe. Der Film wurde nicht vollendet – 1991 wurden in Deutschland einige Fragmente gefunden und vom Nederlands Film-museum (jetzt Eye Filmmuseum) restauriert.

Die zwei großen Tonfilmstudios – Cinetone in Duivendrecht und Filmstad in Wassenaar – wurden ebenfalls von den Deutschen übernommen und zur Produktion deutscher Spielfilme genutzt. Als deren erster entstand Hans Steinhoffs REMBRANDT (1941/42), gedreht in beiden Studios, die jetzt unter den Namen Ufa-Filmstadt Amsterdam und Ufa-Filmstadt Den Haag firmierten. Insgesamt 17 deutsche Filme

wurden in den niederländischen Studios gedreht. Soweit bekannt, entstanden dort fast nur Innenaufnahmen – die holländische Landschaft taucht nur kurz und anonym in einigen Außenaufnahmen auf. Nur der letzte geplante Film sollte klar erkennbar in den Niederlanden spielen und deswegen auch dort aufgenommen werden: TIERARZT DR. VLIMMEN (1944/45, Boleslaw Barlog), nach einem niederländischen Roman über einen Tierarzt auf dem Lande. Die Außenaufnahmen waren für September 1944 im südlichen Teil der Niederlande geplant. Doch da

die alliierten Armeen diesen Teil des Landes zur selben Zeit schon fast komplett befreit hatten, jedoch überall noch gekämpft wurde, haben die Aufnahmen nie stattgefunden.

Im letzten Kriegsjahr wurden beide Studiokomplexe zerstört. Die Filmstad Wassenaar fiel einem britischen Bombardement zum Opfer, nachdem die Alliierten erfahren hatten, dass in der Nähe deutsche V2-Raketen zusammenmontiert wurden, und die Cinetone Studio's wurden von Soldaten geplündert, die auf dem Rückzug nach Deutschland waren. Erst 1948 wurden die Cinetone Studio's wieder eröffnet. Der erste große niederländische Spielfilm der Nachkriegszeit wurde dann 1949 fertiggestellt: EEN KONINKRIJK VOOR EEN HUIS (Ein Königreich für ein Haus). Regisseur war ein alter Bekannter: →Jaap Speyer, der 1934 den Publikumserfolg DE JANTJES inszeniert hatte.

BERUFSVERBOT, ZENSUR UND FILMSTÄDTE – NIEDERLÄNDISCHE FILMPRODUKTION IM KRIEG UND UNTER DEUTSCHER BESATZUNG

VON ROMMY ALBERS





21/408

Rembrandt (1941/42, Dreharbeiten)

1941/42. DE. Rembrandt

Regie: Hans Steinhoff.

Buch: Kurt Heuser, Hans Steinhoff.

Vorlage: Motive aus »Zwischen Hell und Dunkel. Ein Rembrandt-Roman« (1934) von Valerian Tomius.

Kamera: Richard Angst.

Standfotos: Kurt Schlawe.

Bauten: Walter Röhrig, German Herbricht.

Kostüm-Beratung: Jacques Edme du Mont, Friedel Towae, Walter Schulze-Mittendorff.

Regie-Assistenz: Roland von Rossi, Charles Huguenot van der Linden.

Schnitt: Alice Ludwig.

Ton: Walter Rühlhand.

Musik: Alois Melichar.

Darsteller: Ewald Balsler (Rembrandt), Hertha Feiler (Saskia, seine Frau, geb. Ujlenburgh), Michael Tacke (Titus), Gisela Uhlen (Hendrickje Stoffein), Elisabeth Flickenschildt (Geertje Dierks), Theodor Loos (Jan Siz), Aribert Wäscher (Ujlenburgh, Verwandter Saskias), Paul Henckels (Seeghers, Radierer), Hildegard Grethe (Frau Seeghers), Wilfried Seyferth (Ulricus Visscher, Maler), Paul Rehkopf (Adriaen, Rembrandts Bruder), Rolf Weih (Eeckhout, Rembrandts Schüler), Clemens Hasse (Philip, Rembrandts Schüler), Helmut Weiss (Cornelis, Rembrandts Schüler), Heinrich Schroth (Doktor Tulp), Robert Bürkner (Notar Wilkens), Karl Dannemann (Banning Cocq, Hauptmann der Schützengilde), Hans Herrmann Schaufuß (Leutnant Ruytenburgh), Erika von Thellmann (Jansje, seine Frau), Liselotte Walter (Doortje, seine Tochter), Eduard



Ewald Balsler (Mitte)

NS-Biopic des genialen niederländischen Malers, der von seinen Zeitgenossen verkannt wird, doch unbeirrt seinen eigenen Weg als Künstler geht: Rembrandt van Rijn erhält den Auftrag, die Schützengilde von Amsterdam zu malen. Doch als das Bild fertig ist, gefällt den Herren die Art ihrer Darstellung nicht, und sie verweigern die Zahlung. Als Rembrandts Ehefrau Saskia an Tuberkulose stirbt, hinterlässt sie ihm ein Vermögen. Aber die gehässige Familie trachtet danach, Rem-

brandt seinen Besitz und all seine Bilder wegzunehmen. Seine Haushälterin Geertje rechnet schon seit langem fest damit, seine neue Frau zu werden. Nun wendet er sich jedoch der neuen Magd Hendrickje zu. Als die junge Frau eine Fehlgeburt erleidet und dabei stirbt, ist Rembrandt ein gebrochener Mann. Er interessiert sich nur noch für seine Malerei. Am Ende seines Lebens, verarmt und vergessen, blickt er noch einmal auf das damals abgelehnte Gemälde und erkennt: »Ich habe nicht umsonst gelebt!«

REGISSEUR UND KAMERAMANN ÜBER FARBE, LICHT UND BIOPIC

Wenn man mich – und es ist oft genug geschehen – immer wieder gefragt hat, wie ich das Leben Rembrandts in einem Film zu gestalten gedenke und mit dieser Fülle von Schicksal fertig zu werden glaube, konnte ich nur immer wieder darauf hinweisen, daß historische Echtheit im Drama kein Ziel ist. Denn ein Kunstwerk lebt aus der inneren Wahrheit und nicht aus der äußeren Richtigkeit. Nicht die Historie einer grollen Persönlichkeit ist zu geben, sondern der Mythos. Dabei muß ich stets daran denken, was Aristoteles vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung schon gesagt hat: »Nicht das wirkliche Geschehen zu erzählen, ist des Dichters Aufgabe, sondern wie es hätte geschehen können und – das nach Wahrscheinlichkeit Mögliche oder das Notwendige.« So war die große Linie des Manuskriptes vorgezeichnet, in dem der Genius Rembrandts beschworen werden sollte, die gigantische Gestalt des Mannes, der der erste Revolutionär der Farbe war und unbeirrbar gegen seine Zeit und ihre Vorliebe für die Pracht der Farbe aufstand, um dem Problem des Hell-Dunkel nachzuspüren. [...]

Das Thema Rembrandt hat mich seit Jahren beschäftigt und ich wußte, daß es eines Tages feste Gestalt annehmen würde. Ich sah in Rembrandt eines jener großen weltbeherrschenden Genies, die ihr Werk im Kampf mit ihrer Umwelt durchsetzen mußten, und so blieb ich auch hier konsequent bei der Linie jener Filme, die ich seit Jahren kultiviere. Rembrandts Leben entwickelte sich in Wirklichkeit menschlich nach unten und künstlerisch nach oben. Um am Schluß dieses Dramas aber das Positive zu haben, das zu Lebzeiten Rembrandts zwar noch nicht erkannt wurde, jedoch heute klar vor den Augen der Welt steht, mußte ich mit dem Tod Rembrandts beginnen, um dann über die Glückszeit vorzustoßen in das graue Elend des Alters, das



Ewald Balsler, Elisabeth Flickenschildt

trotz aller äußeren Not besonnen und verklärt war durch das Wissen des großen Genies von dem Ewigkeitswert seines Werkes.

*Hans Steinhoff: Zum Thema Rembrandt
Film-Kurier, Nr. 132, 9.6.1942*

Mit dem neuen Hans-Steinhoff-Film der Terra REMBRANDT, der in den Ateliers in Amsterdam und Den Haag gedreht wurde und anschließend in Berlin fertiggestellt wird, erwächst nicht nur dem Spielleiter und seinen Künstlern, sondern vor allem auch dem Mann hinter der Kamera eine Aufgabe, die über alle Maßen schwierig und verpflichtend ist. [...]

Richard Angst, der zu den Meistern der deutschen Kameratechnik gehört und als einer unserer erfolgreichsten Pioniere auf diesem Gebiet zählt, nennt die Arbeit an diesem Spitzenfilm der diesjährigen deutschen Produktion eine der dankbarsten, aber auch schwierigsten Aufgaben, die es für einen Kameramann überhaupt geben konnte. Rein lichtmäßig bietet der Rembrandt-Film soviel Probleme, daß lange und eingehende Vorarbeiten nötig waren,

von Winterstein (van der Straaten, Ratsherr), Walter Lieck (Terora, Geldwechsler und Juwelier), Hans Stiebner (Rademaaker), Frida Richard (Frau van Sloten, Rembrandts Wirtin), Walther Suessenguth (Piet), Lotte Rausch (Maartje, seine Schwester), Bruno Harprecht (Tarquinius, Pfändungskommissar), Heinrich Marlow (Vorsitzender des Konsistoriums), Fritz Hoopts (Joost, Pförtner), Franz Stein (Stadtschreiber), Ernst Legal (Bettler); Victor Janson, Hans Mierendorff, Ernst Rotmund, Ernst Dernburg, Otto Braml, Otto Stoeckel, Herbert Gernot, Alwin Lippisch, Wilhelm Kaiser-Heyl, Bruno Hellwinkel, Josef Peterhans, Kurt Hagen, Werner Bernhardt, Jens von Hagen, Michael von Newlinski, Franz Schaffheitlin, Karl Meixner, Fred Beckers, Hellmuth Berndsen, Walter Bechmann, Hans Faust, Peter Leska, Theodor Vogeler, Walter Schramm-Duncker, Jack Trevor, Theo Thony, Nicolai Kolin, Angelo Ferrari, Karl Platen, Werner Pledath, Peter Busse, Erich Dunskus, Erik Radolf, Emmerich Hanus, Erik Schubert, Vally Arnheim, Franz Weber, Walter Ladengast, Wolf Trutz, Liselott Schaak, Hans Waschatko, Eduard Bornträger, O. E. Hasse, Conrad Curd Cappi, Kurt Getke, Egon Vogel, Maria Loja, Julius Brandt, Fritz Berghof, Edgar Nollet, Werner Scharf, Hans von Uritz, Carl Martin Kemper, Dima Detoor, Lucie Becker, Grete Beck, Anatol Loseff, Kurt Kramer, Mia Elmenhorst, Fanny Cotta, Luise Bethke-Zitzmann, Friedel Tamms, Edith Greiser, Leni Friese, Charlotte Agotz.
Produktion: Terra-Filmkunst GmbH,



Hans Steinhoff (Dreharbeiten)

Potsdam [Herstellungsgruppe Ernst Günter Techow].

Herstellungsleitung: Ernst Günter Techow.

Produktions-Chef: Alf Teichs.

Produktions-Assistenz: Günter Regenberg, Elisabeth »Bep« Spanjer.

Aufnahmeleitung: Otto Galinowski, Willy Melas.

Drehzeit: 17.10.1941 - 14.4.1942.

Drehort: Ufa Filmstad [= Cinetone

Studio's] Amsterdam, Filmstad

Wassenaar Den Haag, Ufa-Ateliers

Berlin-Tempelhof, Filmstadt Babelsberg.

Außenaufnahmen: Holland.

Länge: 106 min, 2910 m.

ehe es möglich wurde, mit dem Minimum an Licht zu schaffen, das jetzt bei den Aufnahmen ausreicht und jenem »Hell-Dunkel« nahekommt, das allen Rembrandt-Bildern eigen ist und als »Rembrandt-Licht« zu einem feststehenden Begriff wurde. Es läßt sich am besten als steiles, seitlich von oben kommendes Licht definieren ...

»Ausschlaggebend und meine Arbeit ungemein erleichternd war der Umstand, daß Steinhoff ein Mann ist, der von der Optik sehr viel versteht und das Dominierende bereits im Drehbuch rein fotografisch erfaßt hat, da er nicht aus literarisch-epischen Impressionen, sondern aus optischen Visionen heraus schreibt, so daß man beim Lesen jeder Szene sofort die bildliche Stimmung empfindet.

Unsere Fotografie wird, dem dramatischen Ablauf der Handlung entsprechend, mit dem Alter Rembrandts immer dunkler – der Bildstil hängt aufs innigste mit dem Rhythmus des Lebens zusammen, das zu schildern und optisch zu deuten ist. Schließlich ist auch das Schwarz-Weiß der Fotografie eine Farbe, und wie wir damit malen, wird der fertige Film besser zeigen, als ich jetzt mit Worten sagen könnte. Wenn ich von »dunkel« spreche, darf das nicht falsch verstanden werden, denn auch bei Rembrandt gibt es kein Dunkel im Sinn von fehlendem Licht – im Gegenteil, dort, wo Rembrandt seine Lichter hinsetzt, leuchtet es wirklich! Und um zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen, haben wir uns auch ein eigenes Laboratorium gleich neben dem Atelier eingerichtet, in dem die notwendige individuelle Behandlung des Negativs vorgenommen wird, denn was für den Amateur-fotografen gilt, ist erst recht für unsere Arbeit von Bedeutung: Wer fotografiert, hat mehr vom Leben, und – wer gut entwickelt, hat mehr vom Fotografieren!«

*Das »Rembrandt-Licht« im Film
Gespräch mit Richard Angst
Terra-Presseheft zum Film, 1942*

KRITIK

Die niederländische Kunst der Barockzeit hat zwei überragende Maler-Genies hervorgebracht: Rubens und Rembrandt. Zwei gegensätzliche Naturen. Aus den Rubens-Bildern spricht eine sinnenfrohe, überschäumende Vitalität, eine starke dramatische Aktion, die gelegentlich auch zum theatralischen Pathos neigt. Rembrandt dagegen – selbst in seinen frühen lebensfrohen Bildern – bedeutet Verlegung der äußeren Dramatik in das Innere, mehr Vibrato unter der Oberfläche, Beseelung der Materie und Vergeistigung des Menschlichen, im ganzen mehr Stille und Einkehr.

Und nun erscheint ein Rembrandt-Film. Warum nimmt man eigentlich an, daß er sich – bei aller Berücksichtigung der dramatischen Lebensumstände des Malers – in den Wesens- und Ausdrucksbahnen seiner Werke bewegen müßte? Weil das Werk den Mythos schafft, weil man geneigt ist, durch das Werk das Leben des Schöpfers zu sehen. Man könnte auch diesen Weg im Film gehen, dann würde das Leben zum erhöhenden Gleichnis für das Werk werden.

Hans Steinhoff, der Regisseur des Rembrandt-Films der Terra ist einen anderen Weg gegangen. Er projiziert das Leben Rembrandts nicht durch dessen Werk, sondern stellt sich vor dasselbe, schildert die Höhen und Tiefen des Schicksals mit äußerst realistischer Dramatik, so wie er es sieht,

durch sein eigenes Naturell, das im Temperamentsausdruck mehr von Rubens als von Rembrandt hat, wenn die Kamera Richard Angsts sich auch die malerischen Wirkungen des Rembrandtschen Helldunkels zunutze macht. Jedoch bleibt der Film in den lauten Temperamentsausbrüchen, dem ungestümen Überquellen der Lebensfreude und dem Herausschreien des Schmerzes im ganzen dem gesteigerten barocken Ausdruckspathos der Zeit verhaftet, das seine typischen Vertreter allerdings nicht in den nördlichen Niederlanden, der holländischen Heimat Rembrandts, sondern in den südlichen Niederlanden, in den Bezirken Rubens, gefunden hat.

*Günther Schwark: Rembrandt
Film-Kurier, Nr. 142, 20.6.1942*

Format: 35mm, s/w, 1:1.33,

Tobis-Klangfilm.

Zensur: 17.6.1942, B.57321, Jv.

Uraufführung: 19.6.1942, Berlin

(Gloria-Palast, Mercedes-Palast

Neukölln).

Kopie: Bundesarchiv (35mm)



FILM
ARCHIV
AUSTRIA

Armin Loacker UNERWÜNSCHTES KINO

Deutschsprachige Emigrantenfille
1934-1937

Die rassistische Politik der Nationalsozialisten führt kurz nach deren Machtübernahme in Deutschland zu einem rasch fortschreitenden Ausschluss jüdischer Filmschaffender. In dieser schwierigen Situation bildet sich in Wien, Budapest, Prag und Stockholm eine vom deutschen Markt unabhängige Produktionslandschaft heraus - das Unerwünschte Kino.

380 Seiten, reich illustriert
EUR 29,90

Erhältlich auf www.filmarchiv.at.

STAR-VISITEN – DEUTSCHE STARS BESUCHEN DIE NIEDERLANDE

VON IVO BLOM

Wahrscheinlich war der erste deutsche Filmstar auf der niederländischen Leinwand der deutsche Kaiser Wilhelm II. Und schon vor dem Ersten Weltkrieg waren in den Niederlanden die ersten deutschen Stars wie Henny Porten und der deutsch-dänische Star Asta Nielsen sehr beliebt bei Publikum, Presse, Verleihern und Kinoinhabern. Während des Krieges kamen dann auch Darstellerinnen wie Fern Andra, Lotte Neumann und Ossi Oswald dazu, Krimi-Helden wie Max Landa und Ernst Richter, sowie Komiker wie Ernst Lubitsch. Jedoch dauerte es noch bis nach Kriegsende, dass deutsche Filmstars persönlich nach Holland kamen. Damit begründeten sie über Jahrzehnte die Beliebtheit deutscher Stars in den Niederlanden, was manche überraschte und sogar entsetzte.

So besuchten in den 1920er Jahren viele Stars des deutschen Kinos Holland, zum Beispiel Asta Nielsen (1920 Ehrengast der Internationalen Kinoausstellung im Konzerthaus Concertgebouw, Amsterdam), Ossi Oswald (für Lubitschs *DIE WOHNUNGSNOT*, 1919/20) und Harry Liedtke (für die Filmserie *DER MANN OHNE NAMEN*, 1920/21). 1921 kam Lotte Neumann für zehn Tage in das Fischerdorf Volendam für Aufnahmen zu Paul Ludwig Steins *DER EWIGE KAMPF*. Der Film wurde in den Niederlanden als *ANTJE VAN VOLEDAM* veröffentlicht – möglicherweise das erste Mal, dass »Frau Antje« und »Volendam« im deutschen Kino in einen Zusammenhang gebracht wurden.

Mitte der 1920er Jahre sorgten die Besuche von Harry Piel (1924) und Henny Porten (1925) für Massenaufläufe auf den Straßen. Aufnahmen von ihren Fahrten im Autokorso sind leider verschollen. Von Porten ist die Aussage überliefert, sie sei ganz schwindelig von der Begeisterung, da ihr gesagt worden sei, dass die Holländer so ruhig und bedächtig seien. In den späten 1920er Jahren besuchten mehrere deutsche Stars die Niederlande, gemeinsam mit niederländischen Stars, die inzwischen im Weimarer Kino aktiv waren. So kamen 1928 unter großem Jubel → *Truus van Aalten*, Alfred Abel und → *Lien Deyers* zur Internationalen Filmausstellung (ITF) in Den Haag. Das Hauptereignis aber war der Besuch der Schauspielerin Lil Dagover (bekannt aus *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* und *DER MÜDE TOD*), die in Amsterdam, Den Haag und Rotterdam drei ihrer Filme begleitete. Das Publikum war begeistert, als Dagover, geboren auf Oost-Java,

damals niederländische Kolonie, ein paar Worte auf Niederländisch sprach.

1929 besuchten Nikolai Kolin, Gustav Fröhlich und Truus van Aalten die Niederlande. Kolin kam wegen der Aufführung seines jüngsten Films *DIE GEHEIMNISSE DES ORIENTS* (1928), aber die Leute mochten vor allem seinen vorangegangenen Film *HURRA! ICH LEBE!* (1928). Gustav Fröhlich besuchte die Niederlande kurz zum Start von Joe Mays *ASPHALT*, um für den Film zu werben. Und im August kam Truus van Aalten mit den Schauspielerkollegen Jack Mylong-Mung und Inge Borg zu Aufnahmen für Jaap Speyers *JENNYS BUMMEL DURCH DIE MÄNNER am Boulevard* und am Hafen von Scheveningen.

Auffallend sind ab 1930 vermehrte Theater-Auftritte berühmter Filmstars in den Niederlanden: 1930 Harry Liedtke (und u. a. Carola Toelle) mit *Ein idealer Gatte* (Wilde), sowie Emil Jannings mit *Geschäft ist Geschäft* (Mirbeau) und *Der Biberpelz* (Hauptmann). Auf der Bühne war Jannings ein noch beeindruckenderer Schauspieler als auf der Leinwand. Seine *Biberpelz*-Darstellung wurde hochgelobt, sie sei viel besser als Mirbeaus Stück, meinte die Presse. Ebenso wurden Liedtke und Jannings bei ihrer Ankunft von einer riesigen Menschenmenge erwartet (insbesondere Damen unterschiedlichen Alters bei Liedtke). 1933 kam Henny Porten noch einmal nach Holland, trat in sieben Städten auf und spielte in der Komödie *Morgen um fünf* von Felix Josky. Bemerkenswert ist, dass dies genau zwischen Reichstagsbrand und den Wahlen in Deutschland am 5. März 1933 geschah. Weniger erfolgreich war Felix Bressart, bekannt aus *DIE PRIVATSEKRETÄRIN*, mit einer Revue am Amsterdamer Stadttheater, die vom Impresario vorzeitig abgebrochen wurde. Auch das holländische Radio war Grund für eine Star-Visite in den Niederlanden: Martha Eggerth (Mai und September 1932), Felix Bressart (1932), Renate Müller (1932), Lee Parry (1933) und Zarah Leander (1938) sangen oder spielten fürs AVRO-Radio.

Gerüchte von – nicht realisierten – Visiten zum Beispiel von Lilian Harvey (1932) und Marlene Dietrich (1933) konnten tage- oder sogar monatelang die holländische Presse beschäftigen und wurden von der Presse in Niederländisch-Ostindien wieder aufgenommen. 1938 wurden jede Menge Hollywood-Stars und deutsche Stars zum sogenannten Weltfilmball im Grand Hotel Kurhaus

in Den Haag erwartet, darunter Heinz Rühmann und Hans Albers. Tatsächlich war dort dann das deutsche Kino mit Darstellern wie Marika Rökk, Lil Dagover, Viktor Staal, Heli Finkenzeller und Camilla Horn präsent.

1933 kamen ungewöhnlich viele deutsche Berühmtheiten nach Holland: Thea von Harbou und später auch Hertha Thiele wegen Fritz Wendhausens *AUS DEM TAGEBUCH EINER FRAUENÄRZTIN / DAS ERSTE RECHT DES KINDES*, wie gesagt auch Henny Porten und Lee Parry, und im Dezember noch die Holländerin Ery Bos, die 1932-34 eine dreijährige Karriere im deutschen Kino erlebte. Zur gleichen Zeit, als Thiele und Parry ankamen, verließ Jeannette MacDonald gerade Amsterdam. Größere Kontraste kann man sich kaum vorstellen: die amerikanische Starsängerin aus Hollywood, die Manuela aus *MÄDCHEN IN UNIFORM* und die Schauspielerin, von der die nicht so kluge Presse dachte, sie sei eine Sängerin – alle drei im Carlton, dem amsterdamer Hotel der Stars in den 1930er Jahren.

1934 machte dann Szöke Szakall eine Tournee durch Holland, durch mindestens zehn Städte. 1938 trat er mit Willy Rosens Exilkabarett Theater der Prominenten erneut in Holland auf, bevor er 1939 in die USA emigrierte. Obwohl in den späten 1930er Jahren hauptsächlich amerikanische Stars die Niederlande besuchten, gab es kurze private oder berufliche Visiten von Dolly Haas (1936), Willy Fritsch (1937), dem deutschen Star-Kameramann Karl Freund (1937), dem holländischen Star im deutschen Kino Frits van Dongen (1938), Lilian Harvey (1937 und 1938) und sogar Zarah Leander (1938). Die Ankunft Leanders am amsterdamer Bahnhof löste zum Entsetzen des Stars eine Massenhysterie aus.

Während des Zweiten Weltkriegs gab es keine richtigen Star-Visiten, aber in den Jahren 1941-45 wurden etwa 18 deutsche Spielfilme in den niederländischen Filmstudios Cinetone bei Amsterdam und Filmstad bei Den Haag gedreht, in denen nur deutsche oder im deutschen Kino arbeitende Darsteller auftraten wie Heli Finkenzeller, Winnie Markus, Marianne Hoppe, Rudolf Platte und – besonders – Magda Schneider. Das begann mit Hans Steinhoffs

REMBRANDT (1941/42) mit Ewald Balser in der Titelrolle sowie Hertha Feiler, Gisela Uhlen, Theodor Loos und Paul Henckels. Im Oktober 1941 war Heinz Rühmann kurz privat in den Niederlanden, um seine Frau Hertha Feiler zu besuchen, die in dem Film auftrat. 1942 begann die neue Produktionsgesellschaft Berlin-Film eine ganze Reihe von Filmen in den Niederlanden aufzunehmen, zum Beispiel Fritz Kirchhoffs *EINES TAGES* (1944) mit Magda Schneider – wofür Truus van Aalten (vergebens) einen Screentest machte. Es fällt auf, dass diese Produktionen alle Studiofilme waren und nichts aus den Niederlanden zeigten.

Der erste deutsche Nachkriegsfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) mit Hildegard Knef kam 1949 in Amsterdam heraus. Obwohl ein Teil der Bevölkerung wegen des Krieges Deutschen gegenüber feindselig eingestellt war, wurde

der Film gut aufgenommen. Im Lauf der 1950er Jahre verschwanden Filme, die sich mit dem Krieg auseinandersetzten, immer mehr und wurden ersetzt durch Musikfilme. Sonja Ziemann (*HOLLANDMÄDEL*, 1953), Marika Rökk und Johannes Heesters (*DIE GESCHIEDENE FRAU*, 1953) kamen nach Holland, um Klischeebilder von Amsterdam oder Blumenfelder aufzunehmen. Das holländische Publikum war nach dem Riesenerfolg der *SISSI*-Filme Mitte der 1950er Jahre jedoch mehr beeindruckt von den jungen

deutschen Sängern und Schlagerfilmstars wie Caterina Valente, Peter Kraus und besonders Conny Froboess. Ende des Jahrzehnts gab es eine richtige »Connymania« in holländischen Musikzeitschriften, die alles über ihre Lieder, Filme und ihr Privatleben berichteten. Als Froboess im Mai 1959 zum ersten Mal nach Holland kam, wurde ausführlich darüber berichtet, und zahlreiche Fans begrüßten sie. Valente folgte im Dezember, und beide sollten noch oft wiederkommen. In dieser Zeit waren Schlagerfilme so populär, dass die Hälfte der ausländischen Filme im holländischen Kino aus Deutschland kam. Diese »deutsche Welle« dauerte aber nur einige Jahre. Danach gab es kaum noch öffentliche Visiten deutscher Stars in Holland. Aber deutsche Darsteller kamen immer noch oft nach Holland, um dort Filme zu drehen.

»Von Porten ist die Aussage überliefert, sie sei ganz schwindelig von der Begeisterung, da ihr gesagt worden sei, dass die Holländer so ruhig und bedächtig seien.«

1942/43. DE. Das Bad auf der Tenne*Regie:* Volker von Collande.*Buch:* Rolf Meyer, Herbert Tjadens, Volker von Collande.*Vorlage:* Idee von Rolf Meyer.*Kamera:* Andor von Barsy, Hermann Wallbrück.*Standfotos:* Harold Theile.*Bauten:* Gabriel Pellon, Franz F. Fürst.*Ausstattung:* Heinz Porep.*Kostüme:* Heinz Porep.*Regie-Assistenz:* Hanns Mohaupt.*Schnitt:* Walter von Bonhorst.*Ton:* Gerhard Froboess.*Musik:* Theo Mackeben*Lied-Texte:* Günther Schwenn.*Musik-Titel:* »Schön ist's zu reisen«,

»Nächtliches Liebeslied. Siehst du, wie der Sterne Schimmer«.

Darsteller: Will Dohm (Hendrik, Bürgermeister), Heli Finkenzeller (Antje, seine Frau), Richard Häußler (Kaufherr aus Wien), Gisela von Collande (Stin, Großmagd), Marianne Simson (Nina, junge Magd), Wilfried Seyferth (Jan, Amtsgehilfe), Paul Henckels (Ule Sleeks, Handelsmann), Walter Lieck (Severin, Kantor), Gerta Böttcher (Nele, Wirtschafterin), Hans Stiebner (Klas, Böttcher), Erna Sellmer (Frau Klas, Böttcherin), Franz Weber (alter Müller), Claus Holm (Pieter, Müllersohn), Friedrich Wilhelm Dann (Jeff, Bauer), Cordula Grun (Jeffs Frau), James Bachert (Bombolo, Leibmohr), Hugo Flink (Franz, Kutscher), Paul Rehkopf (Haske, Bauer), Anneliese Otten, Margot Driesen, Sigrid Kyra (Mägde), Rudolf Vones, Richard Eivenack, Albert Probeck (Bauern).

Heli Finkenzeller

Erster Farbfilm der Tobis: Ende des 17. Jahrhunderts kommt der elegante, reiche Kaufherr Sartorius aus Wien auf der Durchreise nach Cleve in das niederrheinische Dörfchen Terbrügge. Um die Gunst von Frau Antje zu erobern, der schönen jungen Frau des Bürgermeisters, überlässt er ihr die hölzerne Badewanne, die er immer mit sich führt. Dadurch hofft er, den Flirt mit Antje auf der Rückreise fortzusetzen. Der Bürgermeister duldet diese neumodische und unanständige Wanne nicht in seinem Haus. Da Antje aber baden will, lässt sie sie eben in der Scheune aufstellen. Das wiederum

erregt die Aufmerksamkeit der männlichen Dorfbewohner, die sich hinter die Scheune schleichen und die schöne Bürgermeisterin durch Astlöcher und Ritzen beim Baden bewundern. Als Antje das spitzkriegt, heckt sie mit ihrer Großmagd einen Racheplan aus und entlarvt durch Ruß auf der Wand die Astlochgucker. Der Dorffrieden hängt schief, und die empörten Gattinnen stürzen die Wanne den Steinbruch hinab. Dadurch werden aber nur noch weitere turbulente Ereignisse ausgelöst. Am Ende erkennt Antje, dass ihr Mann doch der Richtige für sie ist. Sie verspricht ihm, dass sie nie wieder baden will.

BESUCH IM ATELIER

Ein ungewohntes Atelierbild. Nirgends die indianerhaft geschminkten Gesichter, die sonst aufnahmebereit die Ateliers bevölkern. Ein wenig Rouge und überhaupt ein wenig »zurechtgemacht« – aber kaum, daß die Schauspieler und Schauspielerinnen auffallen würden, wenn sie nicht in den farbig-abgestimmten Bauernkleidern des Spätbarocks steckten, die Heinz Porep als Kostümbildner für den neuen Tobis-Film *DAS BAD AUF DER TENNE* schuf.

Der Produktionsleiter Jürgen Clausen erklärt diese Abwendung von der gewohnten Maske. Als erster Farbfilm der Tobis wird *DAS BAD AUF DER TENNE* unter der Regie von Volker v. Collande nach einem Originalstoff von Rolf Meyer gedreht. Da also die natürlichen Farben des fotografierten Objektes von der Kamera wiedergegeben werden, ist es mit dem »Überteint« und der »masiven« Maskenbildnerie des Schwarzweißfilms hier vorbei! Viel unbarmherziger als bisher werden das Gesicht des Schauspielers, der natürliche Teint der Schauspielerin im Farbfilm herausgestellt. Jede Falte kann zum Verräter werden, denn sie läßt sich nicht mehr wegschminken. Jetzt bekommt die Körperkultur der Schauspieler beiderlei Geschlechts eine noch viel umfassendere Bedeutung als bisher.

Überhaupt sind die durch den Farbfilm auftauchenden neuen Probleme, kleine und große, viel zahlreicher, als es zunächst den Anschein hat. Jürgen Clausen, einer unserer erfahrensten Farbfilm-Pioniere faßt sie leidenschaftlich vom künstlerischen Gesichtspunkt her an. Die besonderen künstlerischen Aufgaben des Farbfilms sind für ihn nicht gelöst, wenn es gelingt, die Farben so natürlich wie technisch möglich wiederzugeben. Darauf kommt es Clausen überhaupt nicht an. Im Gegenteil, fort von der bunten Soße einer Farbphoto-Postkarte ist seine Losung. Die kompositorischen, malerischen Möglichkeiten der Farbe, die Plastik



Heli Finkenzeller, Richard Häußler

der farbigen Schatten – diese herausgestellt durch ein vorsichtig abgewogenes Ausleuchten – sollen lebendig und wirksam gemacht werden.

Das aber bedingt ein Abstimmen aller zur Verwendung gelangenden Farben vor Beginn der Dreharbeit, ähnlich der dem Maler gestellten Aufgabe, ehe er an die Ausführung eines Bildes gehen kann. Ja erschwert noch gegenüber seinem Werke. Denn im Gemälde bleibt jeder Farbfleck an seinem Platz gebannt, im Farbfilm aber werden sich die handelnden Personen in ihren farbigen Kostümen durcheinander bewegen. So ist die Aufgabe des Kostümbildners zu einem künstlerischen Zentralproblem des Farbfilms geworden, wie im Schwarzweißfilm nie zuvor. Jedes Kostüm muß in jeder möglichen Stellung farblich zum anderen passen.

Dann: weit mehr als beim Schwarzweißfilm muß auf die natürliche Trägheit des menschlichen Auges Rücksicht genommen werden. Kein Zuschauerauge vermöchte einem Bildwechsel in dem bisher beim Film gewohnten und zulässigen Tempo zu folgen hier, wo außer der zeichnerischen auch noch die farbliche Komposition erfaßt werden soll.

Produktion: Tobis-Filmkunst GmbH, Berlin
[Herstellungsgruppe Jürgen Clausen].

Herstellungsleitung,

Produktionsleitung: Jürgen Clausen.

Produktions-Assistenz: Helmuth Volmer.

Aufnahmeleitung: Kurt Heinz, Joe Rive.

Drehzeit: ab 15.4.1942 (Atelier) / ab Ende Juni 1942 (außen) / August 1942 (Atelier).

Drehort: Tobis-Ateliers

Berlin-Johannisthal, Tobis-Atelier
Berlin-Grunewald.

Außenaufnahmen: Oderbruch.

Länge: 84 min, 2291 m.

Format: 35mm, Agfacolor, 1:1.33,
Tobis-Klangfilm.

Zensur: 17.2.1943, B.58617, Jv.

Uraufführung: 30.7.1943, Berlin (Capitol
am Zoo).

— 3. deutscher Farbspielfilm (Agfacolor).

— 1. Farbfilm der Tobis.

— Prädikat: Volkstümlich wertvoll.

Kopie: Bundesarchiv (35mm)





Es ergibt sich also beim Farbfilm ein Zwang zur Konzentration in der Szenerie und den Einstellungen, der schon bei der Abfassung des Drehbuchs bestimmend wirksam gewesen sein muß.

Hans Gieschen: Formen, Farben, Lebensfreude ...

*Zum ersten Farbfilm der Tobis
Tobis-Presseheft zum Film, 1943*

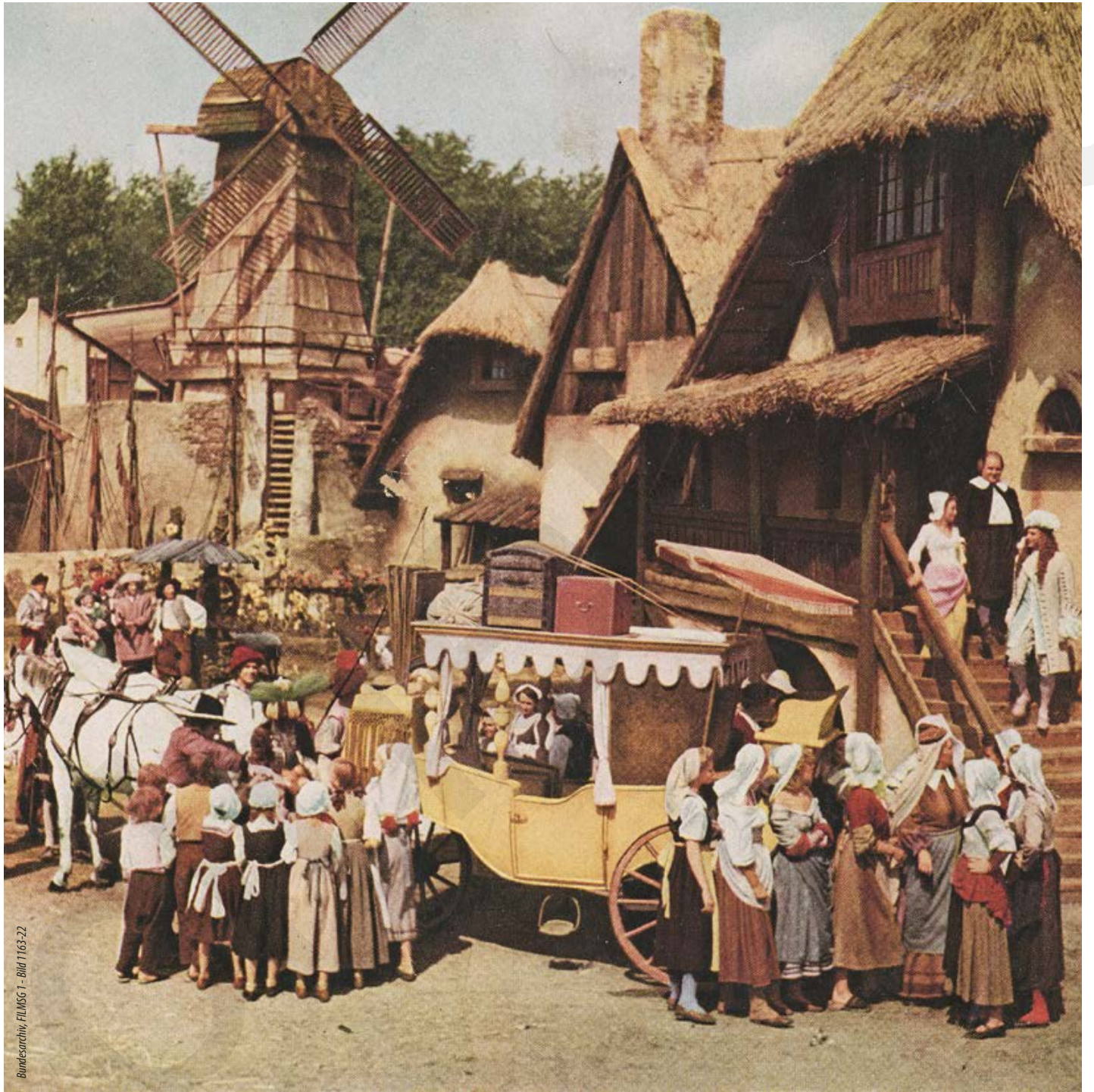
KRITIK

Dieses ist der dritte große deutsche Farbfilm – (denn seine Fertigstellung liegt zeitlich vor dem MÜNCHHAUSEN) – und somit gehört er noch zu den ersten Experimenten, die man in Deutschland auf diesem Gebiet machte. Unter Berücksichtigung dieser Tatsache wird man nicht umhin können, ihn farblich als außerordentlich gut gelungen zu bezeichnen. Gleich die ersten Bilder, welche die Reisekutsche des vornehmen Kaufherrn durch eine sonnenüberglänzte Sommerlandschaft rollen lassen, zeigen dank der hier sehr beweglichen Kamera Andor v. Barsys eine erstaunliche Plastik und strömen gleichsam den Geruch eines gesegneten satten Sommers aus. Die Handlung führt dann in das flämische Dörfchen Teerbrügg und in das schöne alte Anwesen des behäbigen Bürgermeisters. Hier ergaben sich nun für den Regisseur Volker v. Collande, für den Filmbildner Gabriel Pellon und für den Kostümberater Heinz Porep mannigfache Gelegenheiten, die Farbe wirklich malerisch und stimmunggebend einzusetzen. Der dunkle Goldton alter holländischer Meister erwacht im bewegten Bilde zu neuer Pracht. Das Rotbraun der hölzernen Wände und Möbel, der Brokatstoff der Gewänder des Kaufherrn aus Wien, das rote Tuch des Bürgermeisterrockes und die verräucherte Patina alter Schenken und Stuben wurden meisterhaft zu einer Farbsinfonie voller Geschmack, und man könnte sagen: anheimelnder Pracht komponiert. Eine Szene beim Tanz in der Schenke wirkt wie ein

bewegtes Bild von Breughel, aber auch die fröhliche Sinnlichkeit eines Franz Hals erwacht in einigen wohl gelungenen Porträts, und anderes wieder erinnert an van Neer und Ostade. Daß der Versuch, einigen Nachtszenen die Stimmung eines Rembrandt zu geben, noch nicht gelang, sondern eben ein Versuch blieb, fällt angesichts des schönen Gesamteindrucks nicht ins Gewicht. Vielmehr muß man die Sorgfalt und Überlegtheit, mit der die Farbe behandelt wurde, aufs höchste anerkennen, ja manchmal kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, als hätte man bei diesem Farbfilm auf die Farbe mehr Sorgsamkeit verwendet als auf den Film selbst. [...]

Will Dohm ist der würdige Herr Bürgermeister, hinter dessen Behäbigkeit eine rechte Portion Schlauheit sitzt und der trotz einiger kleiner verwandter Züge mit Kleists Dorfrichter Adam doch ein grundgutes Herz ohne Falsch sein eigen nennt. Seine blitzsaubere Bürgermeisterin ist Heli Finkenzeller, die sehr reizend, sehr lustig, sehr weibchenhaft-eigensinnig und sehr hübsch und lieblich wirkt. – Unter den Dorfbewohnern gibt es die bezauberndsten Typen, so den in seiner Verliebtheit geradezu rührenden Ratsschreiber und Amtsgehilfen des Wilfried Seyferth, den verschmitzten Eulenspiegel des Paul Henckels, den dösigen Kantor des Walter Lieck, den lüsternen Böttcher des Hans Stiebner, den trottelligen, aber sich gern hervortuenden alten Müller des Franz Weber, und dann vor allem aber die stramme und handfeste Großmagd der Gisela v. Collande und die zierliche Jungmagd der Marianne Simson. Als der reiche Kaufherr und Weltmann tritt Richard Häußler sehr elegant und geschmeidig ins Bild, wie der verwöhnte Pascha, der sich nach allzu vielen Süßigkeiten nun einmal ein Stück grobes Brot schmecken lassen will.

*Ernst Jerosch: Das Bad auf der Tenne
Film-Kurier, Nr. 112, 2.8.1943*



IM AUFTRAG DER SS – DIE FILME ÜBER WESTERBORK UND THERESIENSTADT

VON KAREL MARGRY

Die Filme über Westerbork und Theresienstadt sind zwei der bekanntesten Filme, die während des Völkermords an den Juden entstanden. Sie werden oft zusammen genannt und miteinander verglichen. In der Tat gibt es viele Ähnlichkeiten zwischen den beiden Filmen, doch die Unterschiede sind mindestens genau so bedeutend.

Beide wurden in sogenannten »Judendurchgangslagern« gedreht, also nicht in Vernichtungslagern mit Gaskammern, sondern in einer Einrichtung, die in erster Linie als Sammelstelle für die Juden einer bestimmten Region des von den Nazis besetzten Europa diente. Theresienstadt diente diesem Zweck im »Reichsprotectorat Böhmen und Mähren«, dem okkupierten Teil der Tschechoslowakei, Westerbork hatte dieselbe Funktion in den Niederlanden.

Beide Filme wurden 1944 gedreht, zu einer Zeit, als der Völkermord an den europäischen Juden seit über drei Jahren wütete und bereits Millionen Juden ermordet worden waren. Die Situation stellte sich jedoch für Westerbork bzw. Theresienstadt grundlegend anders dar: In Holland war die Deportation weitgehend abgeschlossen, die meisten der über 100.000 Juden des Landes waren bereits in die Vernichtungslager im Osten transportiert worden, und nur etwa 5.000 von ihnen verblieben im Lager Westerbork. Dagegen lebten in Theresienstadt noch etwa 28.000, hauptsächlich tschechische, deutsche und österreichische Juden in erbärmlicher Gefangenschaft und eine weitere Welle von Deportationen nach Auschwitz stand bevor.

Beide Filme entstanden im Rahmen der SS, die in Nazi-Deutschland einen Staat im Staate bildete und für die Umsetzung des Völkermords zuständig war. Das ist an sich vielleicht nicht so überraschend, aber das Bemerkenswerte ist in beiden Fällen, dass die Entscheidung, die Filme herzustellen, wie auch die Befehle dazu, von SS-Kommandanten kamen, die in der bürokratischen Hierarchie der Nazis relativ weit unten standen.

Sowohl in Westerbork als auch in Theresienstadt beauftragte die SS jeweils einen jüdischen Häftling, den Film zu drehen. Außerdem wurden in beiden Produktionen Lager-Häftlinge als unfreiwillige Schauspieler und Statisten eingesetzt.

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen beiden Filmen besteht darin, dass, obwohl die Filme heute ziemlich gut bekannt sind, nur Wenige tatsächlich wissen, dass sie ziemlich lang waren: Die Laufzeit

von THERESIENSTADT betrug gut 90 Minuten, die des erhaltenen WESTERBORK-Filmmaterials ist sogar noch länger: 95 Minuten.

Doch trotz all dieser Ähnlichkeiten sind die Unterschiede bedeutend wichtiger und entscheidender. Der bei weitem wesentlichste Unterschied besteht darin, dass THERESIENSTADT als Propagandaprodukt konzipiert war, als ein bösartiger Versuch, die Außenwelt darüber zu täuschen, was mit den Juden Europas geschehen war, während der WESTERBORK-Film weder für die Propaganda noch für ein breiteres Publikum bestimmt war. Nach allem, was wir wissen, diente er lediglich dem Interesse des SS-Kommandanten, der ihn angeordnet hatte.

Dieser entscheidende Unterschied bestimmte auch, was die beiden Filme zeigten und wie authentisch diese Bilder waren. THERESIENSTADT besteht weitgehend aus inszenierten Szenen, die ein völlig falsches Bild von den wahren Verhältnissen im Ghetto-Lager zeichnen. Er zeigt nichts vom Hunger, dem Elend, der Überbevölkerung oder der hohen Sterblichkeitsrate – und schon gar nichts von den Deportationszügen, die in die Vernichtungslager im Osten fuhren. Der WESTERBORK-Film hingegen berichtet weitgehend authentisch und wahrheitsgetreu von fast allen Aspekten des Lagers, wobei eine seiner Sequenzen – eine, die ihn absolut einzigartig macht – sogar die Abfahrt eines Transportzugs nach Auschwitz zeigt, wobei kranke und alte Häftlinge auf Viehwaggons verladen werden und der SS-Lagerkommandant und Mitglieder des SS-Lagerpersonals auf dem Bahnsteig stehen, um den Zug zu verabschieden.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen beiden Filmen besteht darin, dass der eine, der WESTERBORK-Film, nie wirklich fertiggestellt wurde, wobei die Fassung, die wir heute kennen, nur eine grobe Zusammenstellung des gedrehten Filmmaterials war, während THERESIENSTADT vollständig fertiggestellt wurde und eine Endfassung mit Kommentar, Musik und Titeln vor Kriegsende vorlag. Soweit bekannt, wurde der WESTERBORK-Film während des Kriegs nie gezeigt, während THERESIENSTADT vor dem Zusammenbruch des »Dritten Reichs« im Mai 1945 nachweislich mindestens viermal aufgeführt wurde.

Auch die Nachkriegsgeschichte der beiden Filme hat ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Der vielleicht wichtigste Unterschied besteht darin, dass der WESTERBORK-Film kurz nach



Theresienstadt (1944)



Westerbork (1944): Settela Steinbach

dem Krieg wieder aufgetaucht ist und seine Rollen bereits im Dezember 1945 in den Niederlanden entdeckt wurden. Ganz im Gegensatz dazu ist THERESIENSTADT nach dem Krieg verschwunden, und keine vollständige Kopie ist jemals wieder aufgetaucht. Erst 20 Jahre nach Kriegsende wurde ein erstes Fragment in der Tschechoslowakei gefunden. Andere, kürzere Fragmente wurden in den späten 1980er Jahren und 1997 entdeckt, und heute haben wir etwa 28 Minuten Filmmaterial – also nur etwa ein Drittel des ursprünglichen Films.

Die beiden Filme haben auch gemeinsam, dass nach dem Krieg jahrzehntelang detaillierte Informationen über ihre Produktion – darüber, wer sie in Auftrag gegeben hat, sowie warum, wie und von wem sie gedreht wurden usw. – nicht gründlich recherchiert wurden und daher lückenhaft blieben, so dass viele Jahre lang viele Ungenauigkeiten und falsche Vorstellungen existierten – bis hin zum populären Pseudotitel »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« für THERESIENSTADT.

Schließlich wurde in der Nachkriegszeit Material aus den beiden Filmen immer wieder in unzähligen Dokumentationen über den Holocaust verwendet. Im Fall von WESTERBORK ist dabei bemerkenswert, dass die meisten Filmmacher fast immer nur auf zwei Sequenzen aus dem gesamten Film zurückgegriffen haben, nämlich die Abfahrt des Transports und die Szene des Lagerkabaretts. Im Fall von THERESIENSTADT ist die Verwendung von Ausschnitten höchst problematisch: Die Macht des Films ist so groß, dass die Verwendung in anderen Filmen immer Gefahr läuft, die Nazi-Propaganda zu wiederholen und falsche Ansichten über den Holocaust in die Köpfe der Zuschauer zu pflanzen.

1944. Reichsprotectorat Böhmen und Mähren. Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet

Regie: Kurt Gerron.

Hilfsregie: František Zelenka, Jo Spier, Hans Hofer.

Buch: Kurt Gerron;

Mitarbeit Entwürfe: Jindřich Weil.

Kamera: Ivan Frič, Cenek Zahradníček.

Zeichnungen: Jo Spier.

Schnitt: Ivan Frič.

Musik: Felix Mendelssohn Bartholdy (»Elias«,

»Sommernachtstraum«, Violinsonate);

Sholom Secunda (»Bei mir bist du schön«);

Hans Krása (»Brundibár« - Kinderoper);

Jacques Offenbach (»Hoffmanns

Erzählungen«, »Pariser Leben«); Pavel

Haas (»Studie für Streichorchester«); Max

Bruch, Dolfi Dauber, Dirigent: Karel Fischer

(»Elias« - Chor); Karel Ančerl (»Studie für

Streichorchester«).

Musikalische Leitung: Peter Deutsch,

Karel Ančerl.

Produktion: Aktualita, Prag; für: SS / Zentralamt zur Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren, Prag.

Überwachung: Hans Günther, Karl Rahm.

Produktionsleitung: Karel Peceny.

Drehzeit: 16.8. - 11.9.1944.

Drehort: KZ Theresienstadt.

Länge: 90 min; überliefert: 28 min.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Uraufführung: März 1945, Prag

(Czernin-Palast, interne Vorführung);

6.4.1945, Theresienstadt (Privatvorführung).

— »Dokumentarfilm«.

— In der Literatur fälschlich als »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt« überliefert.

1944. NL. Westerbork-Film

Buch: Heinz Todtmann.

Kamera: Rudolf Breslauer.

Schnitt: Wim Loeb.

Produktion: SS, Westerbork.

Länge: 95 min.

VON DOLLYWOOD ZUM OSCAR – ANIMATIONSFILM IN DEN NIEDERLANDEN

VON IVO BLOM

In den 1930er Jahren war der wichtigste Animationsfilmemacher in den Niederlanden der Ungar George Pal, der 1934-39 mit den Puppenanimationen in Werbespots für Philips seine ganze Kompetenz einbrachte und die Basis für das weitere Animationsfilmschaffen in den Niederlanden legte. In seiner direkten Nachfolge steht Joop Geesink (1913-84), der während des Zweiten Weltkriegs seine ersten Filme drehte. Nach Kriegsende professionalisierte er seine Puppenanimation und baute deren Produktion stark aus. So schuf er während der 1950er und 60er Jahre in seinen »Dollywood«-Studios zahlreiche »dolle« Werbespots für Kino und Fernsehen, darunter viele auch für deutsche Kunden wie Pril, Salem, Sanella, Nescafé, Knorr und den Otto-Versand. Geesink besaß außerdem eine Live-Action-Produktion, die 1955 gegründete Star Film, die gleichfalls auf dem deutschen Markt tätig war, insbesondere für das Fernsehen. 1951 erhielt Geesink bei der Berlinale die Silberne Plakette in der Kategorie Werbefilme für seinen im Auftrag von Philips gedrehten Film HET GALA-CONCERT.

Während des Krieges war neben Geesink das Animationsstudio von Marten Toonder (1912-2005) am produktivsten. 1942/43 arbeiteten beide Studios eng zusammen. Gemeinsam drehten sie ihre ersten Puppen- und Zeichenanimationsfilme für Philips, die Degeto und die Ufa. Etwa zur gleichen Zeit entstand bei der in Den Haag neu gegründeten Firma Nederland Film die antisemitische Version eines mittelalterlichen Tiererepos: VAN DEN VOS REYNAERDE (1941-43, Egbert van Putten), in Deutschland bekannt als »Reineke Fuchs«. Ab 1943 arbeiteten die Animatoren der Nederland Film unter der Leitung der beiden deutschen Animatoren Hans Held und Hans Fischerkoesen im Auftrag der Bavaria-Filmkunst und der Fischerkoesen-Filmproduktion. Die niederländische Abteilung der Firma Fischerkoesen arbeitete mit Sicherheit an Fischerkoesens Film DER SCHNEEMANN (1944) mit. Die Idee zu dem Film stammte von Horst von Möllendorf, der zudem an Filmen

beteiligt war, die gleichzeitig auch in der Zeichenfilmabteilung der Prag-Film AG hergestellt wurden (wie HOCHZEIT IM KORALLENMEER, 1944). Einige niederländische Animatoren arbeiteten zudem in Berlin bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH, u. a. beim Film ARMER HANSI (1943, Gerhard Fieber, Werner Leberecht).

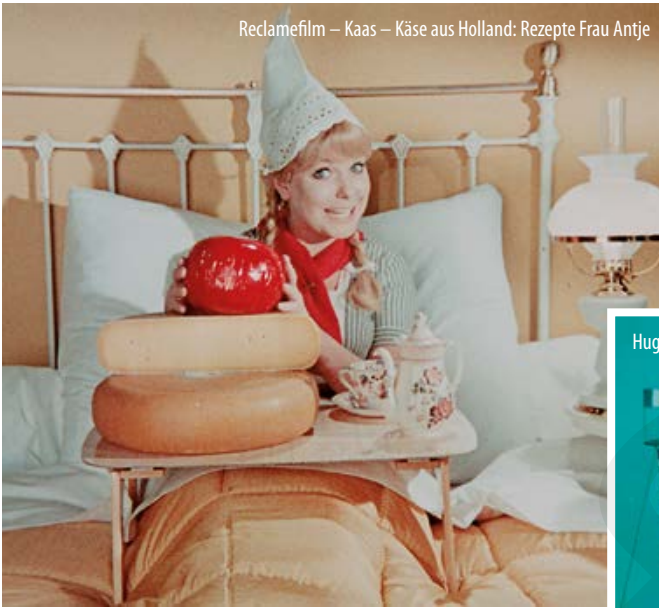
Nach dem Krieg war neben Geesink das Toonder Studio für viele kurze und längere Werbespots verantwortlich. In ihnen traten zuweilen auch Toonders beliebte, schon in den 1940er Jahren entwickelte Zeichentrickfiguren auf: der Kater Tom Poes (international: Tom Puss) und der Bär Olivier B. Bommel. So auch in dem unabhängig produzierten langen Animationsfilm ALS JE BEGRIJPT WAT IK BEDOEL (1983, Harrie Geelen, Bjørn Frank Jensen, Bert Kroon). Auf der Bommel-Saga basierend, wurde er von →Rob Houwer produziert und unter dem Titel OGLU, DAS FRECHE DRACHENMONSTER 1989 auch in der Bundesrepublik aufgeführt.

Paul Driessen (*1940) und Gerrit van Dijk (1938-2012) produzierten seit den 1970er Jahren freie Animationsfilme für Erwachsene. 1981 erhielt Driessen für TER LAND, TER ZEE EN IN DE LUCHT (Zu Lande, zu Wasser und in der Luft) bei der Berlinale einen Silbernen Bären für die beste Regie eines Kurzfilms. Im Jahr

2000 folgte eine Oscar-Nominierung für 3 MISSES (1998). Rund 50 internationale Auszeichnungen bekam Gerrit van Dijk insgesamt für seine oft absurden Animationsfilme. Den Goldenen Bären in Berlin gewann er gleich zwei Mal: mit PAS À DEUX (1989, Co-Regie: Monique Renault) und mit I MOVE, SO I AM (1998). Niederländische Oscar-Preisträger in der Kategorie Animationsfilm waren Co Hoedeman (für SAND CASTLE, 1978), Børge Ring (für ANNA EN BELLA, 1984) und Michael Dudok de Wit (für den berührenden Kurzfilm FATHER AND DAUGHTER, 2000). Die zwei holländischen Animationsfestivals Holland Animation (HAFF, 1985) und das jüngere KLIK! (2007) fusionierten 2019 zum Ka-boom Animation Festival.



Reclamefilm – Kaas – Käse aus Holland: Rezepte Frau Antje



**REKLAME AUS HOLLAND –
TRICK- UND ANDERE WERBEFILME 1953-79**
KURZFILMPROGRAMM
KURATIERT VON LEENKE RIPMEESTER

Block 3

Hugo baut auf

(NL, Harold Mack, 1953) – 4 min.

Hugo aan de trapeze



Hugo aan de trapeze

(NL, Harold Mack, 1953) – 3 min.

Ein Tag mit Knorri

(NL, Henk Kabos, 1957) – 3 min.

Redamefilm – Kaas –

Käse aus Holland: Rezepte Frau Antje
(NL, Onbekend, 1962) – 20 sec.

Redamefilm – Kaas –

Käse aus Holland: Geniesser
(NL, Onbekend, 1971) – 20 sec.

Redamefilm – Kaas –

Käse aus Holland: Hawäi
(NL, Onbekend, 1977) – 30 sec.

Redamefilm – Kaas –

Käse aus Holland: Koe interview
(NL, Onbekend, 1978) – 20 sec.

Redamefilm – Kaas –

Käse aus Holland: Frühstück
(NL, Onbekend, 1979) – 30 sec.

Block 4

Entspannung

(NL, Ronny Erends, 1953) – 2 min.

Ente gut...alles gut

(NL, Onbekend, 1955 [?]) – 2 min.

Pril – Schoonmaakmiddel: Confetti

(NL, Onbekend, 1957 [?]) – 1 min.

Otto Versand – Postorderbedrijf –

Gemeinsam bestellen: Twist
(NL, Ton van der Meyde, 1964) – 30 sec.

Coca-Cola – Frisdrank –

Auch eine: Blende II
(NL, Onbekend, 1964) – 20 sec.

Coca-Cola – Frisdrank –

Auch eine: Kioskverkäufer
(NL, Onbekend, 1965) – 20 sec.

Coca-Cola – Frisdrank –

Besser geht's mit Coca-Cola: Bach
(NL, Onbekend, 1967) – 20 sec.

Otto Versand – Postorderbedrijf –

Die aktiven Otto's: die Aktiven
(NL, Ton van der Meyde, 1969-70) – 30 sec.

Pril - Handencreme ~ Rosé: Secretary

(NL, Onbekend, 1969 [?]) – 30 sec.

Otto Versand – Postorderbedrijf –

Die sympathischen Otto's: Art teacher
(NL, Ton van der Meyde, 1970) – 30 sec.

Otto Versand – Postorderbedrijf –

Die freundlichen Otto's: die Freundlichen
(NL, Ton van der Meyde, 1969-70) – 30 sec.

Otto Versand –

Postorderbedrijf: Fernsehgerät
(NL, Ton van der Meyde, 1971) – 30 sec.

Block 1

Otto Versand –

Postorderbedrijf: Kuss
(NL, Ton van der Meyde, 1969) – 30 sec.

Ein sanfter Fall

(NL, Onbekend, 1953) – 2 min.

Alle Wetter!

(NL, Onbekend, 1957) – 2 min.



50 Paar handen

50 Paar handen

(NL, Onbekend, 1961) – 10 min.

Wichtige Nachricht

(NL, Onbekend, 1954 - 1965 [?]) – 2 min.

Block 2

Ja, sie ist eine Facit

(NL, Onbekend, 1958 [?]) – 1 min.

Das Küchenkonzert

(NL, Onbekend, 1955) – 2 min.
(NB: wel sterk verkleurd)

Eine Bärensache

(NL, Onbekend, 1956 [?]) – 2 min.

Konsum – Supermarkt: Vissers

(NL, Onbekend, 1961 [?]) – 2 min.

Köpfchen

(NL, Onbekend, 1954 [?]) – 2 min.

Orienta – Sigaretten –

Auf leichte Weise: Gewichtheffer
(NL, Onbekend, 1956) – 1 min.

Redamefilm – Bier –

Zwei Worte, ein Bier: Fotograaf
(NL, Onbekend, 1960-69) – 20 sec.

Otto Versand – Postorderbedrijf: Kiste

(NL, Ton van der Meyde, 1969) – 30 sec.

1955. NL/BRD. Ciske – ein Kind braucht Liebe

Regie, Buch: Wolfgang Staudte.

Vorlage: Roman »Ciske – de rat« (1942) von Piet Bakker.

Kamera: Prosper Dekeukeleire, Otto Baecker.

Standfotos: Kees Pot.

Bauten: Nico van Baarle.

Requisite: Jerry Kitz.

Kostüme: Elisabeth Daum.

Maske: Fa. D. H. Michels.

Regie-Assistenz: Hans Georg Thiemt.

Schnitt: Lien d'Oliveyra.

Ton: Wim Huender.

Musik: Steye van Brandenburg.

Darsteller: Dick van der Velde (Ciske), Heli Finkenzeller (Tante Jans), Berta Drews (Frau Freimuth), Alexander Kerst (Herr Freimuth), Kees Brusse (Lehrer Bruis), Günther Lüders (Pater de Goey), Hermann Speelmans (Muysken), Walter Janssen (Maatsuyker), Jan Teulings (Henri, Freund der Mutter), Cees Laseur (van Loon), Werner Hessenland (Direktor Reinders), Herbert Weissbach (Herr Alarm), Heidi Ewert (Betje, Mädchen), Hubert Tannebaum (Jantje Verkerk), Heinz Hagenstein (Sip Eisma), Günther Zwarg (Dorus).

Produktion: Filmproductie Maatschappij »Amsterdam« N.V., Amsterdam / Omega-Film GmbH, Berlin/West.

Produzent: Hans Boekman, Co ter Linden.

Produktionsleitung: Alfred Bittins.

Aufnahmeleitung: Willy Laschinsky, Carl Tobi.

Drehzeit: Juli 1955.

Drehort: Cinetone Studio's



Dick van der Velde,
Heidi Ewert

EYE Film museum

Die in Amsterdam gedrehte Romanverfilmung nach Piet Bakker (1942) entstand in zwei Versionen, einer niederländischen und einer deutschen mit zum größten Teil gleichen Darstellern: Ciske ist ein verschlossener, abweisender und unzugänglicher Einzelgänger, ein vernachlässigtes Kind, das überall nur »die Ratte« genannt wird. Die lieblose Mutter macht dem Jungen das Leben zur Hölle. Der Vater hat die Mutter verlassen und fährt zur See, daher sieht Ciske ihn nur selten. Erst dem wohlgesinnten jungen Volksschullehrer Bruis gelingt es, das Vertrauen des Kindes zu gewinnen, Ciske wird in die Klassengemeinschaft aufgenommen und findet Freunde. Doch als ein Streit mit der Mutter eskaliert, wirft Ciske mit einem Messer nach ihr und verletzt sie so schwer, dass sie stirbt. Ciske kommt in eine Erziehungsanstalt. Nach seiner Rückkehr schlägt ihm erneut Ablehnung und Hass entgegen. Als andere Kinder ihn zu einer Mutprobe auffordern, wird er dabei schwer verletzt. Da endlich ändert sich sein Leben.

KRITIKEN

Ein voller Saal mit geladenen Gästen – darunter viele Autoritäten – hatte am Vorabend der niederländischen Premiere die Gelegenheit, mit CISKE – DE RAT Bekanntschaft zu schließen. Nach der Vorführung auch mit Dick van der Velde, der auf so gute und glaubwürdige Weise die Titelrolle spielte. Er stand auf der Bühne, zwischen Blumen und den anderen Hauptdarstellern, vielleicht sogar ein wenig verlegen nach den warmen Worten von Alexander de Haas – Rotterdamer, der es an diesem Abend wissen wollte –, der den Conférencier gab, um die Darsteller, den Autor Piet Bakker, den Produzenten Boekman sowie den Regisseur Wolfgang Staudte persönlich mit dem Publikum bekannt zu machen. [...]

Der Film hat alles für eine strahlende Karriere. Das Thema war tausenden Niederländern – den Lesern von Bakkers Ciske-Reihe – bereits zu Herzen gegangen. Wolfgang Staudte hat daraus ein Filmprojekt destilliert, das reichlich Lob verdient. Er saß mit einer Überfülle an Stoff da, der in fünf Viertelstunden verarbeitet werden musste. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die wirklichen Konflikte um die Seele des Jungen nur flüchtig angeschnitten werden konnten. Die Aufgabe der »Umformer« des Romans zum Drehbuch bestand eher darin, Fakten zu sortieren und zu einer künstlerisch-verantwortungsvollen Komposition umzuformen. Die Lösung ist sehr intellektuell, gleichwohl zweifellos geglückt.

Dass Ciskes Lebensverlauf zum größten Teil durch die Augen seines Lehrers Bruis betrachtet und uns über seine Stimme vermittelt wird, hat zur Folge, dass jeder Dialog zwischen den Hauptfiguren durch die »innere Stimme« (des Lehrers Bruis) kommentiert wird, was es ermöglicht, das faktische Geschehen einer Szene sofort »als Folge« eines anderen (nicht zu sehenden) oder als



Niederländische Version: Jenny Van Maerlant, Jan Teulings

»hinleitend« zu einem weiteren Ereignis in eine Reihe zu setzen. Eine sehr intelligente Methode, wie auch das Überlappen des Dialogs einer Szene unter den ersten Bildern der nachfolgenden. Hiermit wird eine sehr sinnvolle Verbindung zwischen Fragmenten geschaffen. Staudte – den wir schon in verschiedenen deutschen Filmen als sehr bewussten Filmemacher kennengelernt haben – hat dafür gesorgt, dass Anbindungen wie diese, und mehr als einmal »Filmreime«, tatsächlich sinnvoll eingesetzt werden. Allerdings muss ich zugeben, dass die Fülle des Materials zu einem so nachdrücklichen – wenn auch gerechtfertigten – Einsatz der oben beschriebenen »Kniffe« geführt hat, dass die Form ein wenig anfängt, den Inhalt zu dominieren. [...]

Natürlich wurde auch erwähnt, dass der Film auf der letzten Biennale in Venedig eine hohe Auszeichnung erhalten hat. Da ich die anderen Konkurrenzfilmen nicht kenne, möchte ich dazu kein Urteil abgeben. Ich muss jedoch etwas über den bitteren Nachgeschmack sagen, dass der allererste Festivalerfolg mit einem Spielfilm zum Teil ein Produkt war, das – wenn auch in unserem Land, im



Deutsche Version: Berta Drews, Jan Teulings

Amsterdamer Cinetone-Studio gedreht – das Werk eines deutschen Regisseurs war.

Verstehen Sie mich nicht falsch: Solange Erfolge auf Filmfestivals wie Cannes, Venedig und anderswo als nationale Erfolge gelten, so lange bleibt auch ein solcher Beigeschmack. Wenn es nur um gute Filme geht, macht sich niemand mehr Sorgen. Ging es den Franzosen nicht genau so, als *DU RIFIPI CHEZ LES HOMMES* als französischer Beitrag ausgezeichnet wurde, obwohl der Regisseur Jules Dassin Amerikaner ist?

Vorläufig werden wir in den Niederlanden allerdings mit diesem Film zufrieden sein, der durchaus Qualität besitzt.

Emile Brumsteede: Ciske de rat verdient ruimschoots lof Nationaal succes doch met een bijsmaakje Het Vaderland (Den Haag), 7.10.1955

Amsterdam-Duivendrecht.
Aufnahmen: Amsterdam (u. a. Hafen, Zirkus Althoff).
Länge: 96 min, 2630 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.
FSK: 26.9.1955, 10705, ab 16, ff.
Uraufführung: 20.10.1955, Duisburg (Europa-Palast).
 — *Mehrsprachen-Version (MLV).*
 — *Deutsche Version von: »Ciske de rat«, 1955, NL, R: Wolfgang Staudte.*

Kopie: Bundesarchiv (35mm)



Kees Bruce, Dick van der Velde

Wolfgang Staudte hat den deutsch-holländischen Gemeinschaftsfilm mit viel Liebe für den vorhandenen Stoff, der auf einen Bestseller von Piet Bakker zurückgeht, inszeniert. Er – und mit ihm Kameramann Otto Baecker – haben das Milieu trefflich gezeichnet, aber Staudte fällt auch verschiedentlich in seinen alten Fehler zurück, manche Szenen zu lang ausspielen zu lassen. Mehrfach hätte der Schnitt einige Meter früher kommen dürfen. Und Staudte ist auch ein wenig zu verliebt in Großaufnahmen. Freilich bieten sich hierfür die Kindergesichter und auch das Mienenspiel

der Mutter (Berta Drews) geradezu an, aber bei anderen wieder führen diese Großaufnahmen schon über den Rand der Karikatur hinaus. Dann wieder hat Staudte großartige Einfälle, wie er den Dialog plötzlich vor den Geräuschen des betrieb-samen Hafens oder bei kurzen Rückblenden in den Hintergrund treten läßt, das ist perfekt gemacht. Den Schluß allerdings scheint er in letzter Minute geändert zu haben, denn das mir vorliegende Programm schildert die Auseinandersetzung zwischen den Kindern anders als sie der fertige Film zeigt. Jedoch scheint mir die endgültige Lösung besser und konsequenter, denn der ganze Film zeigt ja das Kind Ciske zwar unzugänglich und abweisend, aber nie ohne Mut.

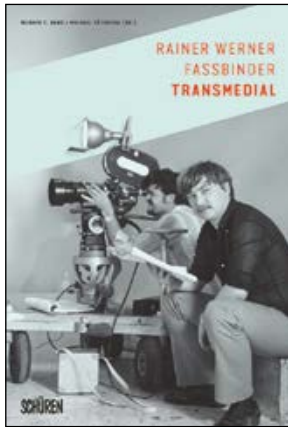
Heinz Reinhard: *Ciske – ein Kind braucht Liebe*
Filmwoche, Nr. 44, 29.10.1955

In Bildaufbau und Montage, in geschickten Überblendungen und in der Steigerung der optischen Ausdruckskraft durch akustische Mittel, auch in guter Darstellerführung verrät sich der Könnner Staudte. Leider aber läßt das Drehbuch zu wünschen übrig. Es zeigt Typen in konstruierten Situationen. [...]

Sehr lobenswert ist allerdings die Tendenz dieses Streifens: Ein Kind braucht Liebe. Sie hebt ihn über die Klasse der sorglosen Unterhaltungsfilme hinaus. Sie wendet sich an alle Eltern und Erzieher. Sie zeigt an der Geschichte des kleinen Ciske, daß Liebe Geduld braucht, schon gleich gar, wenn es sich um ein erblich belastetes Kind handelt. Sie auch läßt uns diesen sauberen und eindrucksvollen Film ab 18 herzlich empfehlen, wenngleich er den Boden seines Problems nicht erreicht und die Gestalt des (selbstverständlich katholischen) Pfarrers ziemlich vereinfacht ist.

EFB: *Ciske oder Ein Kind braucht Liebe*
Evangelischer Film-Beobachter, Nr. 45, 10.11.1955

Filme sehen, Film verstehen



Barg/Töteberg (Hg.)
Rainer Werner Fassbinder transmedial.
224 S. | Klappbr. | zahlr. Abb.
24,90 € |
ISBN 978-3-7410-0362-2

«Er war sich seines Nachruhms bewusst. Natürlich hat er sich für den größten deutschen Filmregisseur aller Zeiten gehalten. Selbstverständlich.» Das schreibt Rolf Giesen in diesem Buch über Fassbinder. Fassbinder schrieb und inszenierte für das Theater wie für den Film. Nahm er sich eines Stoffes mehrfach an, handelte es sich nie um bloße Zweitverwertungen, sondern um Bearbeitungen für ein anderes Medium.



Filmjahr 2019 | 2020
Lexikon des internationalen Films
544 S. | Pb. | Abb. | € 28,00
ISBN 978-3-7410-0354-7

Filmjahr 2019 | 2020 dokumentiert was wichtig war und was wichtig werden wird: 1500 Besprechungen von Filmen im Kino, im Fernsehen, im Netz oder auf Scheiben. Klare Bewertungskriterien, Auszeichnungen von sehenswerten Filmen und DVDs. Etwa 150 sehenswerte Filme werden ausführlich besprochen. Chronik, Filmpreise und Auszeichnungen
Als Zugabe - 150 Seiten best of: Dokumentation des aktuellen Filmgeschehens durch Beiträge aus dem Filmdienst.



Norbert Aping
Es darf gelacht werden Von Männern ohne Nerven und Vätern der Klamotte
Lexikon der Slapstick-Serien im deutschen Fernsehen Ost und West
420 S. | Pb. | € 28,00 | Abb.
ISBN 978-3-7410-0339-4
Norbert Aping erinnert an die geliebten Stummfilm-Ausstrahlungen im deutschen Fernsehen. Da ist unvergessen der näselnde Theo Lingen, der Buster Keaton, Charlie Chaplin, Max Linder oder auch LACHEN SIE MIT STAN & OLLIE präsentierte und kommentierte. Auch die Ausstrahlungen in der DDR werden behandelt. Das Buch enthält eine ausführliche Einleitung.



Malte Wirtz
Das Leben ist kein Drehbuch: Filme machen ohne Geld
120 S. | Pb. | 15,00 €
ISBN 978-3-7410-0366-0

Wie mache ich einen Film ohne Fördermittel und Senderbeteiligung? Wie setze ich meine Ideen um? Mit welchen Einschränkungen muss ich rechnen? Was ist der Nutzen von Crowdfunding? Wie überzeuge ich andere Menschen aus dem Filmgeschäft? Muss ich eine Filmschule besuchen, um Filme machen zu können? Fazit: Ein Film wird nicht allein durch Fleiß, Geld und Stars groß, sondern durch Fantasie und Esprit.

**1959. DDR. Daß ein gutes
Deutschland blühe**

Hauptregie: Joop Huisken.

Buch: Gustav Wilhelm Lehbruck, Joop Huisken.

Text: Stephan Hermlin, Karl-Eduard von Schnitzler.

Dramaturgie: Gustav Wilhelm Lehbruck.

Kamera: Wolfgang Randel, Horst Orgel, [Fritz Hemmerling].

Kamera-Assistenz: Günter Kelle, Hans Anderssohn.

Regie-Assistenz: Heinz Müller.

Schnitt: Traute Wischniewski.

Ton: Hans-Jürgen Mittag.

Musik: Wolfgang Hohensee.

Sprecher: Norbert Christian [Schnitzler-Text]; Stephan Hermlin.

Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Berlin/DDR.

Produktionsleitung: Hans Oley.

Aufnahmeleitung: Helmut Janetzki, Wolfgang Kuhle, Fritz Latzke.

Länge: 71 min/68 min, 1850 m.

Format: 35mm, Agfa Wolfen, 1:1.33, Ton.

Uraufführung: 5.10.1959, Berlin (Colosseum).

— Dokumentarfilm.

— *Zwei Text-Fassungen:* Schnitzler; Hermlin.

Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (DCP)



Auftragsarbeit zum 10. Jahrestag der DDR, ausgeführt von einem in den Niederlanden geborenen Dokumentarfilmer: Porträt eines Landes mit blühenden Wiesen und fröhlichen Bürgern, die technische, sportliche und wissenschaftliche Meisterleistungen vollbringen. Kinder, Lehrer, Arbeiter, Bauern, Soldaten und Politiker gehören alle zusammen. Sie schaffen eine neue Republik und streben nach dem Weltfrieden, trotz der Gefahr durch amerikanische Atombomben und den bundes-

deutschen Verteidigungsminister Franz Josef Strauß. – Ursprünglich mit einem pathetischen, aber sanftmütigen Kommentartext des Schriftstellers Stephan Hermlin versehen, wurde diese Fassung vom Politbüro der SED verboten. Aufgeführt wurde eine geänderte Fassung mit einem propagandistischen Text des Fernsehkommentators Karl-Eduard von Schnitzler. Die Originalfassung mit Hermlins Text, die das cinefest zeigt, kam erst 1997 heraus, als Dokument eines inzwischen nicht mehr existierenden Staates.

LOB DES SOZIALISTISCHEN STAATES

Der Hauptdarsteller dieses Filmes sind Sie, der Bürger der DDR, wo immer Sie auch arbeiten. Vor zehn Jahren, als die Republik gegründet wurde, waren Sie ein anderer Mensch als heute. Zusammen mit unserer Republik sind auch Sie gewachsen, weil Sie unter sozialistischen Verhältnissen leben. Dieser Film zeigt Ihnen, was der arbeitende Mensch erreichen kann, wenn er sein Schicksal selbst bestimmt, und was er erreicht hat bis heute.

Hände und Gesichter beherrschen diesen Film. Die Hand des zehnjährigen Kindes, die Hand, die eine letzte Schraube am Flugzeugmotor anzieht, die Hand der Weberin, die vom Menschen gesteuerte künstliche Hand des Manipulators am Atommeiler, die Hand des Dirigenten, die Hände, die eine 6000-Tonnen-Pressen erbauten und sie bedienen. Die Menschen, die Sie hier sehen, treffen Sie täglich auf der Straße. Sie wohnen mit Ihnen im gleichen Haus. Es sind die Arbeiter und Bauern, die unseren Staat regieren.

Das Gesicht des Schmelzers, erhellt vom roten Widerschein des Karbidofens, das Gesicht des Ingenieurs, der Chemiarbeiterin und des Bergmanns, das Gesicht der LPG-Bäuerin im Hörsaal, des Gesichtes des Staatsmannes im Gespräch mit Arbeitern. Wer in diesen Gesichtern zu lesen versteht, wird das Bewußtsein spüren, das den neuen Menschen diese Leistungen vollbringen läßt. Und wenn im Film den konzentrierten Zügen des Gelehrten unvermittelt das nicht weniger angespannte Gesicht des Arbeiters folgt, so spricht dieses künstlerische Sinnbild zu uns von der großen Gemeinschaft der sozialistisch Arbeitenden. Die Arbeit unter sozialistischen Verhältnissen ist keine Last mehr, keine Qual – das zeigen diese Gesichter. Die körperliche Arbeit ist der geistigen eng verbunden. Der hochqualifizierte Fachmann, der die Schaltknöpfe der vollautomatisierten Beschickungsanlage im

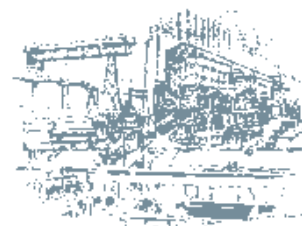


Niederschachtofenwerk Calbe bedient, hat noch vor wenigen Jahren mit der Schaufel unter gesundheitsschädlichen Bedingungen die Loren füllen müssen, während heute Automaten diese Arbeit für ihn verrichten. Der Stahlwerker erfreut sich an den Kunstschätzen der Gemäldegalerie, vervollkommnet sich in der Betriebsabendschule, erholt sich im Segelboot – all das gehört ihm, keiner wird es ihm nehmen können. Die Kraft der Millionen Hände sichert, was sie sich schuf: das Glück der sozialistischen Arbeit im Frieden.

Und die Ursache für diesen hohen Stand unserer Technik, unserer Wissenschaft, unserer Kultur, der uns internationale Anerkennung erbrachte? Es ist die kluge, weitsichtige Politik von Partei und Regierung; die große Idee hat die Massen ergriffen und wurde zur materiellen Gewalt.

Wieviel Glück und Schönheit in unserem Staat werden die Millionen Heide noch schaffen, Jahr um Jahr ...

*Heinz Knobloch: Daß ein gutes Deutschland blühe
Progress-Filmprogramm, Nr. 39/1960*





Bundesarchiv, FILMSG 1-Bild 26 © DEFA-Stiftung / Hemmerling, Orgel, Ramdele



**Nationalpreisträger
Joop Huisken**

KRITIK

Was den Film in der Textversion von Hermlin zu einem erstaunlichen Dokument jener Zeit macht: ihm fehlt, abgesehen von ein paar Floskeln und Bildzitaten, jegliche Aggressivität des Kalten Krieges. Man merkt, daß hier keine Scharfmacher am Werk waren, wohl aber begnadete Schönfärber. Dies liegt freilich in der Natur des Unternehmens. Der Film beginnt mit Bildern von sprießendem Grün, Bäche vereinigen sich zum Strom, die Kamera schwenkt auf einen Staudamm, Symbol der vom Menschen gebändigten Natur, Kinder in Pionierhemden und -tüchern wandern singend durchs Bild. »Ein altes Land, ein neuer Staat«, kommt die Stimme von Hermlin aus dem Off, und ein zehnjähriger (!) Junge feiert in StalinStadt mit seinen Freunden am Kaffeetisch Geburtstag.

Man merkt die Absicht und ist verstimmt, ließe sich mit Goethe einwenden, aber die Bilder der Harmonie sind so bezwingend, der Kitsch so treffsicher, daß jede Mäkelei im Ansatz verendet. Diese Szenen haben etwas Volkliedhaftes, eine Anmutung von Reinheit und Unschuld, gegen die man sich kaum erwehren kann. Doch plötzlich ist Schluß mit lustig: Hart sind die Sequenzen eines drohend wachsenden Atompilzes gegen Szenen des vergnügten Ostseestrandlebens geschnitten. Hier unterscheiden sich beide Versionen des Films prägnant: Während die Bedrohung des Friedens in der ersten Fassung allgemein bleibt, setzt Schnitzler in der zweiten Version des Films die »Friedensfeinde« ins Bild: Nato-Chefplaner Adolf Heusinger abwechselnd mit Franz Josef Strauß und – 15 Jahre zuvor – mit Hitler. Im Kommentar setzt Schnitzler noch eins drauf und bemerkt bei Strauß ein »drecksiges Grinsen«.

Der Film scheint seiner Zeit weit voraus zu sein, denn statt auf Abgrenzung setzen die Bilder und der Kommentar auf Internationalität (»Der Wartburg fährt schon in vielen europäischen Ländern, jetzt auch in Amerika«) sowie auf die Kooperation mit dem Westen. Die Chefs rheinischer Montan-

konzerne werden bei der Besichtigung am Stand einer ost-deutschen Werkzeugmaschinenfabrik gezeigt, Arbeitergäste aus Westdeutschland finden sich im EKO-Stahlkombinat in Stalin-stadt ein. Natürlich ist der Film auch in puncto Technikgläubig-keit ein Kind seiner Zeit: Stolz werden die neuen Anlagen der chemischen Industrie präsentiert, und wenn die Schaltzentrale vorgeführt wird, wird der zeitüblichen Begeisterung für Tran-sistortechnik und blinkende Lampen freien Lauf gelassen. Die Musik variiert den ganzen Film hindurch effektiv ein op-timistisches Grundthema. Regie hat übrigens ein Holländer geführt, Joop Huisken, der schon seit den zwanziger Jahren in der niederländischen Arbeiterfilmbewegung eine Rolle gespielt hat. Während des Krieges als Zwangsarbeiter nach Deutschland verschleppt, blieb er als Mitarbeiter der DEFA in der DDR. Man merkt diesem Film die Professionalität an. Selbst die Verlegen-heit, jene nuschelnde Comicfigur, die in der DDR eigentlich das Sagen hatte, Spitzbart Ulbricht, noch irgendwie unterbringen zu müssen, wurde in der ersten Filmversion gut bewältigt: Ulbricht ist zwar zu sehen, seine Rede wird jedoch von der Sprecherstim-me Hermlins überblendet, der Brechts »Lob des Kommunismus« rezitiert. Was bei Karl-Eduard von Schnitzler davon übrig blieb, dürfte wohl klar sein: Ulbricht pur.

*Peter Walther: Unschuld der Volkslieder
Begnadete Schönfärber in einer technikgläubigen Zeit: Das DHM hat
einen Film zum 10. Geburtstag der DDR von 1959 ausgegraben
Die Tageszeitung, 25.4.1997*



EIN PRODUKT DES
DFI
 DEUTSCHES
 FILMSTUDIUM
 FILMMUSEUM

goEast >
 WWW.FILMFESTIVAL-GOFAST.DE

**21.
 FESTIVAL
 DES MITTEL-
 UND
 OSTEUPÄISCHEN
 FILMS**

**20.–26.04.2021
 WIESBADEN**

VON TOBIAS TEMMING

Am 5. Mai 1945 endete mit der Kapitulation der deutschen Truppen der Zweite Weltkrieg in den Niederlanden. Der Tag der Befreiung war zugleich die Stunde Null für den niederländischen Film. Von den Deutschen instrumentalisiert, zuletzt ausgeschlachtet und von alliierten Bomben zerstört, lagen mit der Filmstad Wassenaar und den Cinetone-Filmstudios die Herzkammern der niederländischen Filmindustrie am Boden. Bereits unmittelbar in den ersten Nachkriegsjahren machten sich niederländische Filmschaffende, z. T. mit Unterstützung von Filmprofis aus dem europäischen Ausland, an die filmische Verarbeitung einer traumatisierenden Kriegs- und Besatzerfahrung.

Mit NIET TEVERGEEFS (1948) entstand in den bald mit staatlicher Hilfe wieder aufgebauten und modernisierten Cinetone-Studios der erste niederländische Kriegsfilm der Nachkriegszeit in Spielfilmlänge. Als vielbeachteter Paukenschlag für die Wiederauferstehung der niederländischen Filmindustrie gedacht, kam Edmond T. Grévilles Film über den Rettungswiderstand nach nur 58 Tagen Drehzeit in die Kinos. In Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Ben van Eysselsteijn adaptierte Gréville dessen dramatische Vorlage zu einem nationalen, von religiösem Pathos beseelten Widerstandsdrama für die Leinwand. 1949 folgte die Auftragsarbeit L.O.-L.K.P. über die gleichnamige, weitgehend protestantische Widerstandsorganisation des Dokumentarfilmers Max de Haas. Obwohl zum Zeitpunkt der Film Premiere das Interesse am Krieg bereits im Abflauen begriffen war, galten die Filme Teilen der Kritik als audiovisuelle Mahnmale einer niederländischen Widerstandsgeschichte.

In den 1950er Jahren wich das Sujet gänzlich von der Leinwand, standen sie doch ganz im Zeichen des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wiederaufbaus. In der öffentlichen Erinnerungskultur jener Zeit etablierte sich sukzessive die Erzählung des kollektiven niederländischen Widerstands als das zentrale Erinnerungsnarrativ.

Erst 1962 erschien mit DE OVERVAL wieder ein Kriegsfilm aus heimischer Produktion. Die Initiative zur Produktion des Films

ging von Louis de Jong aus – Direktor des damaligen RIOD (Reichsinstitut für Kriegsdokumentation) und zentrale Figur der niederländischen Kriegshistoriografie. Bereits 1960 war de Jong einer breiten Öffentlichkeit bekannt geworden durch die Ausstrahlung der 21-teiligen TV-Dokumentarfilmreihe DE BEZETTING über die Ereignisse der Jahre 1940-45. Nach dem unerwarteten grandiosen Erfolg der Serie konnte De Jong den deutschen Produzenten Rudolf Meyer nach einigem Zögern für das Filmprojekt gewinnen.

Der Film über den handstreichartigen Überfall auf das Gefängnis in Leeuwarden basierte auf realen Ereignissen. Einem ausgeklügelten Plan folgend befreiten und versteckten am 8. Dezember 1944 die Mitglieder einer friesischen Widerstandsgruppe 51 Gefangene. Kein Schuss fiel, niemand wurde verletzt. Alle deutschen Bemühungen, die Gefangenen wieder aufzuspüren, blieben erfolglos.

Unter der Regie des erfahrenen britischen Dokumentarfilmers Paul Rotha ist mit DE OVERVAL ein Filmzeugnis entstanden, dessen künstlerische Qualitäten dem Film auch heute noch einen hohen Schauwert verleihen und im unmittelbaren Vergleich zu seinen filmgeschichtlichen Vorgängern einen Quantensprung markieren.

DE OVERVAL war der erste niederländische Kriegsfilm, der über ein Budget verfügte, das es den Produzenten erlaubte, sämtliche Hauptrollen mit professionellen Film- und Theaterschauspielern zu besetzen; unter ihnen in der Hauptrolle der charismatische Rob de Vries – selbst ein Veteran des Widerstands. Dabei verzichteten Rotha und de Jong bewusst auf jeden Sensationalismus zugunsten einer dokumentarischen Rekonstruktion der historischen Widerstandstat. Das erklärte Ziel war: »complete realism of the events as they actually took place at the time«. Auch de Jong, der das Film-Szenario verfasste, schwebte schon früh ein repräsentativer Spielfilm vor, der die Geschichte des niederländischen Widerstands gleichsam als Pars pro toto abbilden sollte. Im Ergebnis zielte auch DE OVERVAL auf die Darstellung der Niederländer als einer nationalen Schicksalsgemeinschaft, kollektiv vereint im Widerstand gegen die deutschen Besatzer.

»Nicht mehr die Deutschen
sind der Hauptgegner
für die Widerstandsgruppe,
sondern der Feind
in den eigenen Reihen.«

So kann die stark normativ fundierte Erzählung den Impetus zur Schaffung eines moralischen Lehrstücks nicht verleugnen. Ähnlich wie Grévilles und de Haas' Filme porträtierte auch Rotha die Widerstandstat als Sinnbild eines christlich inspirierten kollektiven Widerstands. Die Helden des Films sind keine Ausnahmefiguren. Es sind gewöhnliche Menschen, wie Bäcker, Telefonistinnen und Bauern. Unter ihnen finden sich Kommunisten ebenso wie konservative Royalisten, die dem Widerstand ein Gesicht verleihen.

Von der damaligen Kritik gefeiert, gilt die Verfilmung des historischen Husarenstücks noch heute als der »ultimative Widerstandsfilm«, der durch seinen Rezeptionserfolg in den 1960er Jahren selbst unverkennbar zur Bildformung bezüglich des Zweiten Weltkriegs in den Niederlanden beigetragen hat. *DE OVERVAL* war jedoch der letzte niederländische Spielfilm, der das patriotische Geschichtsbild mit seinen vermeintlich klaren Trennlinien zwischen »gut« und »böse« derart deutlich abbildete.

Bereits ein Jahr später markierte Fons Rademakers' Film *ALS TWEE DRUPPELS WATER* (1962/63) einen epochalen Einschnitt in der audiovisuellen Darstellungsweise von Krieg und Widerstand in den Niederlanden. Der auf Willem Frederik Hermans' Roman »De donkere kamer van Damokles« basierende Film präsentierte den Zuschauern mit seinem vielfach gebrochenen Helden völlig neue, konkurrierende Deutungsangebote, die das etablierte dualistische Geschichtsbild vom Widerstand radikal und provokativ in Frage stellten. Die Verfilmung kann als Abbild einer sich beschleunigenden Heterogenisierung der Widerstandserinnerung in den Niederlanden gelten, die sich in den 1960er Jahren aufgrund einer Reihe innerer und äußerer Einflüsse zunehmend auch den Opfern und den niederländischen Tätern während der Besatzungszeit öffnete und in bilderstürmerischer Manier auch auf die schuldhafte Verstrickung von Niederländern durch Kollaboration während der Besatzungszeit verwies.

Kamen Hermans' Buch und Rademakers' Film zweifellos noch ein innovativer Charakter im Sinne der Dekonstruktion des Widerstandsmythos in den Niederlanden zu, fällt Paul Verhoevens Film *ZWARTBOEK* (2005/06), vier Jahrzehnte später, in eine Zeit, in der sich der Abschied von einem schwarz-weißen Bild einer moralischen Geschichtsschreibung weitgehend vollzogen hatte.



Zwartboek (Sebastian Koch, Carice van Houten)

Es wich zugunsten eines differenzierteren und pluralistischeren Bildes einer »grauen Geschichte«, die auch jene Aspekte der Besatzungsjahre nicht mehr tabuisierte, die weit jenseits der ausgetretenen Pfade lagen, auf die sich die patriotische Nationalgeschichtsschreibung sowie die öffentliche Erinnerungskultur bis in die 1960er Jahre hinein fokussiert hatte.

Paul Verhoevens Meisterwerk von 2006 ist der erste niederländische Kriegsfilm, der sich nicht scheut, auch die dunkelsten Kapitel der niederländischen Kriegsgeschichte schonungslos zu thematisieren. Dem authentischen Heldenmut von Widerständlern stehen hier nun Kollaboration, Verrat und Antisemitismus von Niederländern gegenüber. Nicht mehr die Deutschen sind der Hauptgegner für die Widerstandsgruppe, sondern der Feind in den eigenen Reihen. »The good German«, der sich als Quotencharakter seit den Nullerjahren als obligatorischer Bestandteil der um *political correctness* und Ausgewogenheit bemühten Kriegsfilme internationaler Produktionen durchgesetzt hat, fehlt hier ebenso wenig wie der Verweis auf barbarische Akte ziviler Selbstjustiz an der Kollaboration beschuldigter Männer und Frauen, wie sie sich in den ersten Wochen nach der Befreiung Bahn brachen.

1962. NL. De overval
(Der Überfall)

Regie: Paul Rotha.

Buch: Paul Rotha, Lou de Jong.

Kamera: Prosper Dekeukeleire.

Kamera-Assistenz: Fred Tammes.

Licht: Toon van der Pol (OB).

Standfotos: Eli van Zachten.

Bauten: Wim Bijmoer; Ausführung: Dirk van Ankeren.

Regie-Assistenz: Claire Hart.

Schnitt: Robert Kruger.

Ton: Wim Huender.

Musik: Else van Epen-de Groot.

Darsteller: Rob de Vries (Piet Kramer), Kees Brusse (inspecteur Bakker), Yoka Berretty (koerierster Mies), H. D. [= Hans] Culeman (Hauptsturmführer Grundmann), Piet Römer (Eppie Bultsma), Hans Boswinkel (Wim Douma), Bernard Droog (Jellema), André van den Heuvel (agent Teunisse), Hans Tiemeijer (dokter Wartena), Thera Verheugen (Jannie), Hetty Beck (Eppies moeder), Adelheid van der Most (Maria), Riek Schagen (Wims moeder), Diny Sprock, Sacco van der Made (koopman), Frans Kokshoorn, Chris Baay (Vos), Lo van Hensbergen (De Vries), Onno Molenkamp (verzettsleider Peters), Robert Sobels (verzettsleider Halbertsma), Pieter Lutz (Agent Turksma), Pierre Myin (Smits, gefangenisbewaarder). — Ab Abspool (PTT-monteur Jan), Henk Admiraal (Hein de Zwijger), Jan Blaaser, Els Bouwman (Mej. Lamers), Hammy de Beukelaer, Sylvia de Leur, Gerrit Dekzijl, Gerard Doting, Jack Horn, Willy Sibbelee, Jaap Valkhoff, Rob van der Linden



Piet Römer (links), Rob de Vries (rechts)

Friesland, Herbst 1944. Nachdem Widerstandskämpfer vergeblich versucht haben, einen der Ihren aus den Händen der deutschen Besatzer zu befreien, lässt Hauptsturmführer Grundmann als Vergeltung sechs Partisanen erschießen. Der von ihm verschonte Polizei-Inspektor Bakker weigert sich auch unter der Folter, das Versteck des Anführers des Widerstands, des Kommunisten Piet Kramer, preiszugeben. Der plant unterdessen einen spektakulären Coup: die Befreiung von rund 40 Häftlingen aus dem Gefängnis von Leeuwarden. Nachdem es

mit Hilfe eines Aufsehers gelungen ist, Nachschlüssel herzustellen, und Kramer sich bei einem Treffen mit Leitern anderer Widerstandsgruppen darüber verständigt hat, wer im Rahmen der Möglichkeiten gerettet werden kann und soll, greifen die Mitglieder seiner Gruppe – darunter Bäcker, Bauern und Telefonisten, Kommunisten ebenso wie Royalisten – zu den Waffen. Als Kramer das Startzeichen gibt, bleiben ihnen genau 45 Minuten ... DE OVERVAL wurde vom britischen Dokumentarfilmer Paul Rotha weitgehend an den Originalschauplätzen inszeniert.



Sacco van der Made (Mitte), Rob de Vries (rechts)

KRITIK

DE OVERVAL ist ein ausgezeichnete Film. Er ist kultiviert, patriotisch, zivilisiert, heldenhaft, sehr geschickt gearbeitet, klar in der Erzählweise, klar in der Struktur, aufregend und bewegend. Er ist ohne Zweifel der beste Film, der jemals in den Niederlanden geschaffen wurde.

Bisher musste man bei allen Überlegungen zu niederländischen Filmen Vorbehalte geltend machen, Teile bewerten und Teile kritisieren und dabei zu dem Schluss kommen, dass leider entweder die Regisseure oder die Schauspieler oder die Drehbuchautoren gescheitert waren. Diesmal ist keine Zurückhaltung geboten. Die Leute genießen DE OVERVAL wie einen guten ausländischen Film.

In unserer Zeitung wurde schon viel zur Handlung gesagt. Es ist mithin bekannt, dass es sich hier um eine Dramatisierung des Überfalls auf das Internierungslager in Leeuwarden handelt, der wäh-

rend des Hungerwinters stattfand. Die Filmmacher strebten keine präzise Rekonstruktion an, hielten sich aber an die Fakten. Das heißt: Sie haben sich Freiheiten bei der Charakterisierung der Protagonisten erlaubt, aber den Überfall selbst so gezeigt, wie er sich abspielte. [...]

DE OVERVAL ist ein sauberer Film, in dem glücklicherweise keine einzige Folderszene zu finden ist. Ruhig, aber spannend, in einem schönen Rhythmus, einfühlsam, aber nicht sentimental, bewundernd, aber nicht verklärend, wird in ihm eine Heldentat erzählt. Man wird auch im Ausland nicht so schnell einen Film finden, der künstlerisch heikle Emotionen wie Menschenliebe und Vaterlandsliebe so einfach und aufrichtig wie nur möglich darstellt.

Kurzum: DE OVERVAL ist ein Film, der seine niederländische Herkunft nicht für eine Sekunde verleugnet, aber internationales Niveau erreicht.

(PTT-monteur Theo), John van Essen, Sjeff van Leeuwen, Anselm van Melis, Fred Verdelman (Muller), Ton Vos, Roland Wagter.

Produktion: Sapphire Film Productie Mij N.V., Amsterdam.

Produzent: Rudolf Meyer.

Produktionsleitung: Bobby Rosenboom.

Aufnahmeleitung: Jos van Weeren.

Drehort: Leeuwarden.

Länge: 102 min, 2670 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.

Uraufführung: 21.12.1962.

Deutsche Erstaufführung: 10.4.1964, Kino DDR.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (35mm)

Herzlichen Glückwunsch an die Macher – und den Produzenten Rudolf Meyer.

DE OVERVAL wird diese Woche in 18 niederländischen Kinos uraufgeführt.

*Alfred Kossmann: »De overval«:
uitstekende film op internationaal niveau
Het Vrije Volk (Amsterdam), 21.12.1962*

AUSLANDSBESUCH

Der niederländische Widerstandsfilm DE OVERVAL wird derzeit mit großem Erfolg in Ostdeutschland, Israel und Indonesien gezeigt. In England wurde die Film in den letzten Wochen in zwölfhundert Kinos vorgeführt. Rot-China hat DE OVERVAL für die allgemeine Vorführung gekauft. Norwegen, Neuseeland und die Sowjetunion planen dies. Produzent Rudi Meijer hält es für ausgeschlossen, dass der niederländische Widerstandsfilm auch in westdeutschen Kinos gezeigt wird. Die Öffentlichkeit in der Bundesrepublik würde solche Filme lieber nicht sehen. Ich hoffe, dass das westdeutsche Fernsehen, das der Nazizeit große Aufmerksamkeit schenkt, bald DE OVERVAL zeigen wird.

In Ostberlin, wo am 10. April die wahrheitsgetreue Verfilmung des Überfalls der friesischen Bande auf das Gefängnis von Leeuwarden erst-aufgeführt wurde, sah ich DE OVERVAL in einem Stadtteilkino. Sehr viele junge Leute waren im Saal, die sich während des Vorfilms noch laut benahmen. Danach wurde es sehr ruhig. Die Leute verließen das Kino nach der Vorführung schweigend.

Der Film ist von den Ostdeutschen hervorragend synchronisiert worden. Das kurze Gebet, das der KP-Führer Piet Kramer kurz vor dem Überfall in der Bäckerei von Eppie Bultsma spricht, wurde jedoch rausgeschnitten. Sogar ostdeutsche Kommunisten, denen ich sagte, dass mir dies missfiel, fanden die Kürzung des Gebets »am kindischsten und falschesten«. In allen ostdeutschen Zeitungen

hat DE OVERVAL begeisterte Kritiken erhalten. Es besteht großes Interesse an dem Film.

»Zivilcourage von ihrer besten Seite«, sagte ein 50-jähriger Kommunist (Parteimitglied seit etwa 14 Jahren) über den Widerstandsfilm. »Zivilcourage« lässt sich am besten übersetzen mit: der Mut des Bürgers, für seine Grundrechte einzutreten. Uns Deutschen fehlt es tatsächlich weitgehend an Zivilcourage. In der DDR mussten die Menschen früher den Mund halten. Natürlich wissen Sie das genauso gut wie ich. Aber heute, nach der Schande dieses elenden Stalin, befinden wir uns in einer ganz anderen Zeit. Sicherlich kann man auf viel Kritikwürdiges stoßen. Wenn man es richtig formuliert, kann man sehr viel sagen. Die meisten Menschen, insbesondere ältere Menschen, haben jedoch Angst und wollen nicht das geringste Risiko eingehen. Um einen wirklich sozialistischen Staat aufzubauen, müssen die Menschen ihre Meinung einbringen. Ein niederländischer Film wie dieser könnte ihnen beibringen, was Zivilcourage ist.«

In den ostdeutschen Kinos, in denen DE OVERVAL gezeigt wird, kann man ein dem Film gewidmetes Programm Magazin kaufen. Es enthält viele Fotos und beschreibt kurz den Hintergrund des Raubüberfalls, der am 8. Dezember 1944 stattfand und 51 Personen das Leben rettete. Über die Männer von KP-Führer Piet Kramer las ich: »Sie kommen aus allen Lebensbereichen und haben überall Freunde. Aber der Feind ist auch überall. Sie müssen sich wie Verfolgte in ihrer eigenen Heimat versammeln, um ihre Pläne zu schmieden. Jeder kennt die Gefahr. Und jeder muss allein entscheiden. Niemand kann für ihn denken, niemand kann ihm sein eigenes Urteil abnehmen. Denn bei jeder Entscheidung geht es auch um das eigene Leben.«

*Huib Hendrikse: Gebed van KP-leider Kramer weggesneden
»De overval« groot succes in O-Duitsland –
Veel voorlichting over nazi-tijd Trouw (Amsterdam), 29.8.1964*



1962/63. NL. Als twee druppels water*Regie, Buch:* Fons Rademakers.*Vorlage:* Roman »De donkere kamer van Damocles« (1958) von Willem Frederik Hermans.*Kamera:* Raoul Coutard.*Kamera-Assistenz:* Ed van der Elsen, Dick Polak.*Licht:* Toon van der Pol.*Standfotos:* Ed van der Elsen.*Bauten:* Friso Wiegersma.*Requisite:* Nico Vandalen, Jan van der Wal.*Kostüme:* Friso Wiegersma.*Garderobe:* Nen Roeterdink.*Maske:* E. F. Ullrich.*Script:* Henny Spijker.*Regie-Assistenz:* Lili Veenman
[= Rademakers].*Schnitt:* Olga Servaas; *Assistenz:* Riette van Royen.*Ton:* Peter Vink.*Musik:* Jurriaan Andriessen.*Darsteller:* Lex Schoorel (Ducker / Dorbeck), Nan Los [SPR: Andrea Domburg] (Marianne), Van Doude (Inspector Wierdeman), Guus Verstraete (Ebernuss); Ko Arnoldi (de dokter), Frits Butzelaar, Jos Gevers (oom Frans), Mia Goossen (Ria Ducker), Elise Hoomans (moeder van Ducker), Hans Polman (Turlings), Jules Royaards (Hubach), Piet Römer (marchaüssée), André van den Heuvel (Tonino), Frans van der Lingen (Eckener), Sacco van der Made (Duitse officier), Ina van der Molen (Elly), John van Eyssen, Luc van Gent (2e inspecteur), Marianne van Waveren (namaak jeugdleidster), Ineke Verwayen (jeugdstormleidster), Siem Vroom (pater).

Lex Schoorel, Nan Los

Die Niederlande unter der deutschen Besatzung. Das ruhige Leben des schwächlichen und unglücklich verheirateten Tabakladenbesitzers Ducker ändert sich schlagartig, als mit dem niederländischen Offizier Dorbeck ein Kunde seinen Laden betritt, der fast ein Zwilling Bruder von ihm sein könnte. Der deutlich energischere Doppelgänger übergibt Ducker einen Film, den dieser in seiner Dunkelkammer entwickeln soll. Es ist der Beginn einer geheimnisvollen Freundschaft: Immer wieder erhält Ducker

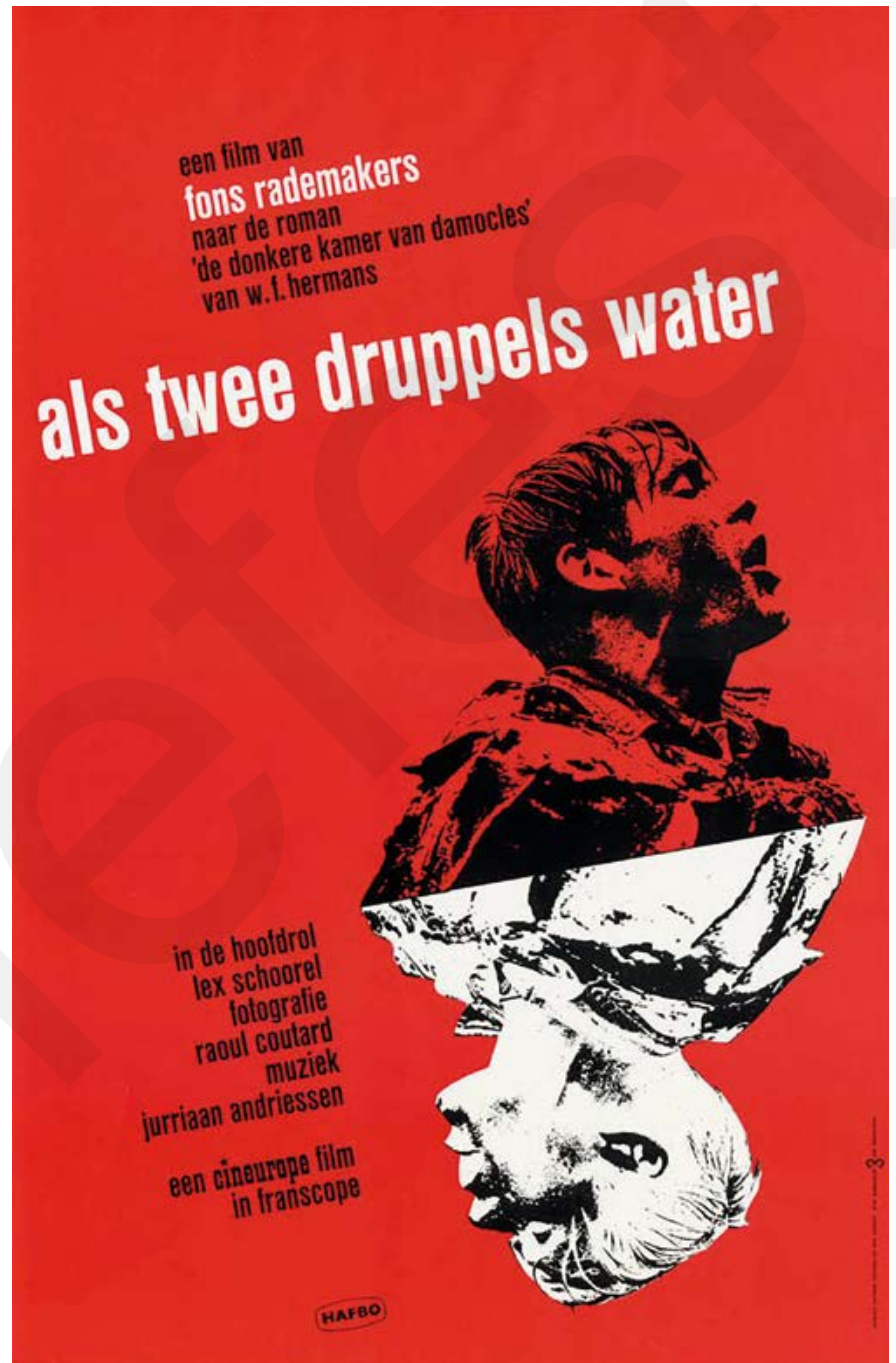
von Dorbeck oder dessen Untergebenen Aufträge des niederländischen Widerstands, die ihm Kaltblütigkeit und Ausdauer abverlangen. Schließlich fallen seine Helfer der deutschen Abwehr zum Opfer; Ducker selbst wird nach einer Verhaftung allerdings freigelassen. Nach Kriegsende verhaftet ihn die niederländische Polizei und bezichtigt ihn der Spionage für die Deutschen. Verzweifelt versucht Ducker, seine Unschuld zu beweisen. Doch Dorbeck scheint wie vom Erdboden verschwunden, und alle seine Mithelfer sind tot.

KRITIKEN

Nie zuvor hat der Wilhelmus [= die niederländische Nationalhymne] in einem niederländischen Spielfilm so schmerzhaft geklungen wie in dem neuen Film von Fons Rademakers: ALS TWEE DRUPPELS WATER. Als die vor Kurzem verstorbene Königin Wilhelmina den soeben erst befreiten Süden des Landes bereist, ruft irgendwo hinter Gittern ein Narr Hurra. Der Mann wurde gerade erst wegen Spionage für die Deutschen verhaftet, er wird für den Tod vieler Widerstandskämpfer verantwortlich gemacht. Er selbst jedoch glaubt, ein Widerstandsheld zu sein. [...]

Die psychologische Charakterzeichnung dieses Mannes namens Ducker war die größte Herausforderung, vor der Fons Rademakers bei seinem vierten Spielfilm stand. Er hat sie auf eine Weise bewältigt, die ihm als Filmmacher jetzt europäisches Ansehen verleiht. Rademakers wächst innerhalb des neuen Mediums, das er für sich gewählt hat. ALS TWEE DRUPPELS WATER ist der sehr persönliche Ausdruck eines Filmmachers, der etwas zu sagen hat, es zu sagen wagt und weiß, wie man die passende Form dafür findet. ALS TWEE DRUPPELS WATER ist zu einem bitteren Film geworden, weil Rademakers aus einer bitteren Realität heraus gefilmt hat, die er für wesentlich hält. Das ist sein Recht, obwohl sein Film uns niederdrückt. [...]

Ein Wagnis in der Tat. Ein mutiger, bitterer Film, gerade jetzt, wo in den Niederlanden die Begeisterung für DE OVERVAL immer noch ungebrochen ist. Rademakers hat es sich nicht leicht gemacht. [...] Ein mutiger Film, schrieb ich. Kein Widerstandsfilm,





Lex Schoorel

Produktion: Cineurope, Amsterdam.
 Produzent: Fons Rademakers.
 Produktionsleitung: Karel Logher.
 Produktions-Assistenz: Paul Schneider.
 Länge: 116 min, 3229 m.
 Format: 35mm, s/w, Franscope 1:2.35,
 Ton.
 Zensur: Februar 1963, NL-Z.
 Uraufführung: 20.2.1963, Amsterdam.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam
 (DCP)

sondern ein psychologisches Charakterdrama vor dem Hintergrund des Widerstands. Aber von einer unvermeidlichen Wahrhaftigkeit. Rademakers scheut sich nicht, die Grausamkeiten zu zeigen, die Menschen einander antun. Aber sie sind immer wahrhaftig und in einer Weise gefilmt, die das Mitgefühl des Filmmachers spürbar werden lässt.

*B. J. Bertina: Pijnlijk avontuur van 'n verzetsman
 De Volkskrant (Amsterdam), 21.2.1963*

Fons Rademakers' Verfilmung von Willem Frederik Hermans Roman »Die Dunkelkammer des Damokles« gibt nicht vor, die Fragen zu beantworten, die das Buch seit seiner Veröffentlichung im Jahr '58 aufgeworfen hat. Denn obwohl Rademakers, der auch für das Drehbuch verantwortlich ist, das ausgewählte Material etwas vereinfacht und hier und da komprimiert hat, ist er nicht so weit gegangen, dem Betrachter eine vereinfachte Darstellung des Inhalts anzubieten. Die Doppelpersönlichkeit

Osewoudt-Dorbeck (im Film: Ducker-Dorbeck) wird in ALS TWEE DRUPPELS WATER in all ihren rätselhaften Konsequenzen beibehalten, obwohl der Film gezwungen ist, den mysteriösen Dorbeck als eine Person aus Fleisch und Blut darzustellen und ihm damit mehr echte Präsenz verleiht als der Roman. [...]

Fons Rademakers ist der ehrgeiziger Versuch, diese komplizierte Geschichte zu verfilmen, weitgehend gelungen. Mit der Unterstützung seines Kameramanns Raoul Coutard, der sich in dieser Funktion mit A BOUT DE SOUFFLE, LOLA und JULES ET JIM einen Namen gemacht hat, gelang es ihm, den gesamten Film von einer bedrückenden Atmosphäre durchdringen zu lassen, in der die Ereignisse einen fatalen Charakter erhalten. So wird die Unsicherheit hinsichtlich der Identität des Protagonisten ständig aufrechterhalten. Wer ist dieser Dorbeck? Ist er eine real existierende Figur oder steht er für das Über-Ich des machtlosen Ducker, der die außergewöhnlichen Umstände des Krieges abschüttelt und sich auf Heldentaten einlässt, von denen er in seiner Jugend geträumt hat? [...]

Mit ALS TWEE DRUPPELS WATER haben wir zumindest ein Stück aus der einheimischen Produktion, das ohne Zurückhaltung oder übertriebene Freundlichkeit diskutiert wird und diskutiert werden kann. Ob der Inhalt, die Ausstattung oder die technische Leistung als Ausgangspunkt genommen wird, ist weniger wichtig als die Tatsache, dass der Film sein Publikum nicht unberührt gelassen und es geschafft hat, etwas mehr als höflichen Applaus oder eine peinliche Stille hervorzurufen, was in der Vergangenheit so oft herbeigeführte Reaktionen waren.

*C. Boost: Sterke speelfilm van Fons Rademakers –
 Als twee druppels water: Drama van de
 dubbele persoonlijkheid
 Algemeen Handelsblad (Amsterdam), 21.2.1963*



epd
film
MEHR WISSEN. MEHR SEHEN

Die ganze Welt des Kinos

Jetzt
GRATIS
testen!

Ihre **BESTELLMÖGLICHKEITEN** für 2 **GRATIS**-Ausgaben*:

☎ **069 580 98 191**

@ **leserservice@epd-film.de**

🖱 **epd-film.de/probeabo**

📠 **069 580 98 226**

* Wenn ich epd Film nach dem Test weiterlesen möchte, brauche ich nichts zu tun. Ich erhalte dann ein Jahr lang monatlich epd Film zum günstigen Abonnementpreis von 72,60 Euro inkl. MwSt. und Porto (Inland). Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein weiteres Jahr, sofern es nicht 4 Wochen vor Ende des Bezugszeitraums gekündigt wird. Falls ich epd Film nicht weiterbeziehen möchte, teile ich dies innerhalb von 14 Tagen nach dem Erhalt des zweiten Heftes schriftlich mit: Leserservice epd Film, Postfach 50 0550, 60394 Frankfurt; E-Mail: leserservice@epd-film.de; Fax: 069 580 98 226, **Widerrufsbelehrung:** Den Text finden Sie unter §6 auf epd-film.de/agb

1963

ALLEMAN (ZWÖLF MILLIONEN)

1963. NL. Alleman (Zwölf Millionen)
(The Human Dutch [INT])*Regie:* Bert Haanstra.*Szenarium, Text:* Simon Carmiggelt.*Beratung:* Jan Blokker, Anton Koolhaas, Ralph Sheldon.*Englische Bearbeitung:* Derek S. Jordan.*Kamera:* Anton van Munster.*Regie-Assistenz:* Kees Hin.*Schnitt:* Bert Haanstra; *Assistenz:* Anne Marie Pijlman.*Ton:* Wim Huender, Peter Vink.*Ton-Effekte:* Kees Hin.*Musik:* Otto Ketting.*Ausführung:* Pim Jacobs Quartet;*Concertgebouw Orkest; Leitung:* Otto Ketting.*Sprecher:* Simon Carmiggelt (nl. F.); Bert Haanstra (engl. F.).*Produktion:* Bert Haanstra Filmproductie, Amsterdam + Laren + Hilversum.*Produzent:* Bert Haanstra.*Organisation:* Gait Berk, Gine Madsen.*Technische Bearbeitung:* Cinetone Studios Amsterdam-Duivendrecht.*Länge:* 90 min.*Format:* 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.*Uraufführung:* 20.12.1963, Amsterdam*(Alhambra). Deutsche Erstaufführung:* 3.7.1964, Berlin (IFF).

— Dokumentarfilm.

— *IFF Berlin 1964: Goldener Bär (Bester Dokumentarfilm), UNICRIT-Preis an Bert Haanstra.*— *Academy Awards**1965: Oscar-Nominierung (Best Documentary).**Kopie:* Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

Bundesarchiv, FILMSC 1 - Bild 20456-05

Holländer am Sonntag: Liebevoller Porträt der Niederlande und seiner – im Jahr 1963 – zwölf Millionen Einwohner, aufgenommen (angeblich) mit versteckter Kamera, beobachtet, montiert und kommentiert von Bert Haanstra. Seine Landsleute lassen Schiffe vom Stapel laufen, sie treiben Handel miteinander, feiern ausgelassen Karneval, gehen zur Kirche, brausen auf Mofas durch die Stadt, lassen Drachen steigen, radeln aufs Land, gehen ins Museum, zum Fußball, Rudern oder Segeln, amüsieren sich im Sommer am Strand (wenn es nicht regnet) und gehen im Winter Schlittschuhlaufen, essen Heringe (roh natürlich), setzen Hüte und Perücken auf, verlieben sich und heiraten sogar. Jeder ein Individualist, jeder eine Hauptfigur.

KRITIKEN

Wir wären nicht überrascht, wenn sich zwölf Millionen Niederländer ALLEMAN ansehen würden, denn Haanstras Film betrifft uns alle. So, wie er uns sieht und gezeigt hat, sind wir manchmal, wenn wir uns frei fühlen. Unsere Arbeit hat er dabei außen vor gelassen, unsere Schwierigkeiten, über die Runden zu kommen und unsere Rückschläge auch. Er suchte uns hauptsächlich in unseren Freizeitaktivitäten, in unserer Erholung. Um uns so entspannt wie möglich zu bekommen, nahm er uns meistens mit versteckter Kamera auf.

Eine freundlich beobachtende Kamera, keine lauernde. Eine Kamera, die sich, bestmöglich von Anton Munster geführt, so manches Mal mit den



Bewegungen und Regungen mitbewegte, sich aber vorzugsweise auf das Schöne, Eigentümliche und unbewusst Lustige in uns richtete.

Bei fünfzigtausend Metern Film muss es sicherlich auch weniger nette Stücke gegeben haben. Aber die wurden nicht genutzt. Was Bert Haanstra von all seinen Aufnahmen verwendete – manchmal auf An- oder Abraten von Anton Koolhaas – wurde zu einem angenehmen Jedermannsfilm. Damit meinen wir: ein Film, in dem sich jedermann mit Vergnügen, mit leichter Rührung und nicht mit einem Schock wiedererkennt. Damit meinen wir nicht: ein Film, den jedermann produzieren könnte. Soweit wir wissen, kann das nur Haanstra allein. Oder besser gesagt: er allein kann es »so«. [...]

Ab und zu kann er heftig sein, wenn er bspw. auf das fürsorgliche Kümmern um Vögel im Winter Vogelschlachtungen im großen Stil folgen lässt. Meistens ist er mild gesonnen und zeigt uns, mit leichtem Spott, so menschlich, wie wir gewöhnlich sind. Selbst das Aufnehmen eines Fotos bei Hofe bekommt in seinem Film etwas Heimeliges.

Wir könnten noch fortfahren mit den Bildern, die fortwährend in uns auftauchen: die Hände der Verkäufer, die Mädchen, die verrückte Hüte zu rechtrücken, der verregnete historische Festzug, das Gleiten der Binnenschiffe, die schrubbenden Frauen und die dreckige Gracht, die Bräute im Park ...

ALLEMAN ist voll schöner, überraschender, geistreicher, faszinierender Aufnahmen unseres Le-



bens und wir sind erstaunt, unterhalten und ein wenig gerührt, wenn wir sie betrachten.

*Ber Hulsing: Haanstra's Alleman gaat ons allen 'an.
Zo zijn en doen we soms
De Waarheid (Amsterdam), 20.12.1963*

Bert Haanstra, der Meister-Dokumentarist, gibt hier Rhythmus und Gesichter der Niederlande in einer warmherzigen, nicht unkritischen, technisch klug geordneten und superb geschnittenen Montage, abendfüllend. Holländer bei der Arbeit, beim Spiel, beim Sport, am Strand, in der Kirche, beim Vergnügen, im Königsschloß, im Park, im Wasser, auf dem Wasser, in Jugend und jeglichem Alter. Haanstra geht mit der »candid camera« ganz ohne Tücke oder Schadenfreude um. Der weitet die Idee und Technik seines berühmten Zoo-Filmes [1962] auf Abendlänge, musiziert sein Thema aber so souverän und neugierig, instrumentiert einzelne Sequenzen so brillant und einfallsreich, so taktischer und immer wieder humorvoll, daß der Beifall des Entzückens ständig in den laufenden Film ging. »Mondo simpatico«.

*-ft [=Friedrich Luft]: Zwölf Millionen
Die Welt, 26.7.1965*

VON SWENJA SCHIEMANN

Im Oberhausener Manifest vom 28.2.1962 proklamierten 26 Filmmacher: »Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. [...] Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.« Der jüngste unter ihnen war mit gerade einmal 24 Jahren der in Hoogeveen, in den Niederlanden, geborene →*Rob Houwer*. Für das Studium – zunächst der Theaterwissenschaften, dann an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) – war er nach München gekommen, wo er bereits 1959 seine Produktionsfirma, die Houwer-Film, gründete. Anfangs arbeitete er zwar zumeist als Kameramann (zusammen mit Wolf Wirth) und trat außerdem, wie bei seinem Kurz-Dokumentarfilm *DER SCHLÜSSEL* (1962), als Autor und Regisseur auf, aber es war seine Produzententätigkeit, mit der er sich im Neuen Deutschen Film schnell einen Namen verdiente. 1967 war bereits in der Fachzeitschrift *Filmblätter* zu lesen: Houwer »kann unter den jungen Filmproduzenten hierzulande als der aktivste und auch erfolgreichste angesehen werden« (Nr. 21, 1967). Gerade erst war seine Produktion *MORD UND TOTSCHLAG* (1966/67, Volker Schlöndorff) als deutscher Beitrag im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele von Cannes gelaufen. Für die Herstellung erhielt er beim Deutschen Filmpreis 1967 das Filmband in Silber, Kameramann Franz Rath das Filmband in Gold; Regisseur Schlöndorff erntete damit als ein Vertreter des Neuen Deutschen Films internationale Anerkennung. Bis Anfang der 1970er Jahre produzierte Houwer hauptsächlich in Deutschland, darunter 1968/69, ebenfalls von Schlöndorff, *MICHAEL KOHLHAAS – DER REBELL*, sowie *JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN* (Peter Fleischmann). Bei der Berlinale 1970 sorgte seine Produktion o.K. von Regisseur Michael Verhoeven für einen Skandal. Die Förderung von dessen Namensvetter, dem niederländischen Regisseur Paul Verhoeven, gilt allerdings im Rückblick international als Houwers wichtigster Verdienst. Mit *WAT ZIEN IK?* (1971) begann eine Zusammenarbeit, die bis in die 1980er Jahre fortbestand und dem Regisseur den Weg nach Hollywood ebnete.

Auf die lauten Worte in Oberhausen folgten zunächst wenig filmische Taten. Erst Mitte der 1960er Jahre nahm der Neue Deutsche Film in einer Reihe von Debütfilmen wieder Gestalt an. Darunter auch Ulrich Schamoni's *ES* (1965). An der Kamera stand →*Gérard Vandenberg* – wieder ein Niederländer. Vandenberg prägte die Äs-

thetik der neuen Generation. Auch wenn er ab Mitte der 1960er Jahre hauptsächlich für deutsche Produktionen als Kameramann arbeitete, machte er immer wieder Ausflüge in die Niederlande und arbeitete mit einer Generation von Filmmachern zusammen, die dort den jungen Film prägten. Zu ihnen gehörten auch die Produzenten und Regisseure Wim Verstappen und Pim de la Parra. Als gemeinsame Arbeit mit Vandenberg entstand 1965 – im selben Jahr wie *ES* – in den Niederlanden der Kurz-Spielfilm *AAH ... TAMARA*. Verstappen sah in Vandenberg den Wegbereiter des neuen holländischen Films: »Unterdessen haben wir in Holland eine Reihe anderer guter Chefkameramänner, [...] aber sie alle kamen erst richtig zum Zuge, nachdem Gérards geniale Begabung den Weg für den jungen holländischen Film freigemacht hatte.« (Film, Nr. 11, 1967). Die Kommilitonen Verstappen und de la Parra wurden zu einem eingespielten Team des niederländischen Films und betrieben in Amsterdam die Produktionsfirma *Scorpio Films*. Gemeinhin als Pim und Wim bekannt, arbeiteten sie aber auch international: Als niederländisch-deutsche Co-Produktionen wurde *OBSESSIONS* (1968/69) in englischer Sprache gedreht. Das Drehbuch hatten Produzent und Regisseur zusammen mit Martin Scorsese verfasst. Co-Produzent und einer der Hauptdarsteller war Dieter Geissler, der zu den Münchner Filmern gehörte. Es sollte eine Hommage an Alfred Hitchcock werden, passenderweise wurde für die Musik Bernard Herrmann engagiert, der mehrfach mit dem Altmeister zusammengearbeitet hatte.

Gérard Vandenberg war nicht nur durch seine eigenen Arbeiten formgebend für den Neuen Deutschen Film. Auch als Lehrmeister machte er sich verdient. So führte er den Absolventen der Nederlandse Filmakademie (Amsterdam) Robby Müller in den deutschen Filmmarkt ein, wo dieser selbst bald eine prägende Rolle übernehmen sollte. Müller war seit 1964 Vandenberg's Assistent in den Niederlanden gewesen, auch bei *AAH ... TAMARA*, und kam mit ihm in die BRD. Vandenberg machte ihn mit Akteuren des Neuen Deutschen Films bekannt, wie Peter Lilienthal und Hans W. Geissendörfer. Für dessen TV-Film *DER FALL LENA CHRIST* (1967) stand Müller erstmals in der Bundesrepublik hauptverantwortlich an der Kamera. Im Rückblick eine wegweisende Arbeit, denn als Aufnahmeleiter und Ton-Assistent fungierte Wim Wenders. Unter dessen Regie fotografierte Müller schließlich mehr als

ein Dutzend Filme, darunter auch die Roadmovie-Trilogie: ALICE IN DEN STÄDTEN (1973/74), FALSCHER BEWEGUNG (1974/75) und IM LAUF DER ZEIT (1975/76). Über die produktive Zusammenarbeit mit Wenders hinaus machte Müller internationale Karriere, arbeitete mit Regisseuren wie Jim Jarmusch (u. a. DOWN BY LAW, 1986; DEAD MAN, 1994/95) und Lars von Trier (BREAKING THE WAVES, 1996; DANCER IN THE DARK, 2000) zusammen. Claire Pijmans Dokumentation LIVING THE LIGHT – ROBBY MÜLLER (2018) spürt dieser eindrucksvollen Karriere mit Footage des berühmten Kameramanns nach.

Doch am Anfang standen für Müller Produktionen als Vandenberg's Assistent. Darunter auch ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME (1968/69) unter der Regie von Peter Zadek. Im selben Jahr entstand der Kurz-Spielfilm ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS – die erste Probe für das Duo Wenders und Müller –, dann der Abschlussfilm von Wenders, damals Student der HFF München, SUMMER IN THE CITY. DEDICATED TO THE KINKS (1969-71). Als nächsten gemeinsamen Film, diesmal bereits für das Fernsehen, drehten sie DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER (1971). Dieser war zusammen mit FURCHTLOSE FLIEGER von Veith von Fürstenberg die erste Produktion des Filmverlags der Autoren, den Wenders 1971 zusammen mit anderen jungen Filmschaffenden gegründet hatte, unter ihnen auch ein weiterer Niederländer: →*Laurens Straub*.

Straub war über einen Umweg nach München gekommen. Sein Ziel war eigentlich ein Schauspielstudium an der Folkwangschule in Essen, wohin er mit 18 Jahren gegen den Willen seiner Eltern gezogen war, auch, um dem Militärdienst zu entgehen. Doch er wurde abgelehnt, und so kam er an die Schauspielschule von Ruth von Zerboni in der bayrischen Landeshauptstadt. Das war 1963, ein Jahr nach dem Oberhausener Manifest, und so verwundert es nicht, dass einer seiner Lehrer, Christian Doermer, einer der Mitunterzeichner war. Doermer sollte nicht der einzige »Oberhausener«

in Straubs Bekanntenkreis bleiben. Er lernte u. a. Franz Josef Spieker kennen, der ihn 1966 – nach Abschluss der Schauspielschule – als Nebendarsteller für WILDER REITER GMBH engagierte. Seine erste Filmrolle wurde aber nicht der Auftakt zu einer großartigen Schauspielkarriere. Straub trat zwar zeit seines Lebens immer wieder in kleinen Rollen auf, doch seine wahre Bühne fand er hinter den Kulissen. Mit Ferdinand Khittl, für den er 1967 Werbefilme realisierte, trat ein weiterer »Oberhausener« in sein Leben. So wurde Straub schnell Teil der Münchener Filmszene, in der sich zunehmend eine neue Generation – aufgewachsen in der Nachkriegszeit – Gehör verschaffte und gemeinsam den Filmverlag der Autoren gründete. Ab 1972 leitete Straub die Geschäfte des Verlags, er war der »umtriebige Organisator des deutschen Autorenfilms [...]«. Unorthodox und innovativ, ein Vor-denker ohne (typisch deutschen) ideologischen Ballast, ein Marketing-Genie mit unkonventionellen Ideen und Witz, der das Publikum für sein Kino gewinnen wollte, ohne dem Zeitgeist hinterher zu hecheln.« (Michael Töteberg: Laurens Straub. Mein Kino, München 2010). Doch auch ihm gelang es nicht, das Konstrukt aus Produktion und Ver-

leih aufrechtzuerhalten. Im Rückblick meinte Straub: »Unabhängig von Neid und Missgunst [...], glaube ich, dass der Filmverlag daran scheiterte, dass er, nachdem die ersten Kontinuitätsziele erreicht waren, kein Konzept für die Zeit danach hatte.« (Straub: Die heroischen Jahre des Filmverlags der Autoren (1988). In: Töteberg a. a. O.). Als Spiegel-Herausgeber Rudolf Augstein einstieg, stieg Straub aus. In der Dokumentation GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER (2006-08, Dominik Wessely), bei der er Co-Regie führte, blickt er mit Weggefährten noch einmal zurück auf diese bewegte Zeit. Dies wurde Straubs letzte Produktion, deren Fertigstellung er nicht mehr miterleben konnte.

Ob nun Houwer, Vandenberg, Müller oder Straub – der Neue Deutsche Film wäre ohne sie ein anderer gewesen.

»Seine erste Filmrolle wurde aber nicht der Auftakt zu einer großartigen Schauspielkarriere. Straub trat zwar zeit seines Lebens immer wieder in kleinen Rollen auf, doch seine wahre Bühne fand er hinter den Kulissen.«

1965. BRD. Es

Regie, Buch: Ulrich Schamoni.

Kamera: Gérard Vandenberg.

Kamera-Assistenz: Dagmar Sowa.

Standfotos: Michael Marton, Gerd Conradt.

Kostüme: Ariane Koch.

Maske: Klaus Jahnel.

Script: Dagmar Sowa.

Regie-Assistenz, Schnitt: Heidi Rente [= Genée].

Ton: Sepp Schiller, Siegfried Glöckner.

Musik: Hans Posegga.

Technik: Siegfried Glöckner.

Mitarbeit: Peter Geneé, Klaus Jahnel, Dagmar Sowa, Sepp Schiller, Michael Marton, Siegfried Hofbauer, Gert Conradt, Siegfried Glöckler, Ariane Koch.

Darsteller: Sabine Sinjen (Hilke Pohlschmidt), Bruno Dietrich (Manfred Palm), Horst Manfred Adloff (Manfreds Chef), Ulrike Ullrich (Claudia), Inge Herbrecht (Mutter Pohlschmidt), Gudrun Gundelach, Rolf Zacher (Festredner), Harry Gillmann (Vater Pohlschmidt), Bruno Michalk, Josef Thuis, Ulrich Schamoni (Claudias Mann). — *und als Gast:* Tilla Durieux (Tante des Chefs), Bernhard Minetti (Kunde von Manfred), Robert Müller (Hilkes Großvater), Werner Schwier (Angler), Marcel Marceau (Mann im Aquarium), Will Tremper (Kunde von Manfred in der Bar), Annemarie Weber, Senator Ernst Neubauer (Senator), Pfarrer Wolfgang See (Pfarrer), [Ernst Jacobi].
Produktion: Horst Manfred Adloff-Filmproduktion, Berlin/West.
Produzent: Horst Manfred Adloff.
Produktionsleitung: Peter Geneé.



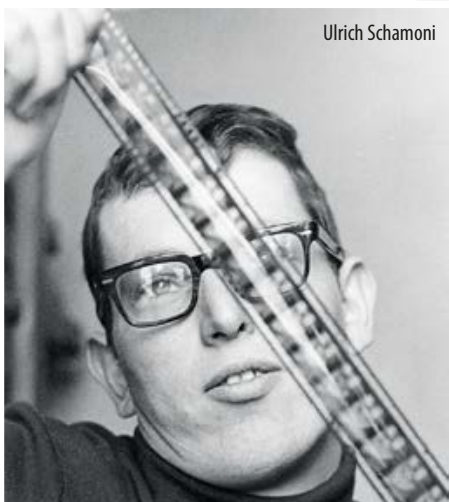
Bruno Dietrich, Sabine Sinjen

Ulrich Schamonis erster Spielfilm, fotografiert vom niederländischen Kameramann Gérard Vandenberg: Hilke und Manfred leben als junges Paar zusammen in West-Berlin. Sie ist Technische Zeichnerin, er arbeitet als Angestellter in einem Maklerbüro. Sie führen eine unkomplizierte, glückliche Beziehung. Ans Heiraten denken sie nicht. Als Hilke schwanger wird, verschweigt sie es. Sie ist nicht bereit für den Übergang in ein bürgerliches Leben und glaubt, dass auch Manfred das nicht will. Daher macht sie sich heimlich auf die langwierige Suche nach einem Arzt, der bereit ist, eine Abtreibung vorzunehmen. Als Manfred davon erfährt, hat sie gerade einen Arzt gefunden und den Eingriff bereits über sich ergehen lassen. Ihre Beziehung ist danach nicht mehr dieselbe.

IMPRESSIONEN DES REGISSEURS

Während bzw. kurz nach der Berlinale entstand die Idee zu Es. Am 12. September fingen wir an zu drehen, am 30. November wurde Es von der FSK freigegeben, und Mitte März wird Atlas den Film wahrscheinlich in Berlin starten.

Mit den beiden Hauptdarstellern (Sabine Sinjen und Bruno Dietrich) waren wir ein Team von 15 Mann (Durchschnittsalter 25), das zu beweisen suchte, daß es noch möglich ist, in Deutschland Film zu machen, ohne auf den schwabenden Schaumkronen irgendwelcher auslaufender Wellen zu reiten. Wir hatten uns kein Programm gesetzt und brauchten auch keine Thesen zu verteidigen, da kluge Reden vorher nicht gehalten worden waren.



Ulrich Schamoni



Sabine Sinjen, Tilla Durieux

Wir hatten einen Produzenten, der uns vertraute, und dem wir uns verpflichtet fühlten, damit das Wagnis, das er als Neuling auf dem Filmmarkt mit Es einging, sich für ihn lohnte bzw. auszahlte. Es war ein Produzent für die Filmindustrie zu gewinnen, der über unser kleines Projekt hinaus in der Lage sein könnte, von sich aus den Film und seine Schöpfer zu fördern, und mit der nötigen Privatinitiative das in die Wege zu leiten, was bisher leider noch nicht möglich war. Wir waren uns einig, daß wir mit Es nicht nur nach Knokke auf's Festival wollten. [...]

Alle, die an Es mitarbeiten, waren junge Filmleute, die schon lange auf ihrem Gebiet Erfahrungen gesammelt hatten. Jeder war Fachmann, voll für seine Arbeit verantwortlich. Fehler, grobe Schnitzer, Zeitverluste und Dilletantismus – und sei es auch nur in der Fahrdisposition – ließen sich dadurch weitgehend vermeiden. Das Gefühl an etwas Neuem zu arbeiten, gemeinsam etwas zu wagen, nicht auf ausgetretenen Pfaden zu watscheln, gab dem Team vom ersten Tag an einen Zusammenhalt, der es ermöglichte, wenn es nötig war, bis in die Nacht hinein zu arbeiten und auch

Samstag/Sonntag zu drehen. Ein paar Currywürste ersparten nicht selten längere Mittagspausen.

Die Überraschung für mich persönlich war aber die überaus große Unterstützung aller Bekannten und Freunde. Hilfe kam von Personen, von denen ich es kaum oder überhaupt nicht erwartet hatte.

Bekannte Schauspieler, die ich aus meiner Regieassistentenzeit kannte, spielten kleine und Kleinstrollen. Leute auf der Straße, die von dem Projekt gelesen hatten und unsere Klappe sahen, fragten, ob sie mitmachen dürften. Wir drehten in der U-Bahn, Straßenbahn und im Bus mit einer Freizügigkeit, wie es sonst nur in Ateliers oder mit Komparsen möglich ist. Ärzte, Architekten, Produktionsleiter usw. stellten sich zur Verfügung, übernahmen Rollen. Das ganze Team spielte mit. Manchmal hatte ich Angst, daß die gelegentliche Euphorie und Ausgelassenheit dem Film schaden würde. Aber ich bin überzeugt, daß all das die Stärke von Es ist.

In vielen Szenen, Einstellungen, ganzen Komplexen, die für den Uneingeweihten wie selbstverständlich ablaufen, ist für uns, die wir am Film gearbeitet haben, so viel eigenes Erleben, daß bei internen Vorführungen immer wieder die Stim-

Produktions-Assistenz: Rolf Zacher.

Aufnahmeleitung: Siegfried Hofbauer.

Drehzeit: 18.9. - 6.10.1965 [26 Tage].

Drehort: Berlin/West.

Länge: 86 min, 2356 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Ton.

FSK: 1.12.1965, 34291, ab 16, ff / 16.2.1966.

Uraufführung: 18.1.1966, Berlin/West (Akademie der Künste) (nicht öffentlich); 17.3.1966, Berlin (Atelier am Zoo).

— *Arbeitstitel:* »Zwei Zimmer, Küche, Bad«.

— *Deutscher Filmpreis 1966:* Filmband in Silber (Abendfüllender Spielfilm); Filmband in Gold (Beste Regie) an Ulrich Schamoni; Filmband in Gold (Beste Hauptdarstellerin) an Sabine Sinjen; Filmband in Gold (Bester Nachwuchsschauspieler) an Bruno Dietrich; Filmband in Gold (Beste Kameraführung) an Gérard Vandenberg.

Kopie: DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt (35mm)



Bruno Dietrich, Horst Manfred Adloff

mung aufkam, die wir bei der »großen Abschiedsfeier« am Ende der Dreharbeit nicht hatten, da wir alle ein wenig traurig waren, daß Es zu Ende war.

*Ulrich Schamoni: Nicht nur nach Knokke
Filmecho, Nr. 103-104, 31.12.1965*

KRITIKEN

Bewußt versagt sich der Film eine direkte Antwort. Vor allem vermeidet er, den »moralischen Zeigefinger« zu erheben. Seine Aussage entwickelt sich aus der Handlung. Am Anfang steht eine schnelle Folge glückstrahlender, keineswegs kleinlicher, aber doch weit von jeder Spekulation entfernter Liebeszenen. Dadurch wird der Zuschauer engagiert für das sympathische, frische junge Paar. Dann aber wird langsam deutlich, daß beide im tiefsten an-

einander vorbeileben, weil sie sich nie klar darüber wurden, was eheliche Liebe in ihrem Wesen ausmacht. [...]

Seine ungewöhnliche Wirkung erreicht [der Film] nicht nur durch die Konzentration der Handlung auf ein begrenztes Thema, seine Stärke liegt auch in der Geschlossenheit der Form. An keiner Stelle begibt er sich der Glaubwürdigkeit durch Überzeichnungen, eine Gefahr, die mehrfach nahelag. Imponierend ist die Unmittelbarkeit in dem Telefongespräch des Maklerassistenten, in dem er von Hilkes Zustand und Plan erfährt, während sein Chef im Büro nebenan einen wichtigen Kaufvertrag mit einem ungeduldrigen Kunden unter Dach und Fach bringen möchte. Eindringlich (und zugleich aufschlußreich) ist auch die lange Passage mit den Antworten von (tatsächlich praktizierenden) Berliner Ärzten auf die Bitte des Mädchens. Diese Art von Reportage weist über die Vordergrundigkeit mancher Fernsehdokumentationen weit hinaus und gibt gleichzeitig weitere Hinweise auf die innere Einstellung des Films zu den angeschnittenen Fragen. Das ist nicht zuletzt das Verdienst einer Kamera, die mit ganz neuen Augen zu sehen scheint, die auch Gesichter erschließt wie eine offene Landschaft. [...]

Mit Es ist nicht nur ein guter Film geschaffen, Es ist auch ein Film, der mit bisher kaum angewandten Möglichkeiten der Aufschließung menschlicher Existenz bekanntmacht. Und unter diesem Gesichtspunkt erhält er, der nicht ohne Absicht in einem religiös-neutralen Milieu angesiedelt ist, für den Christen eine zusätzliche Bedeutung.

WB: Es

Katholischer Film-Dienst, Nr. 12, 23.3.1966

Zwiespältig ist der Eindruck des Films trotz seiner positiven Elemente – der Wirklichkeitsnähe, der lebendigen Frische, der optischen Munterkeit und

der bewegten, aber ausgewogenen Kameraführung – aus zwei Gründen: einmal gelingt es dem jungen Regisseur im Verlauf der Handlung immer weniger, den durchgehenden Spannungsfaden zu straffen: er beißt sich in Episoden fest, markiert Zeitkritik, verliert das Thema aus den Augen. Ein richtiger Pfarrer muß vor einer erkennbar gestellten »Trauergemeinde« Beerdigung spielen – der Regisseur allein wird wissen, warum.

Unser zweiter, inhaltlicher Einwand richtet sich gegen die psychologische Ungenauigkeit, mit der der Drehbuchautor Schamoni an sein Thema herangeht: die Sorgen des Mädchens um das heranwachsende Leben teilt sie nicht mit dem Freund, sondern mit der Kollegin. Dessen jugendliche Unbekümmertheit ist demnach nicht kritikwürdig, sondern verständlich. Die Argumente, die das Mädchen für die gewünschte Abtreibung anführt, sind von erschreckender Banalität. Demgegenüber werden die religiösen, medizinischen, psychologischen, sozialen und gesellschaftlichen Argumente der Ärzte gegen die Abtreibung reportagemäßig unbeteiligt aneinandergesetzt – und durch die Tatsache entkräftet, daß sich schließlich doch einer findet, der »es« tut. Am Ende sitzen die beiden jungen Leute in ihrem Zimmer, erschrocken, entmutigt, hilflos. Für den Film ein angemessener Schluß, aber beim Zuschauer erweckt er Spekulationen, wo Einsicht und Erkenntnis besser am Platze wären.

E. K.: Es
Evangelischer Film-Beobachter,
 Nr. 13, 26.3.1966



**Das ABATON Kino wünscht
 dem cinefest viel Erfolg!**

DAS QUIRLIGE ROTTERDAM, EIN STRENGES FRÄULEIN UND DRAMATISCHE TULPEN

SIEBEN KURZFILME



1929. NL. Hoogstraat. Een absolute film

Regie, Kamera, Schnitt: Andor von Barys.

Produktion: Andor von Barys.

Länge: 9 min, 235 m (NL-Z) / 12 min (?).

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, stumm.

Zensur: 9.1.1930, NL-Z.

— *Kurz-Dokumentarfilm.*

»Das ist die Welt. Sie steigt und fällt. Und rollt beständig.« Im Anschluss an das Zitat aus Goethes »Faust« und einem »Vorspiel auf dem Kasperletheater« zeigt der Film eine Einkaufsstraße in Rotterdam – Straßenhändler, Passanten und Schaufensterauslagen, die er in Naheinstellungen zu Stillleben stilisiert oder zu scheinbarem Leben erweckt. Wiederholt lenkt er den Blick auf uniformierte Verkehrspolizisten und Niederländerinnen in traditionellen Trachten. Kinoreklame (für den Henny-Porten-Film MEINE TANTE – DEINE TANTE, 1927), Spiegelaufnahmen und abendliche »Lichtspiele« komplettieren die kurze Großstadt-»Sinfonietta«, ehe das Puppentheater den Vorhang wieder schließt. »Herr von Barys, der Rotterdam durch und durch zu kennen scheint, hat seine kleine Kamera mit auf die Hohe Straße genommen – eine der typischsten Straßen von Rotterdam – und diese mit seinen drei Augen monatelang studiert. Ihre vielen Eigenarten werden beleuchtet

und erscheinen durch das dritte Auge auf eine besondere Art und Weise. Das Resultat ist oftmals überraschend und humorvoll.

Sein absoluter Film ist kein Film geworden, der die breite Öffentlichkeit verschreckt, und genauso wenig werden sich ausgemachte Filmkenner von ihm abwenden. »Absoluter Film« bedeutet lediglich, dass hier keine Schauspieler, keine Kulissen oder andere Hilfsmittel genutzt werden, sondern ausschließlich das filmische Material. [...] Mittels schneller Kontraste und deiverer Close-Ups durch das Auge des Filmachers eignet sich dieser Film so sehr für das Kino wie eine gut geschriebene Skizze über das Stadtleben für die Zeitung. Der Film wird den Rotterdamerinnen sehr gefallen. Nicht-Rotterdamer sehen das interessante Kaleidoskop einer authentisch-geschäftigen Einkaufsstraße Rotterdams.«

Hoogstraat – Absolute film von A. von Barys De Maasbode (Rotterdam), 31.12.1929

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

1931. DE/NL. Europa Radio / Europa-radio

Regie, Buch: Hans Richter.

Kamera: Charles Métain, Herbert Körner.

Musik: Walter Gronostay.

Produktion: Richter-Studio, Berlin;

für: Philips NV, Eindhoven.

Produzent: Hans Richter.

Länge: 11 min, 313 m / NL: 12 min, 325 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.19, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 10.6.1931, B.29211, Jf.

Uraufführung: 28.4.1932, Utrecht (Rembrandt - Filmliga).

— *Werbefilm für die Radio-Apparaturen der niederländischen Firma Philips.*

— *Angeblich in 40 verschiedenen (Sprach-)*

Ton-Fassungen eingesetzt.

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (DCP)

1932. Nur ein Viertelstündchen

Regie: Alwin Elling.

Buch: Alwin Elling, Bert Hoppmann.

Kamera: Walter Robert Lach.

Musik: Willy Engel-Berger.

Darsteller: Truus van Aalten, Theo Lingens, Robert Eckert.

Produktion: Fundus GmbH, Berlin.

Produzent: Robert Eckert.

Aufnahmeleitung: Curt Motl.

Länge: 21 min, 580 m.

Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 29.11.1932, B.32620, Jf.

— *Kurz-Spielfilm.*

Doktor Theobald Süßkind, Privatdozent der Zoologie, hält in seiner Wohnung zahlreiche Tiere. Über sein ausgeklügeltes Tagesprogramm führt Fräulein Liddy ein strenges Regiment, von der Morgengymnastik, Fütterung der Tiere bis zur Nachtruhe. Als Theobalds alter Schulfreund Bob eintrifft, verordnet Liddy Mittagsschlaf für Theobald – »nur ein Viertelstündchen« – und gestaltet ihr eigenes Tagesprogramm – mit Bob. *Kopie:* Bundesarchiv (35mm)

1943. DE/NL. Der Schneemann

Regie: Hans Fischerkösen [= Fischerkoesen].

Idee: Horst von Möllendorff.

Kamera: Kurt Schleicher.

Zeichnungen: Leni Fischer, Ewald von Tresckow,

Susanne Birkner, Hill Beekman.

Schnitt: Kurt Schleicher.

Ton: Gustav Bellers.

Musik: Rudolf Perak.

Gesang: Ludwig Windisch.

Produktion: Fischerkoesen-Produktion, Potsdam + Den Haag;

für: Deutsche Wochenschau GmbH, Berlin.

Produzent: Hans Fischerkösen [= Fischerkoesen].

Länge: 13 min, 354 m.

Format: 35mm, Agfacolor, 1:1.33, Tobis-Klangfilm.

Zensur: 14.1.1944, B.59850, Jf, Fv.

Uraufführung: 11.1943, München (Reichswoche für den Deutschen Kulturfilm); 19.12.1944, Berlin (Marmorhaus, U.T. Sternlichtspiele Neukölln).

— *Kurz-Animationsfilm (Zeichentrick).*

— *Prädikat: Künstlerisch wertvoll.*

Kopie: Bundesarchiv (35mm)

1944/45. NL. In Holland staat een huis

Regie, Animation: Henk Kabos.

Buch: Marten Toonder.

Kamera: John van der Meulen.

Entwurf: Marten Toonder.

Modell-Entwurf Pinneke Proost: Hans Kresse.

Musik: Hugo de Groot.

Sprecher: Jan Niemeijer.

Produktion: Toonder Studio's, Amsterdam;

für: Kabouter Jenever.

Format: 35mm, 1:1.33, Ton.

Zensur: 9.10.1948, NL-Z.

Uraufführung: 1945.

— *Kurz-Animationsfilm (Zeichentrick).*

— *Werbefilm für Kabouter Jenever.*

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

1952. NL. Houen zo!*

Regie, Buch, Kamera, Schnitt, Ton: Herman van der Horst.

Produktion: Herman van der Horst, Amsterdam;

für: European Recovery Program (ERP).

Produzent: Herman van der Horst.

Technische Betreuung: Cinetone Studio's Amsterdam.
Drehort: Rotterdam.
Länge: 21 min, 583 m.
Format: 35mm, s/w, 1:1.33, Philips.
Zensur: 7.8.1952, NL-Z.
Uraufführung: 21.7.1952, Rotterdam (Luxor Theater).
 — Kurz-Dokumentarfilm.
 — IFF Cannes 1953: Grand Prix (Bester dokumentarischer Kurzfilm).

Ein Film über die »Wiedergeburt des verwüsteten Rotterdam« und die positive Wirkung des Marshallplans: Ein kriegsversehrter Veteran besichtigt die Trümmer der Laurenskerk, in denen Vögel nisten und Kinder spielen. Ein Taubenzüchter überblickt das innerstädtische Trümmerfeld. Dann kündigen Neubauten und ein Glockenspieler von einem energischen Neubeginn: Auf den Straßen Rotterdams herrscht schon wieder reger Fahrrad- und Autoverkehr, und auch im Hafen geht die Arbeit auf Schleppern und Schubverbänden, Frachtern und Kränen emsig voran. Bilder vom Fischmarkt und mehreren Großbaustellen beschließen den kommentarlosen Film zum klingenden Spiel einer paradierenden Militärkapelle.

»Rotterdam ist erwacht. [...] Aufnahmen von Marinesoldaten, denen Trommler und Pfeifer vorangehen und ruhig über die Willemsbrug marschieren, führen zum Hafen. Hier und in den Bildern, die er vom Wiederaufbau gemacht hat, hat der Künstler Herman van der Horst seine höchste Inspiration gefunden – ist er doch von der Dynamik dieses gigantischen Apparats fasziniert, in dem die Geste beredter ist als das Wort und in dem das Wort verpönt bleibt bis zum kurzen Ausruf: »Lass es so«. [...] Der Rhythmus einer Dampfmaschine beschwört die imposanten Gebäude herauf, die seit der



Houen zo!

Befreiung in Rotterdam errichtet wurden. Herman van der Horst hatte in seinem Film die Aufgabe, die Wiederherstellung der gesamten Niederlande durch den Wiederaufbau Rotterdams zu symbolisieren. Dies ist ihm vollständig gelungen. Jan Prins lässt uns mit seinem Gedicht den Duft der Gewürze wahrnehmen, die aus aller Welt nach Rotterdam transportiert werden. Herman van der Horst hat uns ein Filmgedicht vorgelegt, aus dem der unwiderstehliche Geist, die Stärke und die unbezwingbare Arbeitsmoral einer Stadt

als Symbol für ein ganzes Land in einem überzeugenden visuellen Rhythmus in den Vordergrund treten.«

F.: »Houen zo!« van Herman van der Horst *Zeldzaam gave film over hel herstel van R'dam De Maasbode (Rotterdam), 22.6.1952*
 Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (35mm)
 * »Houen zo! [= Lass es so!] bedeutet in der Sprache der Kranfahrer: »so stabil wie möglich.« (Sandra Schulberg, DVD »Selling Democracy«)

1966. NL. Sad Movies: Tulips

Regie: Wim van der Linden.
Buch: Wim T. Schippers.
Kamera: Gilbert E'Bien.
Produktion: Dodgers Syndicate, Amsterdam.
Länge: 3 min.
Format: 16mm, Farbe, 1:1.33, Ton.
 — Kurz-Dokumentarfilm.
 »TULIPS dauert gute drei Minuten. Während dieser Zeit ist die Kamera beinahe unbeweglich

auf eine Vase mit Tulpen auf einer Vitrine gerichtet; donnernde und scheppernde Musik erzeugt Gedanken an wesentlich mehr als bloß das drohende Herabfallen eines einzelnen Blütenblatts.

Bei der Internationalen Woche des 16-mm-Films in Evian hat man darüber, wie schon [beim Benelux-Festival] in Den Bosch, herzlich gelacht: Seinen ersten Preis in Evian verdankt der Film »seinem Humor« – schließlich springt als erstes die Persiflage ins Auge.

Doch streben die »Sad Movies« nach mehr als einer bloßen (ironisierenden) Reaktion – Van der Linden möchte mit seinen Filmen nach neuen (»offenen«) Möglichkeiten suchen, er hat sich in der Nähe von Pop-Art, Fluxus, A-Dynamik und neuem Stil entwickelt und wurde wohl am stärksten von der New American Cinema Group beeinflusst.«

Algemeen Handelsblad (Amsterdam), 15.7.1966
 Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)



Sad Movies: Tulips

1968. DDR. Wie heiratet man einen König. Ein Märchen von Klugheit und Liebe

Regie: Rainer Simon.

Buch: Günter Kaltofen, Rainer Simon.

Dramaturgie: Margot Beichler, Gudrun Rammner [= Deubener].

Vorlage: Märchen »Die kluge Bauerntochter« von Jacob Grimm, Wilhelm Grimm.

Kamera: Claus Neumann.

Kamera-Assistenz: Hans Hattop, Wolfgang Reinke.

Bauten: Hans Poppe; *Ausführung:* Jochen Keller.

Requisite: Alfred Schulz (außen).

Kostüme: Günther Schmidt.

Maske: Margarete Walther;

Assistenz: Ursula Funk, Willy Grünwald, Karl-Heinz Wolter.

Regie-Assistenz: Eva Seemann.

Schnitt: Margit Brusendorff.

Ton: Hans-Ulrich Langendorf, Klaus Wolter.

Musik: Peter Rabenalt.

Darsteller: Cox Habbema (Bauerntochter), Eberhard Esche (König), Sigurd Schulz (Vater), Hannes Fischer (Vogt), Peter Dommisch (Kilian), Jürgen Holtz (Veit), Alfredo Lugo (Knut), Käthe Reichel (Ulrike), Gerd E. Schäfer (Steuereintreiber), Dieter Mann (Götz), Lilo Grahn (Heide), Gudrun Ritter (Rosine), Christa Pasemann (Wibke), Franz Bonnet (Bäuerlein), Jürgen Klauß (Georg), Johannes Maus (Müller), Hermann Hiesgen (Handelsmann), Irene Fischer (Nonne), Günter Propp (Pastetenbäcker), Ralph J. Boettner



Cox Habbema, Eberhard Esche

Märchenverfilmung nach den Brüdern Grimm: Eine kluge Bauerntochter verliebt sich in den dümmlichen, aber lustigen König, der es liebt, seinen Untertanen unlösbare Rätselfragen zu stellen, und sie zwingt, auf dem Feld für ihn zu arbeiten. Durch ihre Klugheit gelingt es der Bauerntochter, dass der König ihrem Vater ein Stück Land schenkt. Als der Vater dort eine goldene Schatulle findet, bringt er sie dem König. Doch da der Deckel fehlt, sperrt der König den Bauern in einen Käfig.

Um den Vater aus dem Gefängnis zu befreien, muss die Tochter drei Rätsel lösen, was ihr mit Bravour gelingt. Der König findet Gefallen an der klugen, schönen Bauerntochter und nimmt sie zur Frau. Prompt mischt sie sich in seine willkürlichen und ungerechten Entscheidungen ein. Nun ist der König in seiner Eitelkeit gekränkt und wirft die Gemahlin aus der Burg. Vorher darf sie noch mitnehmen, was ihr das Liebste und Beste ist. Am nächsten Tag erwacht der König in der Bauernhütte: Sie hat ihn zu sich genommen.

GESPRÄCH MIT RAINER SIMON UND COX HABBEMA

Regisseur Rainer Simon, der 1965 die Filmhochschule absolvierte und seither unter anderem bei Konrad Wolf in *ICH WAR NEUNZEHN* assistierte, schrieb gemeinsam mit Günter Kaltoven das Drehbuch, aber bei seiner Inszenierung »war das Drehbuch nur Arbeitsgrundlage und Anleitung, denn das eigentliche Filmen beginnt doch erst nach Abfassung des Drehbuchs«. Er ließ deshalb der schauspielerischen Improvisation weiten Raum, arbeitete vorwiegend mit der Handkamera und wählte dann erst die am besten geeigneten Bilder aus. Höhepunkt dieses Arbeitsstils war das große Hochzeitsfest, in dem die kluge Bauerntochter ihren ersten Sieg über den zwar liebenswerten, aber doch auch recht eingebildeten König feiert. Hier wurde in dem Burghof mit Ochsen am Spieß und anderen Leckereien ein wahres Schlemmermahl angerichtet und von den Darstellern mit sich steigender Ausgelassenheit genossen.

»Ist dieses Verfahren aber nicht kostspieliger als eine Inszenierung, in der jede Sequenz vorher genau probiert und festgelegt wird?« Simon: »Nur im Verbrauch an Film-Material, dafür haben wir das ganze Hochzeitsfest aber nur einmal gedreht, brauchten nichts zu wiederholen und mußten auch nur einen Ochsen braten.«

Der Regiestil Simons, der stets die Mitte zwischen einer intelligenten Stilisierung mit einer leichten Beigabe von Ironie und echter, unmittelbarer Märchenpoesie findet, verbindet sich ausgezeichnet mit der in prachtvollen Farben schwebenden, höchst beweglichen Kamera von Claus Neumann.

Nicht zuletzt aber lebt dieser Märchenfilm von überdurchschnittlichen schauspielerischen Leistungen: Eberhard Esche spielt einen sehr ungewöhnlichen Märchenkönig, die Holländerin Cox Habbema die Bauerntochter und Hannes Fischer,



Bundesarchiv, FILMISC 1 – Bild 19376-01 © DEFA-Stiftung / Hans Hartop, Wolfgang Reinke

Peter Dommisch, Jürgen Holtz, Gerd E. Schäfer, Dieter Mann und Käthe Reichel bieten auch in kleineren Rollen schauspielerische Kabinetttücke.

Die semmelblonde, schlanke und intelligente Amsterdamerin Cox Habbema berichtet uns begeistert von ihrer ersten Arbeit bei der DEFA: »Ich habe noch nie so gut gearbeitet wie bei diesem Film. Überhaupt gibt es, glaube ich, nirgends in der Welt so ausgezeichnete Arbeitsbedingungen für Künstler wie bei Ihnen. Hier herrscht echte Freundschaft und Ensemblegeist, während bei uns meist doch die Ellenbogenarbeit regiert.«

Cox Habbema hat in Amsterdam zunächst zwei Jahre Jura und Russisch studiert, begann dann bei einer Studentenbühne Theater zu spielen, sang Chansons, filmte in Frankreich und Italien und »war auf dem besten Wege, ein Starlet zu werden«. Doch da sie darin keine künstlerische Befriedigung fand, ging sie nochmals für drei Jahre auf die Schauspielschule, sah im Fernsehen Ausschnitte aus der »Ui«-Aufführung des Berliner Ensembles und reiste mit einer Studentengruppe nach Berlin, um die Arbeit des Brecht-Theaters kennen zu lernen, sah außerdem Aufführungen von Benno Beson am Deutschen Theater, assistierte ihm, lernte

(Ochsenbesitzer), Egon Schlegel (Wunderdoktor), Winfried Glatzeder, Günter Zschäkel, Ingo Ertel. — sowie: Die Esel Gideon und Samba, das Pferd Paul, Hanka, Peter, Irita, Cherie + 1 Steckenpferd, die Ziege Tusnelde II., 1 Kaninchen, 1 Käfer, 11 Hunde + 1 Köter, mehrere Fische, Tauben, Regenwürmer, Schmetterlinge, 2 Ochsen, 1 Ochse am Spieß, 1 Schwein, 4 Wellensittiche, 1 Igel, die Katze Berta, der Wunderdoktoresel, 1 Fohlen, 1 Gans, 5 Küken und der Hahn Marc Antonius.

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg [KAG »Jugend- und Kinderfilm«]. *Produktionsleitung:* Irene Ikker.

Aufnahmeleitung: Günter Propp, Harald Andreas.

Länge: 79 min, 2176 m.

Format: 35mm, Orwocolor nach Sencomet, 1:1.66, Ton.

Uraufführung: 23.2.1969, Wolterschart.

Kopie: Bundesarchiv (35mm)



Deutsch,- nahm Sprechunterricht und erhielt das Angebot für diesen DEFA-Märchenfilm. Augenblicklich steht sie noch bei einer holländischen Schauspieltruppe unter Vertrag, der im Frühjahr ausläuft. Dann möchte sie aber ganz nach Berlin kommen. Sie hofft auf neue Filmaufgaben, möchte vielleicht auch einmal Theater spielen, »aber da muß mein Deutsch noch besser werden« (schon jetzt spricht sie ihre Bauerntochter selbst, und von einen Akzent ist kaum etwas zu spüren).

*M. H.: Die Kluge kommt aus Holland
Der Morgen (Ost-Berlin), 22.12.1968*

KRITIK

Wenn die konkrete Beantwortung der mit dem Filmtitel gestellten Frage heute auch deshalb einige Schwierigkeiten bereiten würde, weil leibhaftige Könige immer seltener werden, so läßt sich aus diesem reizvollen Film von Klugheit und Liebe, Mut und Vorsicht, frei gestaltet nach dem Grimmschen Märchen »Die kluge Bauerntochter«, doch vieles für den alltäglichen Gebrauch entnehmen. Zum Beispiel die Klugheit! Eine kluge und schöne Jungfrau sollte niemals einen dümmen Mann zum Ehegemaal nehmen. Und wenn es sich schon gar

nicht vermeiden läßt, sollte sie so klug sein, es ihn nicht merken zu lassen – oder ihn entsprechend zu qualifizieren [...]

Der junge Regisseur Rainer Simon siedelte den Stoff ziemlich konkret im 15./16. Jahrhundert an, nahm anstelle stilisierter Dekorationen die ganze freie Natur und die reale Bilderwelt eines Dürers, Holbeins und Pieter Breughels in Anspruch. Die Wirklichkeitsnähe der Alltags-, Arbeit-, Jagd- und Lebensbilder veranlaßte meine zehnjährige, äußerst märchenkundige Tochter zu der Feststellung: »Das ist ja fast gar nicht so wie in anderen Märchen, das ist ja fast nur Wahrheit.« Womit dem Film das höchste Prädikat zugesprochen war, das er erwarten durfte.

Es ist ein Film zum Mitdenken, ein Film für das Gespräch der ganzen Familie; hervorragend zum Teil im Stil einer echten Reportage fotografiert von Claus Neumann, mit einer einfallsreichen und stilischeren Musik von Peter Rabenalt.

Die satirische Überzeichnung der Bäuerin Ulrike durch Käthe Reichel fällt deutlich aus dieser zeitgenössischen Märchenkonzeption heraus, bleibt auf der Stufe konventioneller »Tumbheit« stehen.

Das Spiel der jungen Holländerin Cox Habbe-ma (Bauerntochter) und des vielgewandten Eberhard Esche (König) hat so viel Frische, Schönheit, Witz, Ironie und spitzbüßische Freude am Spaß, daß man ihm in jeder Phase Feinheiten und Nützlichkeiten für den eigenen Bedarf ablauschen kann. Wie Esches herrschgewohnter König störrisch auf-sässig wie ein unartiges Kind daherkommt, als er sich seiner klügeren Frau gegenüber ins Unrecht gesetzt hat, das sollte sich niemand entgehen lassen, ob Kind, ob Vater, ob »Alleinherrscher« oder gleichberechtigter Ehemann ...

*Heinz Hofmann: Ein Film für die ganze Familie
Märkische Volksstimme (Potsdam), 17.4.1969*

**Packende Spielfilme,
erstklassige Dokumentationen
und legendäre Stummfilme
auf Blu-ray und DVD.**

arte-edition.de

arte

The background features a silhouette of a man riding a horse, set against a bright yellow background. Faint, stylized architectural elements, such as a window with a semi-circular top and a grid pattern, are visible in the background. The overall aesthetic is reminiscent of early 20th-century cinema.

1968/69. NL/BRD. Obsessions / Besessen – Das Loch in der Wand.

Regie: Pim de la Parra.

Buch: Pim de la Parra, Martin Scorsese, Wim Verstappen.

Vorlage: Story von Pim de la Parra.

Kamera: Franz Bromet.

Kamera-Führung: Hubs Hagen.

Kamera-Assistenz: Fred van Kuyk (Focus), Theo van de Sande (Clapper).

2nd Unit-Kamera: Jan de Bont.

Licht: Ruud Kalleveen, Herman Haak, Cor Roodhart, Frans Habes, Joop Frijser.

Standfotos: Oscar van Alphen.

Art Direction: Jan André.

Kostüme: Nen Roeterdink.

Garderobe: Frieda Theeboom.

Maske: Ulli Ullrich, D. H. Michels.

Script: Wil Breebaert.

Regie-Assistenz: Anke Becker.

Schnitt: Henri Rust; *Assistenz:* Rob van Steensel.

Ton: Martin van Dalen, Kees Linthorst;

Assistenz: Luc Rood (Boom).

Dubbing: Peter Vink.

Musik: Bernard Herrmann.

Dialog Coach: Catherine Holland.

Darsteller: Alexandra Stewart (Marina), Dieter Geissler (Nils Janssen), Tom van Beek (Joseph Edward Petrucci), Donald Jones (Otto Fabian), Elisabeth Versluys (Ingrid), Fons Rademakers (Raoul Orlov), Adrian Brine (Chemist), Michael Krebs (Baldie), Victoria Naelin (Nils' mother), Hasmig Terveen (Masseuse), Sara Heyblom (Old lady), Vibeke [Lokkeberg] (2nd girl), Marijke Boonstra (Stella Olsen), Rista Schuyt (French girl), Margareta Orje (Assistant to chemist), Ingeborg Uyt



Hasmig Terveen (rechts)

Der amsterdamer Medizinstudent Nils hat eine Obsession: Immer wieder blickt er durch ein Loch in der Wand ins Schlafzimmer seines Nachbarn. Er beobachtet, wie der Mann mit verschiedenen Frauen schläft und sie unter Drogen setzt. Als der Nachbar das Haus verlässt, dringt Nils neugierig in die Wohnung ein und findet im Bad eine gefesselte, nackte Frau, die mit einem Psychedelikum betäubt worden ist. Später ent-

deckt er in einem Koffer unter dem Bett ein Bündel mit 100-Dollar-Scheinen und einen Armeerevolver. Währenddessen recherchiert Nils' Freundin, die Journalistin Marina, zum vermeintlichen Mord an einem amerikanischen Soldaten. Schlüsselfigur ist das drogensüchtige Fotomodell Stella. Als Marina Stella findet, wird ihr klar, dass beide Fälle zusammenhängen. Nils und Marina haben sich auf eine Sache eingelassen, die ihnen zum Verhängnis werden könnte.

KRITIKEN

Den Filmmusiker aus Hitchcocks *PSYCHO* und den Cutter aus *LOHN DER ANGST* haben sich Produzent Dieter Geissler, München, und Regisseur Pim de la Parra, Amsterdam, zu ihrem Krimi *BESESSEN – DAS LOCH IN DER WAND* geholt. Der Grusel, den sie erzeugen, bleibt trotzdem zweitklassig. So wie man beim Titel denkt: Wo hast du den schon mal gehört?, grübelt man während des Ansehens dieses Krimis darüber nach: Wo hast du das schon mal gesehen?

Die ausgestopften Vögel im düsteren Treppenhause, das ist klar, stammen von Hitchcock. Auch die Eule beim Antiquitätenhändler. Und wenn das Mädchen rüstig nach dem Begräbnis ihres Freundes aus dem Friedhof wegschreitet, denkt jeder an Reeds *DRITTEN MANN*. Aber wie war's mit dem Brutalauto, das den Fußgänger totfahren will? *BULLITT*? Oder doch ein französischer Krimi? [...]

Ein Machwerk unter mittlerer Güte. Gespielt von Alexandra Stewart (hübsch) und Dieter Geissler (mittelmäßiges Playboygenre). Inszeniert von Pim de la Parra, der fürs Fernsehen einen mäßig frechen Film *TAG DER OFFENEN TÜR* gedreht hatte über die Selbstzurschaustellung der Bundeswehr. Im Vorspann taucht auch Parras Zwillings-Festival-Globetrotter [Wim] Verstappen auf, Regisseur des aufschlußreichen und um Wahrhaftigkeit bemühten Provo-Films *DIE WENIGER GLÜCKLICHE RÜCKKEHR DES JOSZEF KATUS IN DAS LAND REMBRANDTS*. Jetzt unternehmen die zwei Holländer die Rückkehr in den kommerziellen Film. Mehr Abstieg als Rückkehr. Glücklicherweise, was die Finanzen betrifft. Sonst: weit weniger glücklich.

B. J.: *A la Hitchcock*
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.8.1969

Der junge holländische Regisseur Pim de la Parra, der 1966 in Oberhausen mit seinen Kurzfilmen



HEART BEAT FRESCO und *AH ... TAMARA* auf, will seinen abendfüllenden Farbfilm *BESESSEN* als Hommage an den von ihm verehrten Meister Alfred Hitchcock verstanden wissen. Das betonte auch der deutsche Koproduzent und Hauptdarsteller Dieter Geissler (48 *STUNDEN BIS ACAPULCO*) in seiner euphorischen Ansprache vor dem Münchner Uraufführungspublikum. Doch der sonst so pffiffige, skurril-humorige Pim hat diesmal zu hoch gespielt: Das Schielen nach Hitchcock hat ihm offenbar den früher so originellen filmischen Blick getrübt. [...]

Pim de la Parras Vorbild ist eindeutig: Hitchcocks *FENSTER ZUM HOF*. Das Geschehen im Nebenzimmer wird zur Haupthandlung des Films, der zur Erhöhung der Spannung parallel ein zweiter Handlungsstrang zugeordnet wird: Die Suche nach einem Mörder, mit der sich die Geliebte des jungen Mannes, eine Reporterin, befaßt.

Und da liegt der dramaturgisch-kriminalistische Hase im Pfeffer: Das Publikum durchschaut bereits nach wenigen Minuten die Zusammenhänge, die die Hauptpersonen des Films erst kurz vor dem dramatischen Kino-Schluß begreifen. Pim de

den Boogaard (Raoul's wife).

Produktion: Scorpio Films N.V.,

Amsterdam / Dieter Geissler

Filmproduktion GmbH, Berlin/West.

Produzent: Wim Verstappen, [Pim de la Parra, Dieter Geissler].

Produktionsleitung: Jan Pieter Visser.

Aufnahmeleitung: Frits van der Klok.

Länge: 91 min, 2481 m.

Format: 35mm, Eastmancolor, 1:1.33, Ton.

FSK: 26.6.1969, 40900, ab 18, nff.

Uraufführung: 15.8.1969, Kinostart BRD.

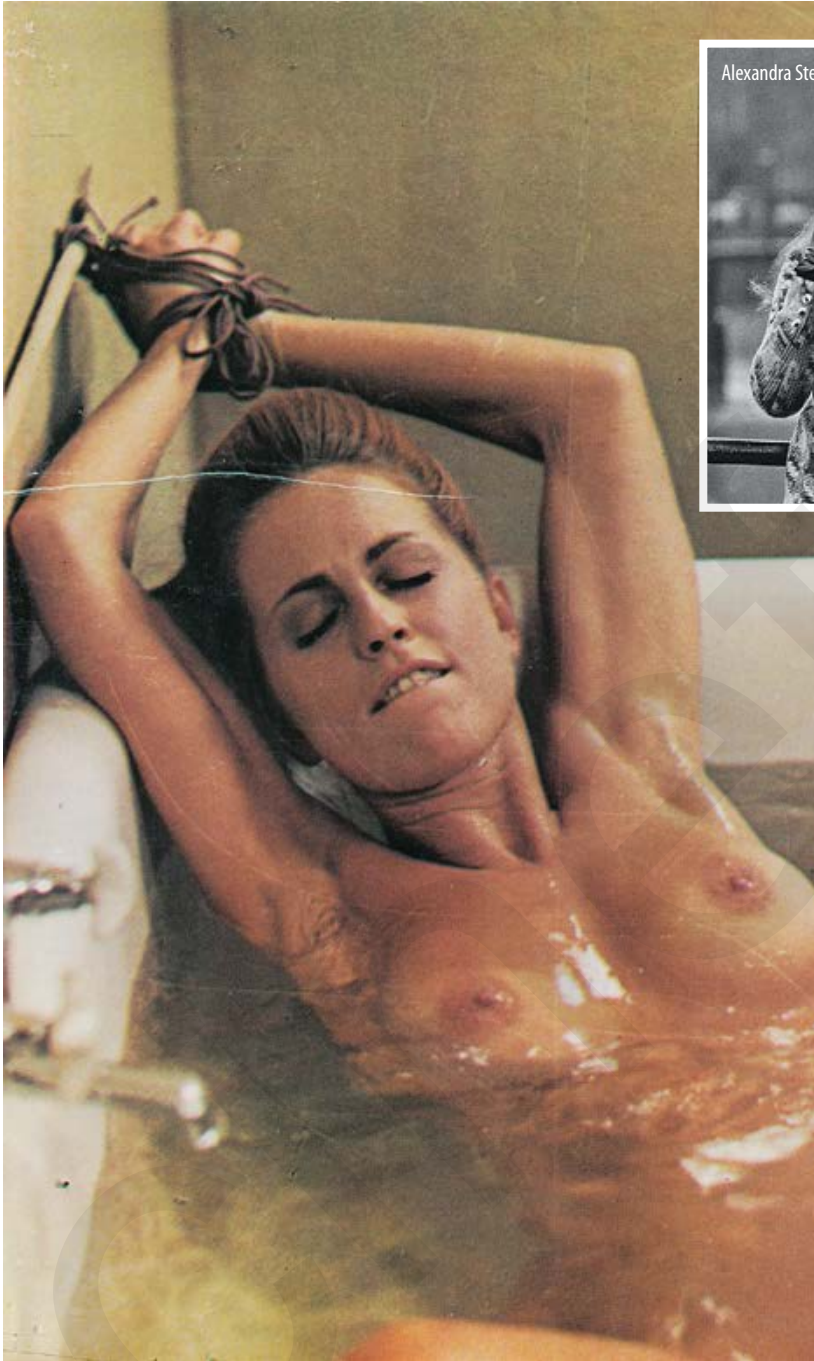
Niederländische

Erstaufführung: 9.10.1969.

— *In englischer Sprache gedreht.*

— *Niederländischer Titel:* »Bezeten - Het gat in de muur«.

— »Dedicated to and in memory of Republic Pictures Inc.«.



Alexandra Stewart, Dieter Geissler



la Parra und seine Drehbuch-Mitautoren verwenden die bekannten Krimi-Klischees ganz vordergründig, servieren sie einfach als Realismen und machen sie dadurch vollkommen unglaublich.

Hinzu kommt, daß die Darsteller schlecht geführt sind, was um so schwerer wiegt, als sie von sich aus kaum Spezifisches mitbringen. So ist Dieter Geissler nur statisch, blauäugig und dressman-smart, und Alexandra Stewart kann mit perfektem Make-up und schicker Garderobe die Journalistin auch nicht aus dem Illustrierten-Klischee herausheben. Alles in allem verdeutlicht BESESSEN aufs neue das Problem, mit dem die meisten Kurzfilmregisseure nur schwer oder gar nicht fertigwerden: 90 Minuten Filmhandlung schlüssig zu füllen, erfordert ganz andere, größere Phantasie und Spannung als selbst für fünf Kurzfilme ausreicht.

*Frauke Hanck: Nach Hitchcock geschieht
Die Welt, 13.9.1969*

Potz Blitz, Donnerwetter! Pim und Wim haben den ersten »normalen« niederländischen Film gedreht. Kein Gefasel, kein wichtigtuerisches Geschwafel, kein ärgerlicher Anspruch. Ein »echtes« B-Movie, ein Film für Männer und alle, die eine Stunde lang nur Abenteuer, Spannung und Sex



Tom van Beek, Vibeke Løkkeberg

genießen wollen. Die Laufkundschaft im Cineac, die Stammkundschaft des »ordinären« Kinos. Ein dreifaches Hurra! [...]

Natürlich, jeder Hitchcock ist besser, aber darum geht es nicht. Wählt man willkürlich hundert durchschnittliche »Suspense«-Filme, dann gehört OBSESSIONS zu den Besseren. Natürlich, es sind diverse Fehler gemacht worden und der Schluss ergibt überhaupt keinen Sinn, aber auch darum geht es nicht. Wichtiger sind Dinge wie: Die Erzählung ist klar strukturiert und wird effektiv erzählt. Die Schauspieler sind ungewöhnlich gut für ihre Rollen ausgewählt. Die Dialoge stimmen. Amsterdam wird erstmals als Schauplatz genutzt, ganz ohne Postkartenidylle. Kein Pier, keine Giebelchen, das schnell noch mitgenommen wird usw. Es gibt

Sex. Der nicht unnatürlich aussieht, nicht langweilt, einfach normaler Sex. Die Musik ist zum ersten Mal erwachsen (Kunststück, mit Bernard Hermann, der auch die Musik für acht Hitchcock-Filme geschrieben hat, als Komponist!). Der Humor ist nicht neckisch, sondern witzig und lockert die prickelnde Spannung auf. Und zu guter Letzt: OBSESSIONS scheint die Arbeit einer Serienproduktion zu sein, sie riecht nach Filmindustrie. Mit diesem Film von Pim de la Parra (Regie) und Wim Verstappen (Produktion) wurde der erste Schritt in Richtung einer echten niederländischen Spielfilmproduktion getan.

Peter van Bueren: Hoera voor Pim en Wim!!!

*Eindelijk eem »gewone« Nederlandse film
De Tijd (Amsterdam), 9.10.1969*



Dieter Geissler

1975/76. BRD. Im Lauf der Zeit

Regie, Buch: Wim Wenders.

Kamera: Robby Müller.

Kamera-Assistenz, Standfotos: Martin Schäfer.

Ausstattung: Heidi Lüdi, Bernd Hirsborn.

Bühne: Hans Dreher, Volker von der Heydt.

Kostüme: Heidi Lüdi.

Script: Gretl Zeilinger, Brigitte Thoms.

Regie-Assistenz: Martin Hennig.

Schnitt: Peter Przygodda;

Assistenz: Barbara von Weitershausen.

Ton: Martin Müller; Assistenz: Bruno Bollhalder.

Mischung: Paul Schöler.

Musik: Axel Linstädt, Improved Sound Ltd.

Musik-Titel: »The more I see you« (Chris Montez); »So long« (Chrisian St. Peters); »Just like Eddy« (Heinz); »King of the Road« (Roger Miller).

Lastwagen: Michael Rabl.

Darsteller: Rüdiger Vogler (Bruno Winter), Hanns Zischler (Robert »Kamikaze« Lander), Lisa Kreuzer (Pauline), Rudolf Schündler (Roberts Vater), Marquard Bohm (Ehemann der Verunglückten), Dieter Traier (Roberts Schulfreund), Franziska Stömmel (Kinobesitzerin), Patrick Kreuzer (Junge auf dem Bahnhof), Peter Kaiser (Paulines Filmvorführer).

Produktion: Wim Wenders Produktion, München;
für: Westdeutscher Rundfunk (WDR), Köln.

Produzent: Wim Wenders.

Redaktion: Joachim von Mengershausen.

Produktionsleitung: Michael Wiedemann.



Hanns Zischler, Rüdiger Vogler

Road Movie, fotografiert von Wim Wenders' niederländischem Kameramann Robby Müller: Bruno, Spitzname »King of the Road«, repariert Kinoprojektoren von Kleinstadtkinos und fährt dafür in einem alten Möbelwagen entlang der Grenze zur DDR durch die bundesdeutsche Provinz. Eines Morgens rast Robert in seinem VW-Käfer an Brunos Wagen vorbei mit Vollgas in die Elbe. Doch der halbherzige Selbstmörder, der gerade eine gescheiterte Beziehung hinter sich hat, entsteigt mit einem Koffer dem unter-

gehenden Fahrzeug und schwimmt an Land. Bruno nimmt ihn in seinem Lastwagen auf, und sie fahren gemeinsam durch ausgestorbene Orte und leere Landschaften. Gelegentliche Exkursionen führen zu Begegnungen mit Roberts Vater und einem Mann, dessen Frau tödlich verunglückt ist. Bei einem Ausflug auf einem Motorrad mit Beiwagen besuchen sie auf einer Insel im Rhein die Villa, in der Bruno einst mit seiner Mutter gelebt hat. – Ein Film über die Freundschaft zweier Männer, aber auch über das Ende des Kinos.

WIM WENDERS ÜBER MOTIVE UND INSPIRATION

Bei der Motivsuche zu *FALSCHER BEWEGUNG* [1974/75] bin ich dauernd auf Motive gestoßen, die ich gar nicht gebrauchen konnte, weil so ein Ort in der Geschichte nicht vorkam. Ich habe schließlich soviel anderes in Deutschland gefunden, was mir gefallen hat, daß ich mir gewünscht habe, ich hätte keine feste Geschichte. Da habe ich beschlossen, als nächstes einen Reisefilm zu machen, in dem ich ganz nach Belieben das reinnehmen kann, was mir unterwegs gefällt, bei dem ich die Freiheit hätte, während des Films die Geschichte zu erfinden. Ein Film, in dem nach der Hälfte alles noch ganz anders werden kann. [...]

Die Idee mit dem LKW kam irgendwo auf der Autobahn, ich glaube, zwischen Frankfurt und Würzburg, als ich kilometerlang hinter zwei Lastwagen herfahren mußte, die sich gegenseitig überholt haben. Ich hatte eine ziemliche Wut auf die, aber als ich sie dann schließlich überholen konnte, habe ich kurz die Männer gesehen, die da drin saßen. Es war ein heißer Tag, einer hat sein linkes Bein so aus der Türe rausgehängt, und die haben miteinander geredet. Da kam es mir so vor, als ob es doch ganz reizvoll sein müßte, sich in so einem Riesending fortzubewegen, langsam, aber stetig. Nachts sogar drin schlafen. Ich habe dann bei einer Fernfahrer-Raststätte gehalten, und die Atmosphäre da hat mir sehr gefallen, die Art, wie die miteinander umgegangen sind, wie aufmerksam die gegenseitig waren. Da war so eine Geborgenheit. Da habe ich mir gedacht, daß es LKW-Fahrer sein könnten, die in meinem Film diese Reise durch Deutschland machen. Erst habe ich an ein Zirkusunternehmen gedacht, oder an diese Kirmestransporte. Aber das hätte so lange Aufenthalte an einem Ort bedeutet, und ich wollte lieber zügig vorankommen. Dann kam später die Idee, daß es etwas



Rüdiger Vogler, Hanns Zischler

mit Dorfkinos zu tun haben könnte, und da hat plötzlich alles zusammengepaßt. Ich hatte sogar die Fixpunkte für die Reise: Kinos.

Pressemappe, Filmverlag der Autoren, 1976

KRITIKEN

Die versunkene, leere, wie vergessen wirkende Landschaft, von Kameramann Robby Müller hervorragend fotografiert, in künstlerisch ausgewählten Einstellungen poetisiert, wird den Amerikanern, die für Wenders eine Vorliebe haben, gefallen: Es ist das Traumland Deutschland, das sich viele drüben, auch ehemalige Deutsche, immer noch vorstellen, leer von Betonklotz, Chrom und Industrie; übrigens könnte man die DDR leicht genauso fotografieren: Die Bilder zeigen so etwas wie »Deutschland an sich«, eine Imagination. Der aus dem Plattenspieler während der Fahrt quellende

Aufnahmeleitung: Heinz Badewitz.

Drehzeit: 1.7. - 31.10.1975.

Drehort: Lüneburg – Hof, entlang der Zonengrenze.

Länge: 175 min, 4784 m.

Format: 16mm aufgeblasen auf 35mm, s/w, 1:1.66, 0-Ton.

FSK: 17.2.1976, 48024, ab 18, nff.

Uraufführung: 4.3.1976, Berlin (Kurbel); 26.5.1976, Cannes (IFF).

— *Internationaler Titel:* »Kings of the Road«.

— *FBW-Prädikat:* Besonders wertvoll.

— *IFF Cannes 1976:* FIPRESCI-Preis.

— *IFF Chicago 1976:* Goldener Hugo.

— *Bambi 1977:* Bester Film National.

Kopie: Wim Wenders Stiftung (DCP)



Dreharbeiten: Wim Wenders (rechts)

Country-Song, die Lieder von Bob Dylan oder den Rolling Stones, retten die Bilder vom Versinken ins Altmodisch-Gemüthafte; die Musik steuert den sensitiven Chic bei.

Aber das ist nur die oberste Schicht des Films. Die zweite ist die Geschichte der beiden Männer, die man mehr erraten und sich zusammenkombinieren muß; denn am Anfang reden sie gar nicht, in der Mitte in Andeutungen, und indem sie einander aufziehen, am Schluß, in einen Häus-

chen unmittelbar an der Grenze, betrinken sie sich, sprechen über ihre Schwierigkeiten mit Frauen, prügeln – und trennen sich. [...]

IM LAUF DER ZEIT ist ein schöner, sorgsamer, versponnener Abschiedsfilm, den ein junger deutscher Regisseur für sich selbst und seine Freunde in Deutschland und Amerika gemacht hat.

*Brigitte Jeremias: Reise durch den wilden Osten der Bundesrepublik
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.2.1976*

Es ist eine Geschichte, die einmal die andere Seite der im Moment akuten Männerabenteuer des amerikanischen Films zeigen möchte: Während Steve McQueen / Paul Newman (FLAMMENDES INFERNO), Paul Newman/Robert Redford (DER CLOU), Gene Hackmann / Al Pacino (ASPHALT-BLÜTEN) oder Burt Reynolds / Gene Hackmann (LUCKY LADY) ihre Beziehungen zueinander mit Aktion und Gags überspielen, richtet Wenders seine Kamera genau auf die Phasen einer Freundschaft, die von den meisten Regisseuren ausgeklammert werden.

Die Freundschaft des mit einem Lkw von Dorf- kino zu Dorf kino reisenden Kino-Technikers »King of the Road« (Rüdiger Vogler) und seiner Zufalls- bekanntschaft »Kamikaze« (Hanns Zischler) besitzt kaum Fluchtpunkte. Die Frage ist nicht, wie sich die beiden jungen Männer in der Einsamkeit des Zonenrandgebiets angesichts einer Herausforderung bewähren (das klassische Muster für Männer-Märchen), die Frage ist, wie sie in ihrer Isolation fern von den Frauen, fern vom Kontakt zu anderen Menschen miteinander auskommen und das Leben (der Kernsatz des Films: »Es gibt nur das Leben!«) vielleicht ein bißchen sinnvoller leben können, als sie es vorher lebten.

Sie bewegen sich vorsichtig und mißtrauisch aufeinander zu, kündigen ihre beginnende Freundschaft immer wieder abrupt auf, doch die Welt gestörter zwischenmenschlicher Beziehungen, durch die sie fahren, läßt ihr gemeinsames Handeln als eine brauchbare Alternative erscheinen: Im Laufe der Zeit begegnen sie einem Mann, dessen Frau mit dem Auto Selbstmord beging, einem Mädchen, das sich mit einem Kind in die Einsamkeit einer Kino-Kasse zurückgezogen hat, und sie erleben die beschädigte Kommunikation des Mediums, für das sie arbeiten.

Die Kino-Landschaft ist verwüstet: aufgegebene Kinos, sterbende Kinos, Kinos, die von den Groß-



Hanns Zischler, Rüdiger Vogler

verleihen nur noch mit Ausschußware wie Bayern-Sexern und Schulmädchen-Pornos beliefert werden. Wim Wenders' Film reflektiert da eine authentische Situation, die nicht nur aufs Zonenrandgebiet, sondern auf viele ländliche Regionen zutrifft. IM LAUF DER ZEIT endet mit ein paar Dialogsätzen, die klarmachen sollen, daß es lieber gar kein Kino geben sollte als ein Kino, das diejenigen ruiniert, die sich nach dem Kino-Erlebnis sehnen. Eine Liebeserklärung an ein Medium, das die Menschen außerhalb der Städte nur noch in seiner schäbigsten Ausgabe erreicht.

*Eckhart Schmidt: Vom Sterben des Kinos
Deutsche Zeitung – Christ und Welt, 12.3.1976*

1980. BRD/NL. Charlotte

Regie: Frans Weisz.

Buch: Judith Herzberg, Frans Weisz.

Deutsche Dialoge: Joachim Kunzendorf.

Vorlage: Aufzeichnungen von Charlotte Salomon.

Kamera: Jerzy Lipman, Theo van de Sande.

Kamera-Assistenz: Pim Tjujerman,

Christian Karp.

Licht: Jörg Stellmacher.

Standfotos: Ulla Hübner, Mario Tursi (Italien).

Bauten: Jan Schlubach; Giovanni Licheri (IT).

Ausstattung: Albrecht Konrad; Silvia Polidori (IT).

Requisite: Manfred Geber (außen);

Lino Spagnoli (außen IT); Werner Mink (innen).

Bühne: Heinz Lange.

Zeichnungen: Tobias Baanders, Andreas Kaps; Otello Tiberi (IT).

Kostüme: Marianne Emrath, Marianne van Wijnkoop.

Garderobe: Marlies Kosan; Wanda Caprioli (IT); Assistenz: Inga Humpe.

Maske: Iduna Beenken; Assistenz: Uschi Menzel.

Frisuren: Iduna Beenken.

Script: Anke Taverne.

Regie-Assistenz: Eva Ebner, Marianne van Wijnkoop, Patrizia Belli.

Schnitt: Clarissa Ambach;

Assistenz: Jeanette Massnick, Karl-Heinz Brandenburg.

Ton: Olaf Griepenkerl, Jörg Hahnfeld;

Assistenz: Walter Grundauer.

Geräusche: Hans Walter Kramski.

Mischung: Hans-Dieter Schwarz.

Musik: Egisto Macchi; Christoph Willibald



Elisabeth Trissenaar, Birgit Doll

Im Januar 1939 emigriert Charlotte Salomon, Tochter des berliner Chirurgen Albert Salomon, zu ihren Großeltern nach Villefranche-sur-Mer. Noch vor dem Einfall der Wehrmacht in Frankreich begeht die Großmutter Suizid – wie vor Jahren schon Charlottes Mutter. Um nicht selbst dem »Familienfluch« Depression zum Opfer zu fallen, beginnt Charlotte zu malen. Innerhalb von 18 Monaten entsteht der Zyklus »Leben? Oder Theater? Ein Singspiel« – 869 farbige Gouachen mit Texten und Musikbeispielen, die ihr Leben in Berlin reflektieren: das Studium an der Kunsthochschule, ihre Liebe zum Gesangslehrer Alfred Wolfsohn (»Amadeus Daberlohn«) und den schönen Gesang ihrer Stiefmutter. Das Werk lässt sie 1943 in Villefranche zurück. Kurz darauf wird sie verhaftet, mit ihrem Mann nach Auschwitz deportiert und dort ermordet, 26 Jahre alt und im fünften Monat schwanger. – Charlotte Salomons Vater und Stiefmutter emigrierten im März 1939 in die Niederlande, wo sie nach einer Internierung in Westerbork 1943 untertauchten. 1971 übergaben sie Arbeiten ihrer Tochter dem Joods Historisch Museum in Amsterdam.

KRITIKEN

Man ist versucht zu sagen, dass CHARLOTTE einer der besten Filme ist, die jemals in den Niederlanden produziert wurden. Der Film eignet sich jedoch nicht für die Art von Chauvinismus, mit dem die dürftige heimische Industrie hierzulande üblicherweise vielversprechende Regisseure präsentiert. CHARLOTTE ist kein niederländischer Film in dem Sinne, wie wir ihn normalerweise verwenden. Tatsächlich handelt es sich um eine niederländisch-deutsche Co-Produktion unter Beteiligung italienischer und britischer Fernsehanstalten. Ein niederländischer Regisseur und Drehbuchautor, eine deutsch-niederländisch-englische Besetzung; gedreht wurde an deutschen und italienischen Schauplätzen. Gesprochen wurde bei den Aufnahmen der ursprüngliche Dialog auf Englisch. [...]

[Frans Weisz'] frühere Spielfilme wie THE BURG-LAR und RED SIEN gehörten Anfang der 1970er Jahre zu den hochwertigen Highlights einer vorsichtig aufstrebenden nationalen Filmindustrie. Weisz zeichnete sich durch großen Respekt vor den Schauspielern, sein Talent für geschmackvolle und funktionale Kameraarbeit und eine wohlthuende Bescheidenheit hinsichtlich des eigenen Auftretens aus.

All diese Qualitäten finden sich in CHARLOTTE wieder, denn in dem Film geht es wirklich um etwas. Das Thema ist »ergreifend« und »tragisch«, aber es ist kein »Film über den Krieg«. Das Ergreifende ist die Beziehung einer Künstlerin zu Leben und Tod. Nachdem sie eine Lösung für ihren Konflikt gefunden hat – »c'est toute ma vie«, sagt sie, als sie ihr Werk vollendet hat – ist der Schlusstitel, der ihren Tod in Auschwitz mitteilt, keine wirkliche Überraschung mehr.

CHARLOTTE ist Weisz' Opus Magnum, und er hat es seiner Lebensgefährtin Astrid [Weyman] gewidmet. Große Gesten wurden in ihm vermieden, aber auch der übliche Naturalismus. Die Bilder, die



Birgit Doll

1980

Gluck (»Orpheus und Euridice«), Johann Sebastian Bach (»Bist du bei mir«), Gustav Mahler (»Ich bin der Welt abhanden gekommen«), Felix Mendelssohn-Bartholdy (»Sei stille dem Herrn«).

Musikalische Leitung: Enrico Sciaci.

Gesang: Roy Hart, Ruthild Englert, Die Goldene Sieben, Berliner Lehrchor.

Darsteller: Birgit Doll (Charlotte Salomon), Derek Jacobi (Daberlohn), Elisabeth Trissenaar (Paulinka), Brigitte Horney (Grandma), Max Croiset (Albert), Peter Capell (Grandfather), Maria Machado (Frau Schwartz), Buddy Elias (Herr Schwartz), Lous Hensen (Frau Deutscher),

Eric Vaessen (Herr Deutscher), Shireen Strooker (Mukki), Yoka Berretty (Frau Morgan), Irene Jarosch (Magda), Patricia

Hodge (Teacher), Peter Faber (Frits Blech), Ton Lensink (Dr. Moridini), Harke de Roos

(Dirigent), Shaun Lawton (Reporter), Johanna Sophia (Gisela), Leonard Frank

(Alexander Loebler), Berliner Lehrchor.

Sprecherin: Birgit Doll.

Produktion: CCC Filmkunst GmbH, Berlin/West / Cineteam Features, Bussum /

Concorde Film Produktie, Den Haag.

In Zusammenarbeit mit: Sender Freies Berlin (SFB), Berlin/West / BBC British Broadcasting Corporation, London /

Filmalpha S.p.A., Rom / Radiotelevisione Italiana - Rete Uno, Rom.

Produzent: Artur Brauner.

Co-Produzent: Ferenc Kálmán-Gáll, Robbert Wijsmuller.

Redaktion: Jens-Peter Behrend.

Herstellungsleitung: Peter Hahne.

Produktionsleitung: Frits Harkema; Enzo Giulioli (IT).

Charlottes Gouachen oft sehr getreu wiedergeben, sind von beispielloser Schönheit und dramatischer Kraft (dank der Kameraarbeit von Jerzy Lipman und insbesondere Theo van de Sande). Auch hier gilt, dass der Zuschauer gezwungen ist, Leerstellen selbst auszufüllen. Die hier und da kritisierte Struktur des Films, in dem es wiederholt Zeitsprünge gibt, muss jedoch kein Hindernis für die Zugänglichkeit des Films bedeuten.

Hans Beerekamp: Filmen tegen de emoties in NRC Handelsblad, 27.2.1981

In den Mittelpunkt stellt Regisseur Weisz das Mädchen Charlotte Salomon, hervorragend gespielt von Birgit Doll, und ihre romantische, gleichzeitig unerfüllbare Beziehung zu dem Sonderling Daberlohn (Derek Jacobi), der schon einmal durch die Hölle ging und seine traumatischen Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg nicht überwunden hat.

Charlotte leistet gegen die (sie und ihre Familie immer stärker bedrohende Willkür inneren Widerstand, indem sie sich schöpferisch äußert und

sich ihrer Malerei widmet. Obwohl Selbstmord und Tod die beherrschenden Themen ihrer Arbeit sind, wird sie keineswegs trübsinnig. Und sie wäre vielleicht ihren Weg zum Erfolg gegangen. 26-jährig wurde sie nach Auschwitz deportiert.

Der Film erreicht zwar bei weitem nicht die totale, beklemmende, alles Leben bedrohende Ausstrahlung des ähnlich angesiedelten Streifens DAVID von Peter Lilienthal, der vor zwei Jahren auf der Berlinale den Goldenen Bären errang. Streckenweise ist CHARLOTTE auch schlecht gemacht, aber der Film ist sehr stark und überzeugend in der Darstellung einer seltsamen Beziehung zweier so unterschiedlicher Menschen in gespenstischer Atmosphäre und in seinen Aussagen über Liebe, Glaube, Hoffnung. »Du mußt immer daran denken, daß ich fest an dich glaube«, sagt Daberlohn beim Abschied auf dem Bahnhof. Beide werden sich nie wiedersehen.

M. Mommert:

Charlotte – Liebe, Glaube und Hoffnung Quelle unbekannt, 13.3.1981



Birgit Doll, Derek Jacobi

Aufnahmeleitung: Peter Wittchen, Rüdiger Lange; Adriano Di Lorenzo (IT).
Drehzeit: 18.2. – April 1980.
Drehort: CCC-Studios Berlin-Spandau, Alfa Film-Ateliers, Berlin.
Außenaufnahmen: Berlin/West, Finale Ligure.
Länge: 95 min, 2605 m.
Format: 35mm, Fujicolor, 1:1.66, Ton.
FSK: 11.9.1980, ab 6, ff.
Uraufführung: 7.9.1980, Venedig (IFF).
Deutsche Erstsendung: 29.4.1984, ARD.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

Ein Film über Charlotte Salomon kann sich nicht mit der Wiederholung einer Einzelschicksalsdarstellung einer Jüdin im Nationalsozialismus zufrieden geben. Weniger als der Krieg bestimmte die Kunst das Leben der Malerin, zumindest entschied diese sich dafür, ihrer künstlerischen Tätigkeit größten Raum einzuräumen in einer Zeit, als dafür eigentlich schon kein Platz mehr war. Die niederländische Lyrikerin Judith Herzberg, Drehbuchautorin des Films, betonte, obwohl selbst von den Nazis verfolgt, ganz ausdrücklich, daß es ihr mit ihrem Film nicht darum ging, die Greuel der Nazi-herrschaft am Beispiel des Schicksals von Charlotte Salomon nachzuzeichnen. Vielmehr gälte der Film der besonderen Art der Lebensbewältigung einer

jungen Frau, die in dem Versuch, ihr eigenes kurzes Leben selbst in unzähligen Gouachen nachzuzeichnen, in dem Zyklus »Leben oder Theater?« ein einzigartiges Kunstwerk geschaffen hat. So wurde der 1980 entstandene Film [im Frühjahr 1986] als notwendige Ergänzung zur Ausstellung in der Akademie der Künste gezeigt – eine Hommage an die Künstlerin.

Der Film bleibt deshalb, ganz im Gegensatz zur Ausstellung, die das Werk durch dokumentarisches Material zur Situation der Künstlerin im ersten Abschnitt des Nationalsozialismus ergänzt, so historisch uninteressiert, wie er in einem solchen Handlungszeitraum nur sein kann. Charlotte Salomons Biographie, die sie ja selbst schon vollständig gemalt hatte, wird als Spielfilm nacherzählt. In den Mittelpunkt tritt dabei ihre erste romantische Liebesgeschichte mit dem Gesangslehrer ihrer Stiefmutter und die Beziehung zu eben dieser, geprägt durch Bewunderung und Eifersucht gegenüber der berühmten Sängerin. Eine Geschichte, die man schnell wieder vergessen würde, gäbe es nicht den anderen Film, den gemalten, dessen expressionistische Eindringlichkeit gegenüber dem blassen Realismus des Films umso deutlicher wird.

Charlotte Salomons Leben noch einmal zu verfilmen, wird so eigentlich doppelt absurd, hatte sie doch in ihrem Bilderzyklus bereits Stilmittel des Films aufgegriffen und in einem ganz neuen Genre verarbeitet. Zum anderen war es gerade das Fragezeichen hinter »Leben oder Theater?«, der Schwebezustand zwischen innerer und äußerer Realität, den sie bestehen ließ. Der wird aber im filmischen Realismus vollkommen zurückgenommen, die gerade erst verdächtig gewordene Realität feiert den Triumph über die Zwischenwelten.

Gabriele Riedle: Charlotte S.?
Die Tageszeitung, 5.6.1986



METROPOLIS KINO

Mit seinem denkmalgeschützten Kinosaal ist das Metropolis die Seele eines modernen Bürohauses mitten im Herzen Hamburgs. Auch die Programmauswahl spiegelt diesen Spannungsbogen mit Filmen aller Epochen und Genres wieder.

So wird das Metropolis zu einer generationsübergreifenden Begegnungsstätte und bietet Gelegenheit zum Gedankenaustausch mit Regisseuren, Schauspielern, Künstlern, Filmschaffenden und Cineasten.

KINEMATHEK Hamburg e.V.
Kommunales Kino **METROPOLIS**

Metropolis Kino (direkt neben der Staatsoper)
Kleine Theaterstrasse 10, 20354 Hamburg,
Tel : 040 34 23 53, www.metropoliskino.de

2005/06. NL. Zwartboek / Black Book*Regie:* Paul Verhoeven.*Buch:* Gerard Soeteman, Paul Verhoeven.*Vorlage:* Stoff von Gerard Soeteman.*2nd Unit Regie:* Tim Oliehoek.*Kamera:* Karl Walter Lindenlaub.*Kamera-Führung:* Sebastian Meuschel.*Licht:* Erik van Wouden.*Production Design:* Wilbert van Dorp.*Art Direction:* Maarten Piersma.*Kostüme:* Yan Tax.*Maske:* Winnie Gallis, Dick Naastepad.*Coordination:* Bianca van der Steen.*Regie-Assistenz:* Marc van der Bijl, Yaron Yarkoni, Michiel Collenteur.*Schnitt:* James Herbert, Job ten Burg;*Assistenz:* Alastair Grimshaw, James Devlin, Niels Koopman.*Ton:* Georges Bossaers.*Musik:* Anne Dudley.*Spezial-Effekte:* Harry Wiessenhaan, Ricky Wiessenhaan.*Darsteller:* Carice van Houten (Rachel Stein / Ellis de Vries), Sebastian Koch (SS-Hauptsturmführer Ludwig Müntze), Thom Hoffman (Hans Akkermans), Halina Reijn (Ronnie), Waldemar Kobus (SS-Obersturmführer Günther Franken), Derek de Lint (Gerben Kuipers), Christian Berkel (SS-Obergruppenführer Käutner), Dolf de Vries (Notaris Smaal), Peter Blok (Van Gein), Michiel Huisman (Rob), Ronald Armbrust (Tim Kuipers), Frank Lammers (Kees), Matthias Schoenaerts (Joop), Johnny de Mol (Theo), Xander Straat (Maarten), Diana Dobbelman (Mevr. Smaal), Rixt Leddy (Anny), Lidewij Mahler (Linda), Pieter Tiddens (Herman), Gijs Naber (Cas), Dirk Zeelenberg (Siem),

Waldemar Kobus, Halina Reijn

Um den Nazis zu entkommen, schließt sich die holländische Sängerin Rachel Stein einem Fluchthelfer an. Doch das Unternehmen ist verraten, hilflos muss Rachel die Ermordung ihrer jüdischen Familie miterleben. Daraufhin tritt sie dem Widerstand bei und wird unter dem Tarnnamen Ellis de Vries auf Ludwig Müntze, den Chef des SS-Sicherheitsdienstes, angesetzt. Obwohl dieser ihre Maskerade als »blondes Luder« bald durchschaut, erliegt er ihren Reizen nur zu gern – die Niederlage ahnend, lehnt er das harte Besatzungsregime

ab. Als er mit Ellis' Hilfe einen korrupten SS-Offizier zu entlarven trachtet, wird er inhaftiert. Zwar kann er mit Ellis fliehen, doch gleichzeitig scheitert der Versuch des Widerstands, 40 Strafgefangene zu befreien. Auch dies ist Folge eines Verrats – und der Verräter kann nur aus den Reihen des Widerstands kommen. Doch ihn zu entlarven, scheint selbst nach Kriegsende unmöglich: Ellis wird als Kollaborateurin öffentlich gedemütigt, während Müntze in niederländischer Kriegsgefangenschaft noch immer der NS-Gerichtsbarkeit untersteht.

KRITIKEN

Schon vor 30 Jahren, mit *SOLDAAT VAN ORANJE*, provozierte Verhoeven, zeigte auf, dass es innerhalb des holländischen Widerstandes gegen die deutschen Besatzer nicht nur starke politische Differenzen, sondern auch Verrat gab. Und doch war *SOLDAAT VAN ORANJE*, exzellent besetzt mit Rutger Hauer, Jeroen Krabbé und Derek de Lint, ein eher klassischer Männerfilm über den Zweiten Weltkrieg, bei dem vor allem die Deutschen mit samt einiger örtlicher Kollaborateure eindeutig als Täter, Herrenmenschen und Mörder dargestellt wurden. Mit *BLACK BOOK* bedient sich Paul Verhoeven nun einer zentralen weiblichen Hauptfigur, die ebenso Heldin wie Anti-Heldin, Opfer wie Kämpferin ist. [...]

Carice van Houten spielt diese Frau mit einer atemberaubenden Kraft, zwischen Verletzlichkeit und Stärke, Chuzpe, tiefer Melancholie und mit großer selbstbewusster Sinnlichkeit. In einer der schönsten Szenen des Films steigt sie auf der Flucht vor deutschen Sicherheitsbeamten, beladen mit zwei schweren Koffern voller Waffen, in das Zugabteil ein, in dem der deutsche SD-Chef von Den Haag, Ludwig Müntze, sitzt. [...] Nur selten gelingt es im Kino, aufkeimende Leidenschaft so nachfühlbar zu inszenieren wie bei Carice van Houten und Sebastian Koch als zentrales und ungleiches Liebespaar, die gegen die Dogmatiker auf beiden Seiten kaum eine Chance haben. So muss sich Müntze gegen Hardliner durchsetzen, vor allem gegen den sadistischen Franken, der mit Verrätern innerhalb des holländischen Widerstandes paktiert. Bei aller Mordlust und Gier lebt Franken auch seinen Sexualtrieb mit seiner holländischen Geliebten hemmungslos aus. Es sind genau solche Figuren und Szenen, die irritieren, dem Naziklischee scheinbar entsprechen und es doch gleichzeitig konterkarieren. Verhoeven verleiht fast allen Charakteren eine



Carice van Houten

tiefe zwiespältige Menschlichkeit und verblüfft so immer wieder den Betrachter, treibt die physische, inszenatorische Kraft und Spannung der Handlung voran. Und so ist *BLACK BOOK* mit der Befreiung der Niederlande durch die Alliierten noch lange nicht zu Ende ...

Der streitbare Niederländer Verhoeven operiert bei *BLACK BOOK* mit allen Mitteln des großen europäischen Erzählkinos, vermag es, Spannung und Erotik meisterhaft einzusetzen und so das enorme Budget von 17 Millionen Euro in jeder Einstellung zu rechtfertigen. Paul Verhoeven erzählt mit den Mitteln eines intelligenten Unterhaltungskinos von Idealismus, Verrat, Liebe und Hoffnung am Ende des Zweiten Weltkriegs. Er verpackt das Ganze in ein melancholisches Drama, das auch durch viel Dialogwitz und Humor immer wieder aufgelockert wird. Dabei sollte man *ZWARTBOEK* in der holländisch-deutsch-englischen Originalfassung sehen. Allein wenn Hauptdarstellerin Carice van Houten vom Niederländischen ins Deutsche wechselt, offenbart sie so eine ganz andere Facette ihrer Persönlichkeit, die durch jede Art der Synchronisation nur nivelliert werden kann.

Jörg Taszman: *Black Book*
epd Film, Nr. 5, Mai 2007

Michiel de Jong (David), Jobst Schnibbe (Chauffeur Müntze), Boris Saran (Joseph), Jack Vecht (Dhr. Stein), Jacqueline Blom (Mevr. Stein), Seth Kamphuijs (Max Stein), Herman Boerman (Schipper Willi), Skip Goeree (Ronnie's man), Bert Luppens (Mhr. Tjepkema), Marisa van Eyle (Mevr. Tjepkema), Heleen Mineur (Stientje Tjepkema), Bas van der Horst (Jantje Tjepkema), Foeke Kolff (Kind Tjepkema), Merel van Houts (Kind Tjepkema), Charlotte Rinnooy Kan (Kind Tjepkema), Maaïke Kempeneers (Kind Tjepkema), Janni Goslinga (Dame in bontjas), Wimie Wilhelm (Vrouwelijke gevangenisbewaker), Theo Maassen (Gevangenisbewaker met baret), Tjebbo Gerritsma (Gevangenisbewaker met accordeon), Timothy Deenihan (Canadese kolonel), Nolan Hemmings (Kapitein Britse inlichtingendienst), Garrick Hagon (Britse generaal), Ronald de Bruin (Nederlandse SD in trein), Menno van Beekum (Nederlandse SD in trein), Marcel Musters (Henk), Hugo Metsers (Shock trooper), Rian Gerritsen

(Dronken vrouw in gevangenis), Susan Visser (Dronken vrouw in gevangenis), Maiko Kemper (Siegfried), Carsten Sasse (Duitse schildwacht), Liza de Weerd (Receptioniste), Willem de Wolf (Woningman), Oded Menashe (Man van Rachel), Roni Yedid (Dochter van Rachel), Tomer Agami (Zoon van Rachel), Maarten Kat (SS-bediende), Gabriela Lewis (Tour Guide).

Produktion: Fu Works, Amsterdam / Hector BV, Amsterdam.

Co-Produktion: Egoli Tossell Film AG, Berlin / Clockwork Pictures, London / Motel Films, Amsterdam / AVRO TV, Hilversum.

Produzent: San Fu Maltha, Jens Meurer, Teun Hilde, Frans van Gestel, Jos van der Linden, Jeroen Beker.

Co-Produzent: Jeremy Burdek, Marc Noyons, Adrian Politowski, Nadia Khamlichi. *Produktionsleitung:* Jos van der Linden.

Drehzeit: 24.8. - 19.12.2005.

Drehort: Studio Babelsberg Potsdam.

Außenaufnahmen: Amsterdam, Delft, Haarlem, Utrecht, 's-Gravenhage, Den Haag, Berlin, Israel (Kfar Ruppin, Totes Meer).

Länge: 154 min, 4231 m.

Format: Super35mm, Farbe, 1:2.35, Ton.

FSK: 16.4.2007, 109764, ab 16, ff.

Uraufführung: 1.9.2006, Venedig (IFF); 12.9.2006, Den Haag.

Deutsche Erstaufführung: 9.5.2007, Berlin (Zoo-Palast).

— *Deutscher TV-Titel:* »Das schwarze Buch« (ZDF 4.1.2010).

— *FBW-Prädikat:* Besonders wertvoll.

Als es mit ihr zu Ende zu gehen droht, als ihre Kräfte schwinden und sie den Tod vor Augen hat, den ein heimtückischer Gegner herbeiführt, in ihrer Verzweiflung und Todesnot, besinnt sich Ellis, die tapfere Heldin dieses Films – sie greift nach einer Tafel Schokolade und stopft sie, Stück für Stück, in sich hinein. Das ist in der Tat die Rettung, bringt sie schnell wieder auf die Beine.

Eine bizarre und schaurige Szene, und nicht die letzte in diesem Film, der sich von Anfang an als Schaubudenstück gibt, im Geist der wilden Serials der dreißiger und vierziger Jahre. Ein politisches Panoptikum, das von den letzten Wochen der deutschen Besatzung in Holland erzählt, brutal und blutig, mit feister Nazi-Nacktheit und verklemmtem Untergrund-Heroismus. Ein Gemälde, wo die Not das Genie erschuf und der Zufall Helden. Wo die Menschen zum Rollenwechsel gezwungen werden, zum perversen Spiel mit der Macht, und dabei doch plötzlich Momente der Resonanz, der Liebe, des Glücks finden. Ein echter Verhoeven eben, man mag es oder man findet es zum Kotzen.

Die blonde Ellis war einst die dunkelhaarige Jüdin Rachel, die auf der Flucht vor den Nazis in einer Widerstandsgruppe in Den Haag landet. Dort bringt sie, um zu überleben, aber auch aus Rache für ihre umgebrachten Angehörigen, ihr erotisches Kapital zum Einsatz. Verwandelt sich in eine blonde arische Chanteuse und wird im Besatzerhauptquartier mit offenen Armen empfangen.

Die Assoziationskette ist evident: Ah, Jean Harlow, Mata Hari, Greta Garbo ... Liebe findet sie in den Armen des Hauptmanns Müntze, gespielt von Sebastian Koch, und um in seinem Bett nicht enttarnt zu werden, hat sie sich – Verhoeven pur! – sogar das Schamhaar blond gefärbt. Er merkt aber dennoch, was in ihr steckt.

Mit solchen Aberwitzigkeiten ist der Film gespickt, er lebt vom gar nicht korrekten Ineinander

Sebastian Koch



von Sex und Politik, von Lust und Moral, von intimen Momenten und knalliger Gewalt. Manches ist dramaturgisch zurechtgebogen, aber kaum etwas erfunden.

*Fritz Göttler: Herr Verhoevens Gespür für Provokation
Süddeutsche Zeitung, 9.5.2007*

Unschwer ist eine Reihe von Zitaten aus Verhoevens früheren Filmen zu erkennen. So ist es kein Zufall, dass die Szene, in der van Houten ihr Schamhaar blondiert, um auch »untenrum« wie eine »echte Arierin« zu erscheinen, an Sharon Stones sliplosen Einsatz in BASIC INSTINCT von 1992 erinnert. Auch die Fahrrad-Szene erinnert an einen früheren Film des niederländischen Kultregisseurs. In SOLDAAT VAN ORANJE prompt beschlagnahmt (»Absteigen. Die deutsche Wehrmacht braucht Ihr Fahrrad!«), ist es auch hier eine Metapher für das, womit die Deutschen, den Nerv der fietsverliebten Niederländer besonders trafen. Gleichzeitig ist die Szene, in der Ellis auf dem Gepäckträger eines Fahrrades mitgenommen wird und so fröhlich-lasziv an deutschen Soldaten vorbeiradelt eine Reminiszenz an Verhoevens berühmte TÜRKISCHE FRÜCHTE, in



Carice van Houten

der eine ähnliche Szene das unbeschwerte Lebensgefühl der Protagonisten zum Ausdruck brachte.

Cornelia Ganitta: Jenseits von Gut und Böse.

Widerstand im niederländischen Film
NiederlandeNet, Münster, Oktober 2011, bit.ly/3ogosNY

BLACK BOOK hat ein unbestreitbares Plus: den unwiderstehlichen Charme der Carice van Houten. Sie spielt die Rachel mit atemberaubender Kraft, selbstbewusster Sinnlichkeit, Chuzpe und Humor als Stehauf-Frau, die durch nichts zu brechen ist. Doch ansonsten ist BLACK BOOK ein in jeder Hinsicht problematischer Film, eine mit möglichst drastischen Sex- und Schockeffekten in Szene gesetzte Kolportage, die ihre Heldin atemlos von einer Anekdote zur nächsten hetzt, ein Flickentep-

pich verschiedener Biografien, in der Geschichte jeweils einer Figur kondensiert. Schoa und Widerstand werden hemmungslos für ein voyeuristisches Unterhaltungskino in Dienst genommen. Seinem selbst gestellten hohen Anspruch, die unscharfe Trennlinie zwischen Gut und Böse, Widerstand und Kollaboration, Täter und Opfer auszuloten, wird Verhoevens Regie keinesfalls gerecht. Stattdessen bleibt er in der bloßen Umkehrung sattsam bekannter Klischees stecken: Liebenswürdiger Nazi gegen fiesen Widerständler. Auch wenn BLACK BOOK eine niederländische Produktion ist: Was Paul Verhoeven hier abliefern, ist Hollywoodkino im schlechtesten Sinne.

Jessica Jacoby: Nazis, Juden, Sex and Crime
Jüdische Allgemeine, 10.5.2007

— *Nederlands Film Festival 2006: Gouden Kalf Beste Speelfilm an San Fu Maltha, Beste Regie an Paul Verhoeven, Beste Actrice an Carice van Houten.*

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

**2006/07. DE. Gegenschuss –
Aufbruch der Filmemacher**

Regie: Dominik Wessely;

Co-Regie: Laurens Straub.

Buch, Interviews: Rainer Kölmel, Laurens Straub, Dominik Wessely.

Kamera: Knut Schmitz.

Schnitt: Anja Pohl; *Assistenz:* Nic Nagel, Stefan Frank.

Ton: Dominik Wessely, André Zacher, Max Vorhelm.

Sound Design: Ansgar Frerich, Sebastian Tesch.

Mischung: Florian Beck.

Musik: Philipp F. Kölmel; *Beratung:* Uwe Kirbach.

Mitwirkung: Rudolf Augstein (Archiv), Heinz Badewitz, Hark Bohm, Uwe Brandner, Rainer Werner Fassbinder (Archiv), Michael Fengler, Veith von Fürstenberg, Hans W. Geissendörfer, Peter Handke, Irm Hermann, Werner Herzog, Alexander Kluge, Peter Lilienthal, Tom Luddy, Margaret Ménégoz, Lynda Myles, Hans Noever, Thomas Schamoni, Hans-Peter Sickert, Laurens Straub, Dan Talbot, Luggi Waldleitner (Archiv), Wim Wenders.

Produktion: Kinowelt Filmproduktion GmbH, Leipzig / Filmverlag der Autoren GmbH & Co. Vertriebs KG, München.

Co-Produktion: Bayerischer Rundfunk (BR), München / Westdeutscher Rundfunk (WDR), Köln / Arte Deutschland TV GmbH, Baden-Baden.

Produzent: Rainer Kölmel.

Co-Produzent: Stelios Ziannis.

Redaktion: Thomas Sessner, Hubert von Spreiti, Monika Lobkowicz, Jochen Kölsch,



Kinowelt GmbH, © Kai Greiser

Hark Bohm, Rainer Werner Fassbinder, Matthias Ginsberg, Bernhard Wicki, Rudolf Augstein

Fast eine Art Selbstdarstellung: In Archivaufnahmen, Interviews und Filmausschnitten erzählt der Dokumentarfilm die Geschichte der jungen deutschen Filmemacher, die sich in den 1960er Jahren kennenlernen. Sie wollen ihre eigenen Geschichten erzählen und die Grenzen des traditionellen Kinos sprengen. Im Filmverlag der Autoren schließen sie sich in München zusammen, um ihre Filme selbst zu produzieren und zu vertreiben, allerdings immer nah am finanziellen Ruin. So entstehen in den 1970er Jahren einige der besten deutschen

Filme der Nachkriegszeit, nah am Leben und mit neuen Themen. Die jungen Filmemacher finden internationale Beachtung und Anerkennung. Ende des Jahrzehnts zerbricht die Gruppe, letztlich ein Haufen höchst unterschiedlicher Einzelgänger, aber mit einer geballten kreativen Kraft, von der Filmschaffende heute träumen. – Gewidmet dem niederländischen Produzenten, Drehbuchautor, Schauspieler und Mitbegründer des Filmverlags der Autoren, Laurens Straub. Er initiierte den Film, führte Co-Regie und starb 2007 vor der Fertigstellung.

ANMERKUNGEN DES AUTORS UND REGISSEURS

Das »Filmverlag der Autoren«-Logo. Dieser markante Schriftzug in Versalien, meistens weiß auf schwarzem Grund, oft noch von einem weißen, rechteckigen Rahmen umgeben. Wie oft habe ich den im Kino gesehen? Fast jeder Film von Fassbinder, Herzog, Wenders begann mit diesem Versprechen: Filmverlag der Autoren. Als ich vor fünfundzwanzig Jahren anfang, mit Bewusstsein ins Kino zu gehen, da war die Idee des Filmverlags eigentlich schon am Ende, zumindest hatten sich die Gründungsmitglieder aufs Schönste verkracht und in alle Winde zerstreut. Davon wusste ich damals natürlich nichts. Der Filmverlag war für mich nichts anderes als ein Synonym für großartige Filme, die mir mit zum Kostbarsten geworden sind, was das deutsche Kino je hervorgebracht hat: **ANGST ESSEN SEELE AUF**, **AGUIRRE – DER ZORN GOTTES**, **ALICE IN DEN STÄDTEN** – um nur einmal die drei großen **As** zu nennen.

Mitte der 1980er Jahre übernahm dann die Komödie die Regentschaft im deutschen Filmwesen und auf einmal schien es schwer angesagt, den Autorenfilmern aufs Maul zu hauen. Uwe Brandner erzählt, dass damals ein Zettel am schwarzen Brett der Münchner Filmhochschule hing: »Tod dem Autorenfilm«. Ganz ohne jede Ironie war das gemeint. Das Beste am deutschen Nachkriegsfilm taugte jetzt nur noch als Feindbild für die zweite Garnitur. Aus einer Generation von vaterlosen Filmemachern waren innerhalb von 15 Jahren Überväter des Kinos geworden, von denen man sich offensichtlich nur noch durch pubertäre Abwehrreaktionen abzugrenzen wusste. Was die Jubelperser des Lustspiels allerdings nicht verstanden: Die vorsätzlich betriebene Abkehr von der Idee des Autorenfilms, die Re-Institutionalisierung von Opas Produzentenokino spiegelte auf der Ebene der



Hans Noever



Laurens Straub

Produktionsverhältnisse exakt den gesellschaftspolitischen Rollback, der spätestens Ende der 70er Jahre einsetzte.

Im Kugelhagel des deutschen Herbstes war dem Projekt 68 die Aufbruchsstimmung abhanden gekommen; von dort war es dann nur noch ein kurzer Weg zum restaurativen Mief von Kohls »geistig-moralischer Wende«. Endlich waren wir wieder in genau dem kulturellen Biedermeier angekommen, in dem wir bis heute feststecken. Vier Monate nach Fassbinders Tod wurde Helmut Kohl Bundeskanzler. Neun Jahre später, im Herbst 1991, lernte ich Laurens Straub kennen. Damals begann ich mein Studium an der Filmakademie in Ludwigsburg, und Laurens wurde – im allumfassenden Sinne – mein Lehrer. Filme sehen, über Filme sprechen – für Laurens war das niemals eine akademische Angelegenheit. Wenn er über das Kino sprach, ging es immer ums Ganze. Es ging um das Leben selbst. In einer Zeit, in der Wirtschaftspolitiker den Film als Spielball ihrer Interessen entdeckten, in der Kulturfunktionäre gerne von der »notwendigen Professionalisierung« des deutschen Films sprachen (dabei aber nicht wussten, was das eigentlich zu bedeuten hatte), da lehrte Laurens uns

Jutta Krug.

Herstellungsleitung: Peter Dress.

Produktionsleitung: Jan Bullerdieck.

Produktions-Assistenz: Eva-Maria Kendzia.

Producer: Wasiliki Trampurazi.

Drehzeit: Februar – Oktober 2006.

Drehort: München, Berlin, Paris, Los Angeles.

Länge: 125 min, 3437 m.

Format: HD Cam » 35mm, Farbe, 1:1.85, Ton.

FSK: 7.1.2008, 112665, ab 12, ff.

Uraufführung: 11.2.2008, Berlin (IFF - Panorama); 14.2.2008, Kinostart.

— Dokumentarfilm.

Kopie: Starhaus Filmproduktion GmbH, München (35mm)



Irm Hermann, Brigitte Mira, Rainer Werner Fassbinder,
Ingrid Caven, Laurens Straub (Cannes 1974)



Veith von Fürstenberg

freundlich, aber unnachgiebig, dass Filmemachen zuallererst mit dem Bewusstsein einer eigenen Haltung zu tun hat. Alles andere war für ihn sinnleere Akrobatik. »Wo kommst Du vor in Deinem Film?«, dieser k.o.-Frage mussten wir uns ein ums andere Mal stellen. Es war eine gute Schule. Mag sein, dass Laurens im Beharren auf diesen Kategorien den Pseudoprofessionellen wie ein Dinosaurier vorkam, der seinem ewiggestrigen Traum nachhing. Es scherte ihn nicht, denn er wusste, dass er die (Film-)Geschichte, vor allem: dass er das Leben auf seiner Seite hatte. Zehn Jahre Freundschaft und Arbeit mit Fassbinderherzogklugewenders – was für ein Reichtum! Darum beneideten wir Laurens, dafür bewunderten wir ihn.



Wim Wenders

Als er mich im Herbst 2005 mit Rainer Kölmel zusammenbrachte und vorschlug, mit ihm als Co-Regisseur an GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER zu arbeiten, da wussten wir schon über seinen bedenklichen Gesundheitszustand. Ein gutes Jahr blieb Laurens noch, das er auskostete bis zuletzt: Nachdenkend, schreibend, diskutierend. Immer im Austausch mit sich und den Menschen, die Teil seiner Vergangenheit geworden waren. (Wie er ein Teil ihrer Vergangenheit war.) Dass er am Ende den fertigen Film nicht mehr sehen konnte, hat ihn, behaupte ich, nicht wirklich traurig gemacht: Die Skizze, das Fragmenthafte entsprach seinem künstlerischen Temperament ohnehin mehr als das ganz große Fresko. Auch deshalb wollen wir GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER nicht verstanden wissen als *den* Film zum Filmverlag der Autoren. Die »offizielle« Geschichte des Filmverlags zu schreiben, diese Aufgabe überlassen wir gerne anderen, Filmhistori-

kern beispielsweise. Das geschriebene Wort scheint uns dazu bei Weitem besser geeignet. Denn auch das lernten wir in der Arbeit an diesem Film: Erinnerungen sind höchst subjektiv. Es war schon sehr amüsant zu sehen, wie sich die ehemaligen Gesellschafter mit ihren Aussagen zu ein und demselben Sachverhalt fundamental widersprechen konnten. Wahrheit im Dokumentarfilm – das ist immer auch ein Näherungswert. Anders ausgedrückt: Filmische Wahrheit und historische Wahrheit haben nicht notwendigerweise miteinander zu tun. »Ich glaube Dir kein Wort, aber Deine Geschichte ist gut. Dafür zahle ich Dir zehn Dollar«, sagt die Frau in Jim Jarmuschs MYSTERY TRAIN zu dem Mann in der Bar, der ihr vom auferstandenen Elvis erzählt. Bohm, Brandner, Fengler, Geissendörfer und all die anderen Filmemacher – sie lassen in unserem Film zwar nicht den toten Elvis auferstehen, aber als geborene Geschichtenerzähler vergegenwärtigen sie uns eine Epoche, die nur scheinbar abgeschlossen ist. Die Wahrheit ist: Fast alle Fragen, die die Jungfilmer in diesem Land vor vierzig Jahren hatten, sind auch unsere Fragen heute: Wo gibt es Raum für ein unabhängiges Kino, und wie können wir ihn besetzen? Ist ein Film immer nur dann gut, wenn er auch wirtschaftlich erfolgreich ist? Wie sieht es aus, ganz grundsätzlich, mit dem Verhältnis von Kreativität zu Kapital?



Kinowelt GmbH

Hans W. Geissendörfer

So gesehen spricht GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER nicht nur von Vergangenenem, sondern auch von dem, was nicht (mehr) ist. Wir stehen wieder am Anfang. Und müssen uns den Filmemacher als einen glücklichen Menschen denken.

*Anmerkungen von Dominik Wessely, Autor und Regisseur
Kinowelt-Presseheft zum Film, 2008*



DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum

Hark Bohm

STUMM
FILM
MAGAZIN



Filme, Stars, Geschichte, Festivals,
Restaurierungen, Kinoterminе und
mehr ... die bewegte und bewegende
Frühzeit des Kinos wird wieder lebendig!

www.stummfilm-magazin.de
Facebook: stummfilmmagazin

2017/18. NL/DE. Living the Light – Robby Müller

Regie, Buch: Claire Pijman.

Kamera: Robby Müller, Claire Pijman.

Schnitt: Katharina Wartena.

Musik: SQÜRL [= Jim Jarmusch, Carter Logan].

Mitwirkung: Robby Müller, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Lars von Trier, Agnès Godard, Jay Rabinowitz, Frieder Hocheim, Steve McQueen, Theo Bierkens.

Produktion: Moondocs, Amsterdam / Chromosom Film GmbH, Berlin / Stichting Docu Shot, Amsterdam.

Produzent: Carolijn Borgdorff.

Co-Produzent: Alexander Wadouh, Sven Sauër.

Produktionsleitung: Jorinde Sorée.

Länge: 86 min.

Format: HD, Farbe, 16:9, Ton.

Uraufführung: 4.9.2018, Venedig (IFF); 17.9.2018, NL.

Deutsche Erstaufführung: 2.11.2018, Leipzig (DOK Leipzig).

— Dokumentarfilm.

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam (DCP)

Dokumentarfilm über den niederländischen Kameramann Robby Müller (1940-2018). In zahlreichen Filmausschnitten wird vor allem Müllers Gefühl für den Augenblick und sein besonderer Umgang mit Licht demonstriert. Beides zeigt sich auch in seinen privaten Videoaufnahmen und Polaroids, in die der Film einen exklusiven Einblick gewährt. Interviews mit Weggefährten und Müller selbst beschreiben seine Zusammenarbeit mit wichtigen Regisseuren: Mit Wim Wenders drehte er unter anderem ALICE IN DEN STÄDTEN, IM LAUF DER ZEIT und PARIS, TEXAS, mit Jim Jarmusch DOWN BY LAW, MYSTERY TRAIN und DEAD MAN, mit Lars von Trier BREAKING THE WAVES und DANCER IN THE DARK. Er war einer der prägenden Kameraleute des Neuen Deutschen Films, arbeitete für viele internationale Produktionen und beeinflusste eine ganze Generation von Filmemachern.

**CLAIRE PIJMAN
ÜBER ROBBY MÜLLER**

In her beautiful and revealing film essay LIVING THE LIGHT – ROBBY MÜLLER, Dutch director Claire Pijman profiles the late (and truly great) Dutch visionary Robby Müller, DoP to Wim Wenders, Jim Jarmusch and Lars von Trier.

While researching her film LIVING THE LIGHT, selected for Venice Classics and supported by the Netherlands Film Fund, Claire Pijman was granted access to an Aladdin's Cave of Polaroids, photographs and Hi8 footage accumulated over many years by Dutch DoP Robby Müller, who died in July 2018 after a long illness.

This treasure trove of ephemera was very personal, and therefore both moving and informative as it mirrored/complemented the various *mises en scène* that Müller designed for such seminal films as Wim Wenders's PARIS TEXAS, Jim Jarmusch's

DOWN BY LAW and Lars von Trier's BREAKING THE WAVES.

"I used his images of how he looked at the world," comments Pijman, on devising a structure for her film. "And it was very clear that I wanted to make a film based on these archives. The structure dictated itself as I would run an image from the archives next to an image from the film, and then another image from the film back to the archive. It was quite a puzzle but it was always the structure that I had in mind."

As one can imagine, plaudits and anecdotes telling of Müller's genius abound within LIVING THE LIGHT, from the likes of Wenders and Von Trier who stress the Dutchman's masterly manipulation of light, his revolutionary framing and his ability to capture nuance through colour, thereby creating a unique and specific atmosphere. Through his work, they assert, he redefined the language of cinematic discourse.

Jim Jarmusch is also vocal on the subject of Müller, and further agreed to create a jangly guitar soundtrack for the film, composed with Carter Logan and reminiscent of Ry Cooder's music for PARIS TEXAS. "It's like an extra voice in the film for Robby," notes Pijman.

But the film comes into its own when it is just Robby on screen, shooting himself in hotel mirrors, playing with his children, or shy in front of camera when the lens is turned on him on an Amsterdam river boat. In one exquisite sequence he shoots a postcard home to his mother, using Vi8. Sent from a New York hotel room, the image is perfectly framed and a red scarf draped over a lamp creates (of course) the required level of suffused lighting. "It's like another part of him, the camera. It's connected to him," says Pijman of the personal collection. "I was really surprised by all the images of the

hotel rooms... He liked the bohemian life, but you can also see how that brings a downside, a loneliness – that whole feeling of a cameraman being on the road.”

Pijman got to know Müller in the mid-1990s when he asked her to be an assistant on a film he was shooting. She refused as she wanted to concentrate on her own career as a cinematographer and director. But Müller retained a keen interest in her work and later engaged her as a cinematographer for the Amsterdam shoot of *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* (Wim Wenders). The pair remained firm friends, and Müller’s subsequent influence was considerable.

“When you come out of film school you end up in a very competitive world, but Robby was always so down-to-earth, and for him it was always important to make images in a very intuitive way – he really showed me that it makes no sense to be so competitive,” Pijman stresses, underlining that Müller determined for himself which filmmakers to work with, and which projects to choose.

“He was very keen on saying that cinema should be a co-authorship between the director and the cinematographer. Otherwise it will not add up to anything and it will not bring you any further.”

Lord of Light

See NL (Amsterdam), Nr. 32,
September 2018

MOSTRA INTERNAZIONALE
 D'ARTE CINEMATOGRAFICA
 LA BIENNALE DI VENEZIA 2018
 OFFICIAL SELECTION

Robby Müller
Living the Light

LIVING THE LIGHT – ROBBY MÜLLER is coproduced by MEDIACROSS in cooperation with CHROMOSOM FILM & SOORTING DIERIX SMET (joint work with ROBERT & ANDREA MÜLLER)
 with CLAUDE PISANON starring KARAPINA INARITENA and JOCK MACLEOD, JIM JARMUSCH & CARTER LOGAN, produced by ALEX MEDIA SWISS, distributed by TOSCO BUKSAL, written and directed by ROBBY MÜLLER, produced by CAROLIN BEPPEGRIFF
 ORIGINAL CAMERA EDUCATIONSEN BELIEFEN IN DEZE SAMENWERKING MET HET NEDERLANDS FILM FONDS EN DE NEDERLANDSE FILM PRODUCTIE INCENTIVE IN AMSTERDAM EN EELRLIN – BUENOS AIRES (ARGENTINA)

CHROMOSOM • FILM FONDS INCENTIVE • medienboard • FONDS21 • ARRI Media • VCCOS • CALICATEOPEN

VANAF 20 SEPTEMBER IN DE FILMTHEATERS

2019/20. NL. Leonie, actrice en spionne

Regie, Buch: Annette Apon.

Kamera: Peter Brugman.

Schnitt: Jan Ketelaars.

Ton: Fokke van Saane.

Sound Design: Huibert Boon.

Musik: Harry de Wit.

Darsteller: Cas Enklaar (lawyer Besier),

Martijn van der Veen (Researcher).

Sprecher: Rifka Lodeizen (Leonie).

Produktion: SNG Film, Amsterdam;

für: NTR, Hilversum.

Produzent: Digna Sinke.

Produktionsleitung: Hugo Naber.

Länge: 85 min.

Format: HD, Farbe + s/w, 16:9, Ton.

Uraufführung: 1.2.2020, Rotterdam (IFF);

20.2.2020, Kinostart.

— *Dokumentarfilm.*

— *Unter Verwendung von Archivmaterial.*

Kopie: Eye Filmmuseum, Amsterdam
(DCP)



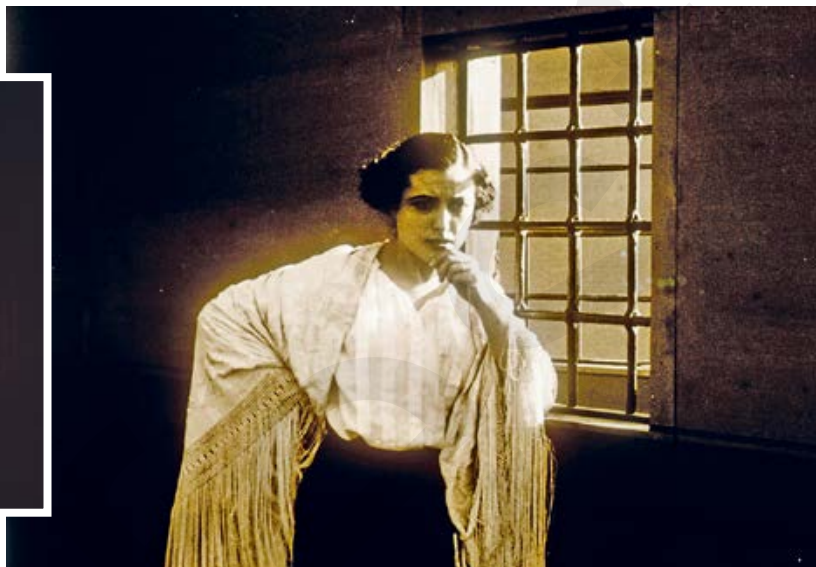
Leonie Brandt

Sie war eine »Mata Hari« des Zweiten Weltkriegs: Gertrud »Leonie« Pütz, 1901 bei Aachen geboren. Nach eigener Aussage bereits mit 14 Jahren vom deutschen Geheimdienst angeworben, zieht sie 1925 nach Amsterdam, wo sie als Schauspielerin reüssiert. Nach ihrer Heirat, 1929, mit dem wohlhabenden Bäckereibesitzer Brandt wird sie auf Vermittlung eines hochrangigen Liebhabers auch für den niederländischen Dienst tätig. In ihrem Salon verkehren Politiker und Offiziere. Was sie nicht ahnen: Leonie Brandt hat sich 1939 dem deutschen

SD als Spionin angedient! Doch schon im folgenden Jahr wird sie in Deutschland verhaftet, später sogar ins KZ deportiert. Nach der Befreiung zieht man sie in Holland vertrauensvoll bei der Befragung deutscher Kriegsverbrecher hinzu ... Selbstzeugnisse Leonie Brandts und Interviews mit Zeitzeugen werden im dokumentarischen Porträt dieser mysteriösen Frau durch Filmausschnitte aus dem Archiv des Eye Filmmuseums illustriert, darunter Szenen mit den Diven Asta Nielsen, Pola Negri, Fien de la Mar und Francesca Bertini.



Asta Nielsen (»Nach dem Gesetz«, 1919)



Francesca Bertini (»Asunta Spina«, 1915)

EIN LEBEN VOLLER ABENTEUER

Schauspielerin und Spionin, Krankenschwester und Cafébetreiberin, Fantastin und Alkoholikerin. Die mysteriöse Leonie Brandt machte aus ihrem Leben einen Abenteuerroman.

Sie ist nicht so bekannt wie Mata Hari, aber immerhin hat die Schauspielerin und mysteriöse Doppelagentin Leonie Brandt-Pütz ihre gefährlichen Aktivitäten auch nicht mit dem Leben bezahlen müssen. Sie ging die Sache gewitzter an als ihre legendäre Landsmännin, und verglichen mit Leonie war Mata Hari auch nur ein kleines Licht, wie ihr Biograf Gerard Aalders feststellte. Selbst wenn man Fakten und Fiktion ihres ereignisreichen Lebens voneinander trennen könnte – was sich angesichts des Mangels an verlässlichen Quellen als unmöglich erwiesen hat, und weil sie als gewiefte Spionin die Wahrheit stets zu manipulieren verstand, ohne Spuren zu hinterlassen –, bleibt ein Leben voller unglaublicher Abenteuer über.

Geboren als Tochter eines Minenarbeiters kurz hinter der Grenze bei Aachen, versuchte sich Leonie schon früh am sozialen Aufstieg, indem sie sich ausmalte, das Ergebnis einer außerehelichen

Beziehung ihrer Mutter mit einem Baron zu sein. Und als sie im Ersten Weltkrieg Lebensmittel über die Grenze schmuggelte, soll der deutsche Geheimdienst sie vertrauliche Berichte überbringen lassen haben – anscheinend hatte sie es schon früh in sich! Nach dem Krieg arbeitete Leonie nach eigenem Bekunden als Krankenschwester in Metz, Aachen, Paris und Amsterdam, wohin sie nach einer fehlgeschlagenen ersten Ehe gezogen war, um sich dem Theater anzuschließen. Dies gelang ihr ohne Ausbildung, und unter ihrem Künstlernamen Leonie Reimann wurde sie berühmt für ihren Charme und ihre Unerschrockenheit. 1929 schloss sie die Ehe mit Karl Brandt, dem begüterten Eigentümer eines Bäckereibetriebes, dem sie die Erziehung ihrer beiden Kinder überließ, um sich ihrer Karriere als Schauspielerin und Drehbuchautorin zu widmen. Durch ihren mutmaßlichen Liebhaber, den amsterdamer Generalstaatsanwalt Johan van Thiel – sie verkehrte gern in höheren Kreisen – kam Leonie in Kontakt mit der Spionage. Van Thiel war auch das Vorbild für die fremdgehende Hauptfigur in ihrem Theaterstück *Der Amtsanwalt*.



Leonie Brandt

Doppelrolle

1936 begannen ihre geheimeren Tätigkeiten. Sie reiste, mittlerweile mit einem niederländischen Reisepass ausgestattet, im Auftrag der Niederländischen Geheimdienste regelmäßig nach Nazi-Deutschland, baute ein umfangreiches Netzwerk auf und hielt Kontakt zu hohen Persönlichkeiten, wie dem niederländischen Justizminister Goseling und dem deutschen General Eduard Wagner, aber auch zum deutschen Geheimdienst, der *Abwehr*,



Cas Enklaar, Martijn van der Veen

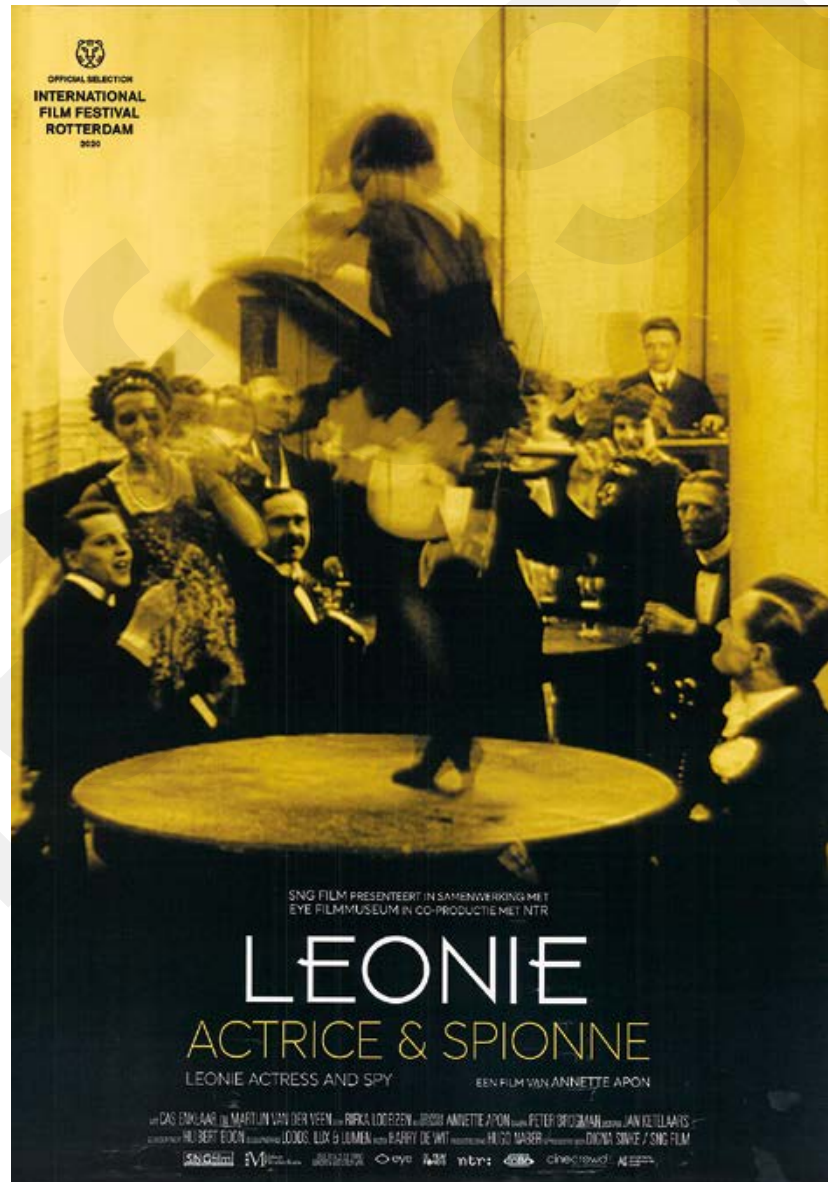
und dem zur SS gehörenden *Sicherheitsdienst* – ab 1939 war Leonie Doppelspionin. In Amsterdam eröffnete sie im Hirsch-Gebäude am Leidseplein eine durch die deutsche und niederländische Obrigkeit mitfinanzierte Gesellschaft, den »Paneelclub«. Sie spielte ihre Doppelrolle mit Verve, bis sie im März 1940 von der Gestapo des Hochverrats verdächtigt und daraufhin verhaftet wurde, schließlich jedoch wieder freikam aufgrund des Versprechens, nicht weiter zu spionieren. Ein Jahr später erfolgte eine weitere Verhaftung, gefolgt von der Deportation ins Frauenlager Ravensbrück. Hier arbeitete sie sich hoch zur Blockältesten. Über ihren dreijährigen Aufenthalt dort wurde nach dem Krieg von Überlebenden sehr unterschiedlich geurteilt: Sie habe Mithäftlingen so gut wie möglich geholfen, oder aber sie habe diese verraten und misshandelt. Zurück in Amsterdam arbeitete sie für das Bureau Nationale Veiligheid (Büro Nationale Sicherheit), den Vorläufer des heutigen Nachrichtendienstes BVD, und verhörte Kriegsverbrecher. Sie soll dort auch Informationen über einflussreiche Nieder-

länder gesammelt haben, um diese erpressen zu können. Dem Kriegsverbrecher Pieter Menten soll sie ein kompromittierendes Dossier verkauft haben, und angeblich verfügte sie über den sogenannten Statthalterbrief von Prinz Bernard, in dem dieser Hitler angeboten haben soll, als dessen Statthalter die Niederlande zu führen. Dieser Brief wurde nie gefunden und das Niederländische Informationsministerium streitet dessen Existenz ab, aber die Gerüchte und Spekulationen darüber haben nie ein Ende gefunden.


Schönheit

In den Fünfzigerjahren ging es bergab mit Leonie. Sie verfiel dem Alkohol, litt an Schizophrenie und zog mit ihren Kindern – ihr Mann war verstorben – nach Süd-Limburg, wo sie bei Kerkrade eine Gaststätte pachtete, Schulden machte, wieder zu schmuggeln begann und anderthalb Jahre in einer psychiatrischen Einrichtung verbrachte. Nach ihrer Entlassung lebte sie ohne festen Wohnsitz, bis sie in den Sechzigerjahren nach Amsterdam zurückkehrte. 1976, zwei Jahre vor ihrem Tod, gab sie im Zusammenhang mit der Menten-Affäre mit Freude mehrere Interviews, um von ihrem Leben als Doppelspionin zu erzählen. Ihre Tochter Loek Kessels, bekannt durch ihre Leserbriefrubrik im Klatschblatt *Story* und inzwischen ebenfalls verstorben, erzählte 2009, dass ihre von Stimmungsschwankungen und Alkoholsucht geprägte Mutter einst eine wahre Schönheit gewesen sei, eine »Kombination aus Greta Garbo und Marlene Dietrich«, und dass Leonie ihr als Kind stets versichert habe, sie sei keine Doppelspionin gewesen, sondern vielmehr in der Gegenspionage tätig gewesen. Das Fabulieren hatte nie ein Ende; auch ihrer eigenen Tochter enthielt Leonie Brandt die Wahrheit vor.

Maarten van Bracht: *Hoog Spel*
VPRO Gids, Nr. 26, 27.6-3.7.2020







»Dies ist einmal ein Produkt unserer nationalen Filmindustrie,
über das wir uns aufrichtig freuen können«

Het Vaderland (Den Haag), 9.8.1935 über »De Kribbebijter«

MIT EINER REIHE GUTER KRÄFTE ...

ANHANG

EBIJTER KOSTERLITZ
E. WINAR

Filmcrew von »De Kribbebijter« (1935)



ANDOR VON BARSY

(*Barsy Andor József*)

* 14. März 1899, Budapest

† 24. Dezember 1964,

München

Kameramann

Der Sohn eines ungarischen Kirchenmalers kommt nach dem Ersten Weltkrieg nach München, wo er sich in der feinmechanischen Firma Ertel mit der kinematografischen Technik beschäftigt und an der Staatlichen Höheren Schule für Fototechnik studiert. 1923 entsteht sein Film *PER ASPERA AD ASTRA*. Danach arbeitet Barsy in den Niederlanden als Kameramann, ist Technischer Leiter der vom Deutschen Friedrich von Maydell gegründeten Firma Transfilma AG, mit der sie für die Stadt Rotterdam 1928 *DE STAD DIE NOOIT RUST* als Städteporträt drehen. Dieser Film ist auch Vorbild von Barsys selbstproduzierten »absoluten Film« *HOOGSTRAAT*, der im folgenden Jahr entsteht. Neben zahlreichen Dokumentar- und Werbefilmen – darunter Hans Richters *HALLOH EVERYBODY* (1933, für Philips) – fotografiert Barsy in den nächsten Jahren auch Spielfilme wie *ZEE-MANSVROUWEN* (1929/30, Henk Kleinman) und *DOOD WATER* (1934, Gerard Rutten), für den Barsy beim Filmfestival in Venedig ausgezeichnet wird. 1933/34 übernimmt er in Berlin die Fotografie für Slatan Dudows Kurzfilm *SEIFENBLASEN* (*cinifest*-DVD 2016). 1936 gehört er zum umfangreichen Kamerastab für Leni Riefenstahls Zweiteiler *OLYMPIA*. Barsy – der sich auch als Fotograf einen Namen macht – kehrt immer wieder nach Rotterdam zurück, so 1938 mit *TUSCHEN AANKOMST EN VERTREK*, einem Werbefilm für den Welthafen. In den 1940ern ar-

beitet Barsy wieder mehrfach mit Gerard Rutten (*HOLLANDSCHE BALLADE*, 1940) zusammen. In Deutschland fotografiert er – mit Sondergenehmigung, dann auch als Mitglied der Reichsfilmkammer – eine Reihe von Werbefilmen für die Epoche-Color-Film. 1942/43 soll er als Farbfilm-Spezialist dem 4. Agfacolor-Spielfilm *DAS BAD AUF DER TENNE* (Volker von Collande), der in und um Berlin entsteht, niederländisches Flair verleihen. Nach dem Krieg arbeitet er vorwiegend in der Bundesrepublik, dreht – oft in Farbe – bis in die 1960er Jahre Dokumentarfilme, häufig mit dem Regisseur Herbert Seggelke. Mit Ottomar Domnick entwickelt er die Filmsprache für dessen experimentelle Spielfilme *JONAS* (1956/57) und *GINO* (1960). 1957 kehrt er noch einmal in die Niederlande zurück, um für Gerard Rutten das Biopic *DE VLIEGENDE HOLLANDER* zu fotografieren.



LUDWIG BERGER

(*Ludwig Gottfried Heinrich Bamberger*)

* 6. Januar 1892, Mainz

† 18. Mai 1969, Schlangenbad

Regisseur, Drehbuchautor

Bamberger absolviert ein Studium der Kunstgeschichte und Germanistik, das er 1914 mit einer Dissertation abschließt. Er inszeniert an Theatern in Mainz, Hamburg, Berlin und Darmstadt, häufig Shakespeare, wobei er wiederholt mit seinem Bruder, dem Bühnenbildner Rudolf Bamberger (1888–1945) zusammenarbeitet. Mit *DER RICHTER VON ZALAMEA* beginnt 1920 seine Filmkarriere, wobei er zumeist auch das Drehbuch verfasst. Höhepunkte sind *EIN GLAS WASSER* (1922/23) und *EIN WALZERTRAUM* (1925).

Ende der 1920er Jahre dreht er in Hollywood, kehrt jedoch 1932 nach Berlin zurück, wo er u. a. mit der Komödie *ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT* Erfolg hat. Ins Exil getrieben, arbeitet er in den Niederlanden (*PYGMALION*, 1936/37) und Frankreich (*TROIS VALSES*, 1938) und ist Haupt-Regisseur der Korda-Produktion *THE THIEF OF BAGDAD* (1939/40). Nach *ERGENS IN NEDERLAND* (1940), der kurz vor dem deutschen Einmarsch herauskommt und inzwischen als einer der besten niederländischen Filme gilt, überlebt er versteckt in Amsterdam und beschäftigt sich mit Theater. Seinen letzten Kinofilm, *BALLERINA*, dreht er 1949/59. In der Bundesrepublik ist er am Theater tätig, inszeniert Hörspiele, verfasst Prosa und Dramen und gilt zudem als einer der Pioniere des deutschen Fernsehspiels.



PIM DE LA PARRA

* 5. Januar 1940, Paramaribo

Regisseur, Produzent

Er kommt 1960 aus der niederländischen Kolonie Suriname (Südamerika) nach Amsterdam, wo er an der Nederlandse Filmacademie studiert und mit anderen 1964 die Filmzeitschrift *Skoop* gründet. Mit seinem Kommilitonen Wim Verstappen gründet er die Firma *Scorpio Films*, bei der er 1965 mit dem Kurzfilm *JONGENS, JONGENS, WAT EEN MEID* debütiert. Verstappen und de la Parra realisieren gemeinsam und in wechselnden Funktionen (Regie, Buch, Produktion) zahlreiche Kurzspielfilme, u. a. *AAH ... TAMARA* (1965, *KAM: →Gérard Vandenberg*, *KAS: Robby Müller*), *HEART BEAT FRESCO* (1965/66), bisweilen auch in deutscher Co-Produktion. *OBSSESSIONS* (1969), an der auch Dieter Geissler und

Martin Scorsese beteiligt sind, entsteht auf Englisch und wird ihr erster internationaler Erfolg, auf den 1971 BLUE MOVIE (1971, Wim Verstappen) folgt, der mit seinen Sex-Szenen Aufsehen erregt. 1976 dreht de la Parra mit WAN PIPEL den ersten surinamesischen Spielfilm, dessen Misserfolg jedoch das Ende von Scorpio Films N.V. bedeutet. 1980-83 lebt de la Parra von einer finanziellen Unterstützung seines Vaters. 1985 kehrt er in die Niederlande zurück. Sein Comeback ist 1985 die Thriller-Komödie PAUL CHEVROLET EN DE ULTIE-ME HALLUCINATIE mit Eddie Constantine. Nach ODYSSÉE D'AMOUR (1987), seinem teuersten Film, beginnt er mit einer Reihe von »Minimal Movies«, die er z.T. unter dem Pseudonym Ronald da Silva veröffentlicht. 2007 inszeniert er für die von ihm gegründete Surinaamse Film Academie den Film HET GEHEIM VAN DE SARAMACCARIVIER.



LIEN DEYERS

(Nicolina Dijfers Spanier)
* 5. November 1909,
Amsterdam
† ca. 1983, Wassenaar (?)

Schauspielerin

Die in einem schweizerischen Pensionat Erzogene wird von Fritz Lang entdeckt, als sie ihn in Wien um ein Autogramm bittet. Nach Probeaufnahmen besetzt er sie in einer Hauptrolle als Kitty in seinem Film SPIONE (1927/28). Danach wird sie in DIE HEILIGE UND IHR NARR (1928) von Regisseur und Hauptdarsteller Wilhelm Dieterle als seine Partnerin besetzt, was er im nächsten Jahr mehrmals wiederholt: □ ICH LEBE FÜR DICH, FRÜHLINGSRAUSCHEN. Ihr dritter Film, Geza von Bolvarys HAUS NR. 17, kommt 1929 in

England nachsynchronisiert heraus. Alberto Cavalcanti in Paris gedrehter LE CAPITAINE FRACASSE (1928) mit Pierre Blanchar und Charles Boyer bleibt eine Ausnahme. Ansonsten spielt sie nur in deutschsprachigen Produktionen – auch bei Mehrsprachen-Versionen. Eine Ausnahme von der Ausnahme ist die in Joinville gedrehte NL-Version TELEVISIONSIE. DE SENSATIE DER TOEKOMST (1931), in der sie ihre Muttersprache einsetzen kann. Max Ophüls besetzt sie 1932/33 in DIE VERLIEBTE FIRMA und LACHENDE ERBEN, Georg Jacoby in MELODIE DER LIEBE und IST MEIN MANN NICHT FABELHAFT?, Max Obal in DIE FAHRT INS GRÜNE und DIE VOM NIEDER-RHEIN. Nach Karl Hartls Science-fiction-Film GOLD (1933/34) verlegt sie ihre Aktivität ins Ausland: In Österreich spielt sie in KARNEVAL UND LIEBE unter der Regie von Carl Lamač, mit dem sie auch ICH LIEBE ALLE FRAUEN dreht. 1935 folgt sie ihrem jüdischen Ehemann Alfred Zeisler, unter dessen Regie sie 1931 in SEIN SCHEIDUNGSGRUND gespielt hat, in die Emigration nach England und dann in die USA. Dort kann sie jedoch kein Engagement mehr bekommen. Die Verbindung mit Zeisler scheidet ebenso wie weitere Ehen. Ihre letzten Lebenszeichen sind 1964 ein Bettelbrief aus dem Gefängnis in Las Vegas an ihren ehemaligen Agenten Paul Kohner und eine Gratulationskarte zum 80. Geburtstag von Heinz Rühmann im März 1982 aus den Niederlanden.



BERT HAANSTRA

(Albert Haanstra)
* 31. Mai 1916, Espelo,
Overijssel
† 23. Oktober 1997, Hilversum

Regisseur, Drehbuchautor, Produzent,
Kameramann


Der Lehrersohn folgt dem Interesse seines Vaters und beschäftigt sich mit Malerei und Fotografie. Schließlich wird er Pressefotograf und dreht Amateurfilme. 1948/49 führt Haanstra bei dem vom deutschen Schriftsteller Paul Bruno Schreiber inszenierten Märchenfilm MYRTE EN DE DEMONEN die Kamera. In den 1950ern dreht er Kurz-Dokumentar- und Industriefilme, für die er mehrfach ausgezeichnet wird: Preis in Cannes für SPIEGEL VAN HOLLAND (1950/51), Oscar für GLAS (1958). Seine Sittikomödie FANFARE (1958) ist in den Niederlanden einer der erfolgreichsten Filme. Immer wieder beschäftigt er sich in seinen Dokumentationen, die er zumeist selbst montiert, mit seinem Land und seinen Landsleuten, besonders in □ ALLEMAN (1963), der auch international erfolgreich ist. Ab den 1970ern wendet sich sein Interesse Tieren zu, so in BIJ DE BEESTEN AF (1972, R mit Rolf Orthel), in dem er – wie im Kurzfilm ZOO (1961) – das Verhalten von Affen und Menschen vergleicht. Nach seinem Tod wird ein bedeutender niederländischer Filmpreis nach dem populären Filmmacher benannt.



COX HABBEMA

(Cornelia Habbema)
* 21. März 1944, Amsterdam
† 18. April 2016, Amsterdam
Schauspielerin

Die Hotelierstochter gerät bereits 1963 durch eine Affäre mit dem Chansonnier Charles Aznavour in die Schlagzeilen. Nach einer Schauspiel- und Regie-Ausbildung hat sie 1967 ihr Debüt bei der »Toneelgroep Cen-

trum«. Sie hospitiert an Bühnen in London, Paris und Italien, dann in Berlin/DDR am Deutschen Theater bei Benno Besson, der sie in seiner Inszenierung des Märchenstücks »Der Drache« von Evgenji Švarc besetzt. Sie heiratet den Hauptdarsteller Eberhard Esche (1933–2006) und lebt ab 1970 überwiegend in der DDR, wo sie 15 Jahre lang dem Ensemble des Deutschen Theaters angehört. Nach Kurzfilmen in den Niederlanden überträgt ihr Rainer Simon im DEFA-Märchenfilm  WIE HEIRATET MAN EINEN KÖNIG (1968) die Hauptrolle der klugen Bauerntochter. Der Schriftsteller Peter Hacks, mit dem das Ehepaar befreundet ist, schreibt für sie – ihren Akzent berücksichtigend – die weibliche Rolle in seiner Goethe-Bearbeitung »Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern« (1975). Wichtige Rollen erhält Habbema in Filmen von Lothar Warneke, die sich um Ehe- und Frauenprobleme drehen: LEBEN MIT UWE (1973) und DIE UNVERBESSERLICHE BARBARA (1976), der in enger Zusammenarbeit mit der Hauptdarstellerin entsteht. Habbema filmt auch in den Niederlanden und in Belgien, spielt Hauptrollen in Samuel Meyerings Kriminalfilm RUFUS (1975), im TV-Dreiteiler DE KOMST VAN JOACHIM STILLER (Harry Kümel) und 1978 in DOCTOR VLIMMEN von Guido Pieters. Ein internationaler Erfolg wird für sie Marleen Gorrens feministischer Film DE STILTE ROND CHRISTINE M. (1981/82). Sie arbeitet an Bühnen in den Niederlanden, inszeniert u. a. Kabarett-Programme. 1980 hat Habbema mit der Uraufführung von Hacks' »Senecas Tod« ihr Regie-Debüt am Deutschen Theater, es ist dort die erste Inszenierung durch eine Frau. Nachdem sie Ende 1976 mit Esche den Protest gegen die Bier-

mann-Ausbürgerung unterschreibt, wird sie von der Stasi überwacht. Eine Episodenrolle in Warnekes DIE BEUNRUHIGUNG ist 1981 Habbemas letzte Filmarbeit bei der DEFA. Ab 1984 lebt sie überwiegend in Amsterdam, zunächst als Produzentin bei der niederländischen Fernsehstation NOS. 1986-96 ist sie Intendantin der Theater Stadsschouwburg. Ein Café heißt nach ihr »Café Cox«. 2002 veröffentlicht Habbema ihre Erinnerungen »Mijn koffer in Berlijn« (»Mein Koffer in Berlin oder Das Märchen von der Wende«). 2011-16 führt sie als Intendantin in Berlin-Prenzlauer Berg das »Habbema«, die Bühne der Peter-Hacks-Gesellschaft. Mit ihrem dritten Ehemann, Herman van Gunsteren, publiziert sie zwei Bücher zu gesellschaftspolitischen Themen.



ROB HOUWER

* 13. Dezember 1937,
Hoogeveen
Produzent, Regisseur,
Drehbuchautor

Houwer geht 1956 nach München, wo er Theaterwissenschaften studiert und dann zur neu gegründeten Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) wechselt. Im Rahmen seiner Houwer-Film- und Fernsehproduktion dreht er 1959 seinen ersten Kurzfilm: HUNDSTAGE. Mit dem Kameramann Wolf Wirth fotografiert er bis 1963 Kurzfilme für die Regisseure Detten Schleiermacher, Dieter Lemmel, Bernhard Dörries, Peter Schamoni und Alexander Kluge (BRUTALITÄT IN STEIN, 1960), bisweilen auch unter eigener Regie: DAS BEGRÄBNIS (1960), DER SCHLÜSSEL (1962). Im selben Jahr gehört er zu den münchener Kurzfilmern, die im »Oberhausener Manifest« fordern, »Papas Kino« abzuschaffen. Für den

von sieben Regisseuren inszenierten »dokumentarischen Spielfilm« HÜTET EURE TÖCHTER! (1962/63) steuert er die 4. Episode FERIEN bei. Mit seiner Firma produziert er Filme u. a. von Vlado Kristl (MADELEINE – MADELEINE, 1963; AUTORENNEN, 1964), Franz Josef Spieker (DOPPELKONZERT, 1963) und Hans Jürgen Syberberg (ROMY. ANATOMIE EINES GESICHTS, 1965). Nach Volker Schlöndorffs MORD UND TOTSCHLAG (1966/67; Filmband in Silber) mit Anita Pallenberg konzentriert er sich auf Produktionen, die auf ein weiteres Publikum spekulieren: z.B. TÄTOWIERUNG (1967, Johannes Schaaf; Filmband in Gold), ENGELCHEN ODER DIE JUNG-FRAU VON BAMBERG (1967/68, Marran Gosov), BÜBCHEN / DER KLEINE VAMPIR (1968, Roland Klick), JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (1968/69, Peter Fleischmann; Filmband in Silber) oder BETTENSTUDENT ODER: WAS MACH' ICH MIT DEN MÄDCHEN? (1969, Michael Verhoeven). Mit Verhoevens Vietnam-Film o.k. löst er bei der Berlinale 1970 einen Skandal und den Abbruch des Festivals aus. Nach PARAGRAPH 218 – WIR HABEN ABGETRIEBEN, HERR STAATSANWALT (1971), den er mit Eberhard Schröder inszeniert, und einer Beteiligung an Harald Reinls GRÜN IST DIE HEIDE (1972) verlegt er seine Produzenten-Aktivitäten überwiegend in die Niederlande. Sein bevorzugter Regisseur ist Paul Verhoeven (keine Verwandtschaft mit Michael): TURKS FRUIT (1972/73), SOLDAAT VAN ORANJE (1977) und DE VIERDE MAN (1983), an deren Erfolg spätere Produktionen nicht heranreichen. Peter Schamonis Dokumentarfilm MAJESTÄT BRAUCHEN SONNE (1997-99) behandelt Kaiser Wilhelm II u. a. in seinem Exil in den Niederlanden.



JOOP HUISKEN

* 30. April 1901, Amsterdam
† 1. April 1979, Berlin/DDR
Dokumentarfilmregisseur

Der Schlachtersohn wird mit 19 Jahren Buchführer einer Bank. Ende der 1920er Jahre arbeitet er bei der Firma CAPI, Geschäftsführer der Filiale in Amsterdam ist Joris Ivens, an dessen experimentellen Filmen Huisken ab 1926 als Assistent mitarbeitet. Durch Ivens kommt er mit der marxistischen Theorie in Kontakt, reist in die Sowjetunion, arbeitet in der VVVC mit, der späteren Vereinigung der Freunde der Sowjetunion (VVSU). Er gründet mit Gleichgesinnten ein Werbebüro zum Verleih sowjetischer Filme. Erste eigene Filmarbeiten entstehen Anfang der 1930er Jahre. Für FREUNDE DER SOWJET-UNION (1933) dreht er auf einer Reise durch das Land mit einer 16mm-Kamera. Im Zweiten Weltkrieg kommt er 1941 als »Fremdarbeiter« nach Babelsberg, arbeitet als Kamera-Assistent in der Trickabteilung der Ufa, wird Mitglied der Reichsfilmkammer. 1946 gehört er zu den Gründern des DEFA-Dokumentarfilmstudios, dreht zunächst für die Wochenschau. Dann betätigt er sich als Regisseur, Kameramann, Produktionsleiter und Autor. Zu seinen eigenen Filmen gehört POTSDAM BAUT AUF (1946). In STAHL (1950) zeigt er Menschen bei ihrer Arbeit, in TURBINE I (1953) mit zunehmendem künstlerischem Anspruch die Reparatur einer Maschine. Dann verlegt er sich auf Auslandsreportagen: URUGUAY – FERNES LAND NAH GESEHEN (1956), CHINA – LAND ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (1957). □ DASS EIN GUTES DEUTSCHLAND BLÜHE (1959) ist als Jubiläumfilm zum 10. Jahrestages der DDR gedacht. Der Film stößt

auf Widerspruch bei der SED und darf erst nach Umarbeitung gezeigt werden. Danach vermeidet Huisken politische Auseinandersetzungen, dreht SCHÖNES LAND – DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK (1963) über Landschaften in der DDR, DIE SCHÖPFUNG (1966) ist eine Collage über die Schönheit der Arbeit. FRAUEN IN RAVENSBRÜCK (1968) porträtiert Überlebende des KZ. Daneben widmet er sich Künstler-Porträts: FRANS MASEREEL (1961), GERHARD HAUPTMANN – ZUM 100. GEBURTSTAG (1962), ARNOLD ZWEIG (1962/63). Huisken lehrt zudem als Professor für Kamera und Regie an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg.



JAAP SPEYER

* 29. November 1891,
Amsterdam
† 17. September 1952,
Amsterdam

Regisseur

Der Kunststudent entwickelt Interesse am Theater, was ihn im Ersten Weltkrieg nach Hamburg führt. Ab 1917 arbeitet er in Berlin beim Film. Er debütiert als Assistent von Adolf Gärtner bei DAS GESTOHLENE HOTEL, einem Film der Phantomas-Detektivserie für die Greenbaum-Film. Hauptdarstellerin seiner Dramen und Komödien ist Mia Pankau, mit der er verheiratet ist. Ebenso spielt sie die Titelrolle in den Sittenfilmen LILLI / LILLIS EHE. EIN GESELLSCHAFTSBILD AUS BERLIN W. sowie HEDDAS RACHE. Titel wie RECHT DER FREIEN LIEBE, ZÜGELLOSES BLUT, DIE MORAL DER GASSE und MÄDCHENHANDEL zeigen sein anhaltendes Interesse an heiklen Themen. Zu seinen letzten Stummfilmen zählt JENNYS BUMMEL DURCH DIE MÄNNER

(1929) mit Truus van Aalten. Im folgenden Jahr wechselt er mit dem Sketch BESUCH UM MITTERNACHT, den Mia Pankau auch produziert, zum Tonfilm. Nach der Sigi Arno-Komödie MORITZ MACHT SEIN GLÜCK, die als deutsche Version im Studio Joinville entsteht, kehrt er wieder zu seinem Lieblingsthema, dem »Mädchenhandel« zurück: TÄNZERINNEN FÜR SÜD-AMERIKA GESUCHT (1930) und KAMPF UM BLOND. MÄDCHEN, DIE SPURLOS VERSCHWINDEN (1932). DE JANTJES entsteht dann bereits in seiner niederländischen Heimat, wohin er als Jude vor den Nazis (re-)emigrieren muss. Bis 1936 dreht er noch vier Filme, die nach dem Nazi-Überfall verboten werden. Da ist er bereits nach Westneuguinea in der Kolonie Niederländisch-Ostindien (heute: Indonesien) ausgewichen. Von dort flieht er vor den Japanern weiter nach Australien, wo er als Filmarchivar arbeitet und militärische Trainingsfilme herstellt. Nach seiner Rückkehr dreht er 1948/49 EEN KONINKRIJK VOOR EEN HUIS, mit dem er an seine Komödien der 1930er anknüpft und der ein Publikumserfolg wird.




LAURENS STRAUB

* 14. Dezember 1944,
Doetinchem
† 19. April 2007, Berlin
Produzent, Verleiher,

Drehbuchautor, Schauspieler

Der Sohn eines sozialistischen Lehrers und einer strengen Calvinistin zieht, um dem Militärdienst zu entgehen, nach Deutschland. Von der Folkwangschule in Essen abgelehnt, besucht er in München eine Schauspielschule. Durch Christian Doermer kommt er in

Kontakt mit Filmmachern. Er übernimmt kleine Rollen (WILDER REITER GMBH, 1966, Franz Josef Spieker), dreht Werbefilme, macht Reklame u. a. für Fassbinders antiteater, arrangiert mit Vlado Kristl und George Moorese Happenings. 1971 ist er mit 12 anderen Filmmachern – u. a. Thomas Schamoni, Peter Lilienthal, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Volker Vogeler, Hark Bohm – Gründer, ab 1972 Geschäftsführer des Filmverlags der Autoren, einer Genossenschaft für Produktion und ab 1972 auch Verleih. Unter Straubs Ägide entstehen u. a. TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE (1972, Bohm), DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE (1972/73, Wenders), ALICE IN DEN STÄDTEN (1973/74, Wenders) und PERAHIM – DIE ZWEITE CHANCE (1973/74, Hans W. Geißendörfer). Mit der Verleihgarantie kann Straub Produktionspakete schnüren und wird darüber zum heimlichen Produzenten aller verliehenen Filme. So entstehen bis 1977/78 (EINE REISE INS LICHT – DESPAIR, Fassbinder) 58 Filme. Straub, »der kreative Kopf des Filmverlags der Autoren« (M. Töteberg) bringt als Verleiher 150 Filme heraus, darunter etwa 120 deutsche. Als Rudolf Augstein als Geldgeber in den Filmverlag einsteigt, scheidet Straub aus. 1978 gründet er mit Christian Friedel und Michael Pakleppa den Verleih Filmwelt und 1981 in München die kleine Kinokette »Gut Licht, Gut Ton und volle Kassen Kinobetriebs-GmbH«. Kinowelt verleiht z. B. neben Michael Powells PEEPING TOM (1959/60) britische Filme von Monty Python, Stephen Frears (MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE, 1985), Neil Jordan (MONA LISA, 1985/86) und US-Filme von Roger Corman, Russ Meyer und John Car-

penter. Ab Ende der 1970er Jahre ist Straub als unabhängiger Produzent aktiv, u. a. bei TAXI ZUM KLO (1980, Frank Ripplloh) und 1983/84 für Herbert Achternbusch (RITA RITTER; DIE OLYMPIASIEGERIN; DER WANDERKREBS). 1986 heiratet Straub in zweiter Ehe die Regisseurin und Produzentin Pia Frankenberg und betreibt mit ihr in Hamburg die NextFilm GmbH, die u. a. für ARTE produziert (DER KOMISCHE KINTOPP, 1997) sowie – weniger erfolgreich – Hermine Hundgeburths DAS TRIO. Ab 2000 führt Straub mit Clementina Hegewisch die Next-Film in Berlin, bei der u. a. FÜHRER EX (2001/02, Winfried Bonengel) und MAX UND MORITZ RELOADED (2004, Thomas Frydetski) entstehen. 2006/07 dreht Straub mit Dominik Wessely den Dokumentarfilm  GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILM-MACHER. Ab 1996 ist er Dozent an der Filmakademie Baden-Württemberg und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.




TRUUS VAN AALTEN

(Geertruida Everdina
Wilhelmina van Aalten)

* 2. August 1910, Arnhem
† 27. Juni 1999, Warmond

Schauspielerin

Die filmbegeisterte Tochter eines Drogeriebesitzers arbeitet nach der Schule in zahlreichen Jobs, so als Hutmacherin, als Kindermädchen und Verkaufslehrling in Amsterdam. 1926 reagiert sie auf eine Zeitungsmeldung, dass die Ufa junge Frauen für den – in deutsch-schwedischer Co-Produktion geplanten – Unterhaltungsfilm DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS

(Ragnar Hyltén-Cavallius) suche. Van Aalten gewinnt, fährt nach Berlin und agiert – ohne jegliche Film- oder Theaterausbildung – neben Willy Fritsch und Lydia Potechina, die ihre Mutter auch in DIE SELIGE EXZELLENZ (A. E. Licho, Wilhelm Thiele) spielt. Der »Backfisch« Truus van Aalten, zunächst für 1 1/2 Jahre an die Ufa gebunden, ist dann auch für andere Gesellschaften, vor allem für die Aafa, tätig. Im Gegensatz zu anderen ausländischen Darstellern gelingt ihr auch der Übergang zum Tonfilm; aber sie wandelt sich nicht vom »schusslig-drolligen« Typ zu einer Grotesk-Komikerin, weshalb ihr der Übergang vom Kinderstar zu fraulichen Rollen schwerfällt. Sie spielt in einigen Kurz-Spiel-filmen, darunter  NUR EIN VIERTELSTÜNDCHEN (1932, Alwin Elling). 1934 dreht sie in Österreich (G'SCHICHTEN AUS DEM WIENERWALD, Georg Jacoby) und kehrt nach Amsterdam zurück. Die Titelrolle in Rudolf Meinerts Exilfilm HET MEISJE MED DEN BLAUWEN HUT (1934) bleibt ihr einziger Auftritt in einem niederländischen Film. Während eines Urlaubs in Berlin wird ihr 1939 eine Rolle in EIN GANZER KERL (Fritz Peter Buch) angeboten. Es bleibt ihr letzter Film. Im Herbst 1940 kehrt sie in die Niederlande zurück. In Deutschland und den von Deutschen besetzten Niederlanden will sie nicht spielen. Nach dem Krieg scheitern ihre Versuche, in England ihre Film-laufbahn fortzusetzen, an ihren begrenzten Sprachkenntnissen. Sie wendet sich dem Maschinen- und Baugeschäft zu und lebt ab 1952 als erfolgreiche Geschäftsfrau in Voorhout bei Leiden, wo sie 1954 ein Im- und Export-Unternehmen für Souvenirartikel gründet.



FRITS VAN DONGEN / PHILIP DORN

(Hein van der Niet)

* 30. September 1901,
Scheveningen

† 9. Mai 1975, Woodland Hills, CA
Schauspieler

Das jüngste von zehn Kindern eines Schusters macht nach der Schulzeit eine Schuhmacherlehre. Mit 14 Jahren gibt er sein Schauspiel-Debüt in einem Amateurtheaterverein. Für die professionelle Schauspielerei entdeckt, stößt er in Den Haag zum Vereenigd Haagsch Tooneel. Einem Berlin-Aufenthalt folgt ab Anfang 1930 eine Tournee mit dem Ensemble Stad en Lande, die Frits van Dongen durch die Niederlande und durch die Kolonie Niederländisch-Indien (später: Indonesien) führt. Mit Eduard Verkade sowie Willem van der Veer (De Dietse Spelers) unternimmt er eine Tournee durch die südamerikanisch-karibischen Kolonien der Niederlande, u. a. mit Dumas' »Een Huwelijk onder Lodewijk XV«, in dem van Dongen die Rolle des Chevalier de Valclos übernimmt. Verkade kennt van Dongen bereits seit dem Stummfilm *DE ZWARTE TULP* (1921) in dem dieser angeblich als Statist aufgetreten ist. Seine Karriere als Filmschauspieler beginnt van Dongen 1934 im Fischerdrama *OP HOOP VAN ZEGEN* (Alex Benno). Es folgen vier weitere niederländische Produktionen, darunter der Amsterdam-Film *OP STAP* unter der Regie des Deutschland-Rückkehrers → *Ernst Winar* und die Verwechslungskomödie *DE KRIBBEIJTER*, den Winar mit dem Emigranten Hermann Kosterlitz inszeniert. Dabei spielt van Dongen weiterhin Theater, so 1933/34 im Kolonialstück *RUBBER*, bevor er

1936 in dessen Verfilmung eine der Hauptrollen verkörpert. Während er Hollywood-Angebote ablehnt, übernimmt er Hauptrollen in Nazi-Deutschland und Österreich. In Richard Eichbergs Ton-Remake von *DAS INDIISCHE GRABMAL* und *DER TIGER VON ESCHNAPUR* ist er 1937/38 der melancholisch-schöne Maharadscha. Danach steht er in Wien neben Marta Eggerth im Revuefilm *IMMER, WENN ICH GLÜCKLICH BIN* vor der Kamera. Zweimal ist Veit Harlan sein Regisseur: beim historischen Thriller *VERWEHTE SPUREN* (1938) und der Sudermann-Verfilmung *DIE REISE NACH TILSIT* (1939). Im selben Jahr erhält van Dongen aus Spanien das Angebot, Christoph Columbus zu spielen. Um besseres Englisch zu lernen, verlässt er Europa mit dem Ziel Hollywood. Am 15.8.1939 landet er in New York. Zwei Wochen später herrscht Krieg in Europa. Der Emigrant Henry Koster (= Kosterlitz) will van Dongen in einem Farbfilm mit Deanna Durbin besetzen, doch das Projekt scheitert. Stattdessen dreht van Dongen zunächst für Universal drei Filme, beginnend mit dem Spionagethriller *ENEMY AGENT* (Lew Landers). Danach spielt van Dongen, der sich in Hollywood Philip Dorn nennt, für wechselnde Studios in Antinazi-Filmen: *ESCAPE* (1940, Mervyn LeRoy), *UNDERGROUND* (1941, Vincent Sherman), *REUNION IN FRANCE* (1942, Jules Dassin) und *PARIS AFTER DARK* (1943, Léonide Moguy). Dorn spielt Europäer – Niederländer, Deutsche, Franzosen –, die mehr oder weniger offen gegen den Nationalsozialismus auftreten. Warner Bros. will die Rolle des Victor Laszlo in *CASABLANCA* mit ihm besetzen. Da er aber 1942 mit Filmen für M-G-M beschäftigt

ist, wird der Österreicher Paul Henreid verpflichtet. Dorn spielt dann in der weniger erfolgreichen Nachfolgeproduktion *PASSAGE TO MARSEILLE* (Michael Curtiz). Auch auf der Bühne engagiert er sich gegen Hitler-Deutschland. Daneben wirkt er auch in Genre-Produktionen mit, wie dem Revuefilm *ZIEGFELD GIRL*, dem Dschungelabenteuer *TARZAN'S SECRET TREASURE* sowie 1949 dem John Wayne-Western *THE FIGHTING KENTUCKIAN*. 1945 erleidet van Dongen den ersten einer Reihe von Schlaganfällen, durch den seine Stimme in Mitleidenschaft gezogen wird, eine Herzattacke folgt. Dennoch kann er 1951–53 in der Bundesrepublik – wieder unter seinem hier noch populären Namen Frits van Dongen – vier Filme drehen, darunter Harald Reinls *HINTER KLOSTERMAUERN* und *DER TRÄUMENDE MUND* mit Maria Schell und O. W. Fischer. In den Niederlanden geht er 1954/55 an der Seite von Lily Bouwmeester mit »Het Hemelbed« auf Tournee. Ein Bühnenunfall erfordert eine Gehirnoperation und zwingt den Schauspieler, seine Karriere zu beenden.



HARO VAN PESKI

* 5. Februar 1896, Rotterdam
† 2. August 1948, Amsterdam
Produzent, Regisseur

Haro van Peski besucht die Rijksacademie van beeldende kunsten in Amsterdam. Er entwirft Plakate, geht dann jedoch zunächst in die Wirtschaft. Anfang der 1930er Jahre gründet er in Berlin die Filmproduktionsfirma Majestic Film, die bis 1941 eine Reihe von Unterhaltungsfilmen produziert, darunter den Rennfahrer-Film *KAMPF* (1932, Erich Schönfelder), einen

Pat&Patachon-Film und mehrere E. W. Emolustspiele sowie Veit Harlans Musikschwank *DER MÜDE THEODOR* (1935/36). 1935 gründet van Peski in Amsterdam die niederländische Majestic Film Maatschappij. Die einzigen beiden Filme der Firma entstehen im selben Jahr in den Cinetone Studio's unter seiner eigenen Regie: *SUIKERFREULE*, der in der Kolonie Niederländisch-Ostindien spielt, und der Revuefilm *HET LEVEN IS NIET ZOO KWAAD!*, der bei Kritik und Publikum durchfällt. Die Filme werden z.T. mit Hilfe deutscher Mitarbeiter hergestellt, darunter der Kameramann Ewald Daub und der (exilierte) Drehbuchautor Walter Schlee. Aus einem angekündigten großen Operettenfilm mit Johannes Heesters wird nichts. Erst 1940 meldet sich van Peski mit neuen Filmplänen, die er in deutscher Sprache realisieren will, wobei er zugleich die deutschen Exilanten dafür verantwortlich macht, dass in den letzten Jahren so wenig niederländische Filme entstanden seien. Keiner seiner Pläne wird realisiert.



GÉRARD VANDENBERG

* 10. März 1932, Amsterdam

† 16. Januar 1999, München

Kameramann

Nach dem Studium der Malerei und Bildhauerei an der Amsterdamer Kunstakademie reist er ab 1955 um die Welt. In Melbourne filmt er 1958 mit Tim Burstall erste kurze Dokumentarfilme über australische Kunst. Ab 1963 studiert er in München an der Film- und Fernsehakademie, dreht 1964 für Vlado Kristl *DER DAMM* und den Kurzfilm *IN-SIDE-OUT* für den Amerikaner George Moore, mit dem er in den nächsten

Jahren wiederholt zusammenarbeitet: *DER FINDLING* (1966/67), *KUCKUCKSJAHRE* (1967), *LIEBE UND SO WEITER* (1967/68), *LENZ* (1969-71), *TOD IN SCHEVENINGEN* (1972) sowie eine TV-Dokumentation über die Sängerin *DUNJA RAJTER* (1969), mit der Vandenberg einige Jahre verheiratet ist. Bei einigen Kurzfilmen, die er ab 1965 in den Niederlanden fotografiert – u. a. *HET GANGSTERMEISJE* (Frans Weisz) – ist Robby Müller sein Assistent, der ihm dann in die BRD folgt. Dort wird Vandenberg, beginnend mit *Es* (1965, Ulrich Schamoni), für den er ein Filmband in Gold erhält, einer der wichtigsten und stilprägendsten Kameraleute des Jungen Deutschen Films (und Fernsehens). Zu seinen Regisseuren gehören – neben Moore – wiederholt Peter Lilienthal (*ABGRÜNDE*, 1966/67) und Volker Vogeler (*JAIDER – DER EINSAME JÄGER*, 1970/71). Bei Peter Zadeks Spielfilmdebüt *ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME* (1968/69) ist Robby Müller noch einmal sein Assistent. Abgesehen von einigen Kino-Produktionen wie *AUS DER FERNE SEHE ICH DIESES LAND* (1977/78, Christian Ziewer), *LENA RAIS* (1979, Christian Rischert) und *DAS SPINNENNETZ* (1986-89, Bernhard Wicki) sowie den malerischen Peter Schamoni-Werken *FRÜHLINGSSINFONIE* (1982/83) und *CASPAR DAVID FRIEDRICH. GRENZEN DER ZEIT* (1985/86) verlagert sich seine Aktivität weitgehend ins Fernsehen. Dort zählen Egon Günther (*EXIL / L'EXILE*, 1979/80; *HEIMATMUSEUM*, 1986/87), Eberhard Itzenplitz (*TATORT: KATZ UND MÄUSE*, 1981; *WANDERUNGEN DURCH DIE MARK BRANDENBURG*, 1985/86) und Edgar Reitz (*DIE ZWEITE HEIMAT*, 1988-92) zu seinen bevorzugten Regisseuren. In den 1990ern

wechseln die Regisseure häufiger und die Produktionen werden internationaler: *PAPPA ANTE PORTAS* (1990/91, Lorient), *DIE STRAUSS DYNASTIE* (1990/91, AT, Marvin J. Chomsky), *UTZ* (1991/92, GB/IT/DE, George Sluizer), *DER GRÜNE HEINRICH / HENRI LE VERT* (1992/93, CH/DE/FR, Thomas Koerfer) und Armin Mueller-Stahls Regie-Debüt *GESPRÄCH MIT DEM BIEST / CONVERSATION WITH THE BEAST* (1996, DE/US). Einige Male kann er die Partnerschaft mit Peter Lilienthal erneuern: *ANGESICHTS DER WÄLDER / MUL HA'YE'AROT* (1993-95, DE/IL) und *WASSERMAN. DER SINGENDE HUND* (1994/95). Zuletzt steht der an Leukämie Erkrankte beim SAT.1-Thriller *DER MÖRDER IN MEINEM HAUS* (1997, Axel de Roche) hinter der Kamera.



FRANS WEISZ

(Frans Andor Benjamin Weisz)

* 23. Juli 1938, Amsterdam

Regisseur

Der Sohn des deutschen Kabarettisten und Schauspielers Geza L. Weiss (1904-44), der im KZ Auschwitz ermordet wird, wechselt 1958 von einer Schauspielschule als erster Student zur neu gegründeten Nederlandse Film Academie. Danach studiert er am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom. 1963 führt er Regie bei einer Episode von *GLI EROI DI IERI ... OGGI ... DOMANI* (*ERSTENS – ZWEITENS – DRITTENS*). In die Niederlande zurückgekehrt, dreht er 1965 den Kurzfilm *EEN ZONDAG OP HET EILAND VAN DE GRANDE JATTE* (*EIN SONNTAG AUF DER INSEL DER GRANDE JATTE*), bei dem →*Gérard Vandenberg* und Robby Müller (als Assistent) an der

Kamera stehen, ebenso wie im folgenden Jahr bei seinem ersten Spielfilm, HET GANGSTERMEISJE (ILLUSION – EIN GANGSTERMÄDCHEN). Mit dem Produzenten Rob du Mée dreht er eine Reihe von unterhaltsamen Krimis wie DE INBREKER (1972) und HEB MEDELIJ, JET! (1975), dessen Misserfolg die Firma Parkfilm in den Konkurs treibt. Danach beschäftigt sich Weisz, der gern literarische Texte als Vorlage benutzt, mit TV-Filmen, darunter die mehrfach ausgezeichnete Serie BIJ NADER INZIEN (1990/91). 1980 hat er mit der deutsch-niederländischen Co-Produktion CHARLOTTE über die jüdische Künstlerin Charlotte Salomon Erfolg. Hier arbeitet er mit der Schriftstellerin Judith Herzberg zusammen, ebenso wie bei LEEDVERMAAK (1989), QUI VIVE (2001) und HAPPY END (2009), in denen sie jüdische Familienschicksale behandeln. Sein letzter vollendeter Film ist HET VERMOORDE THEATER (2019), eine Dokumentation über ein jiddisches Theater im stalinistischen Moskau.



**ERNEST / ERNST
WINAR**

(*Wilhelm Joseph Karl
Eichhoff*)

* 3. September 1894, Leiden

† 28. Juni 1978, Leiden
Schauspieler, Regisseur

Der einer deutschen Familie entstammende Winar bricht sein in Deutschland begonnenes Ingenieurstudium zu Beginn des Ersten Weltkriegs ab. Er arbeitet in verschiedenen Positionen in der Filmfabrik Hollandia in Haarlem. Dort hat er 1916 sein Schauspieldebüt in MAJOOR FRANS des Produzenten und Regisseurs Maurits H. Binger, in dessen Fil-

men er in den nächsten Jahren zahlreiche Nebenrollen bekleidet, u. a. in der Reihe OORLOG EN VREDE (1918). Seine Partner sind neben der Diva Annie Bos (1886–1975) auch Adelqui Migliar (1891–1956) und Adolphe Engers (1884–1945). Mit ihm zusammen veröffentlicht Winar 1920 den Roman »Peccavi ...???«. Beide gehen 1920 nach Deutschland, wo sie wiederholt beim Theater und Film zusammenarbeiten, so auch in ihrem deutschen Filmdebüt DIE BENEFIZ-VORSTELLUNG DER VIER TEUFEL unter der Regie des Dänen A. W. Sandberg. Enders figuriert auch in Winars Regiedebüt, der niederländisch-deutschen Co-Produktion DE MAN OP DEN ACHTERGROND / DER MANN IM HINTERGRUND, die in Deutschland erst 1924 nach zahlreichen Zensur-Verboten und Umarbeitungen ins Kino kommt. 1923 lernt Winar bei den Dreharbeiten zu WETTLAUF UMS GLÜCK (Bruno Ziener) die englische Stummfilm-Schauspielerin Colette Brettel (1902–1973) kennen, die er im selben Jahr heiratet. Sie spielt auch die weiblichen Hauptrollen in seinen Regie-Filmen DER NEFFE AUS AMERIKA, DAS HAUS AM KROGEL, § 182 MINDERJÄHRIG UND DER HAFENBARON, die er 1927/28 dreht. Seine Karriere in Deutschland endet mit dem Stummfilm DIE HEILIGEN DREI BRUNNEN (1929/30), von dem auch eine Tonfassung hergestellt wird. Nachdem er 1932 in die Niederlande zurückgekehrt ist, nimmt er erst 1933/34 seine Filmarbeit wieder auf mit dem Kurzfilm HET NEDERLANDSCHE CABARET-ALBUM, in dem Revuestars Lieder singen. In seinem Film OP STAP (1935) führt er die Stars Fien de la Mar, Frits van Dongen und Adolphe Engers zusammen. Bei der Komödie DE KRIBBEBIJTER (1935) unterstützt



er den exilierten Drehbuchautor Hermann Kosterlitz [Henry Koster] bei der Regie. DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND, der dokumentarische Aufnahmen von den Arbeiten an den Zuiderzeewerken mit einer Liebesgeschichte verbindet, wird 1938 gedreht, kommt aber erst 1942 in die Kinos. Nach dem Krieg wendet sich Winar stärker dem dokumentarischen Drehen zu, filmt auch auf 16mm, u. a. VIJFTIG JAREN (1948), ein Episodenfilm zu Ehren von Königin Wilhelmina. Seine letzte Regiearbeit ist der Kurzfilm VIER JONGENS EN EEN JEEP (1955). In den 1960ern unterstützt er den Regisseur Paul Verhoeven bei der Montage seiner ersten Filmversuche und arbeitet für die Stichting Film en Wetenschappen in Utrecht.



MARIE-LUISE BOLTE

Als Pianistin, Organistin und Komponistin begleitet sie seit 1990 Stummfilme bei den Internationalen Filmhistorischen Kongressen und dem *cinifest*.

Marie-Luise Bolte hat sich intensiv mit der Filmmusikgeschichte befasst, geht aber ganz eigene Wege. Sie hat Stummfilme mit Keyboard, Hammondorgel, Kirchenorgel, mit Salonorchester und mit dem Einsatz der Djembé vertont. Ihr Lieblingsinstrument ist jedoch das Klavier, da es seine ganz eigene Vielfalt der Klangmöglichkeiten und Stilistiken hat.

Bolte hat Ensembles geleitet und präsentiert sowohl musikalische Kompilationen als auch durchkomponierte Partituren, u. a. 1996 mit dem »Opium-Salonorchester« bei der Aufführung von *OPIMUM* (1918, Robert Reinert) im Metropolis-Kino und 2001 mit dem Caesar-Trio (Klavier, Posaune, Schlagzeug) bei der Vorführung von *HALLOH – CAESAR!* (1926, Reinhold Schünzel) beim Internationalen Filmfestival in Karlovy Vary; beim *cinifest* 2005 zur Begleitung von *DIE BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER* (1924, Wolfram Junghans) mit Klavier, Kontrabass und Djembé und beim Hamburger Filmfest 2007 mit einem vierköpfigen Ensemble zu *DIE BERGKATZE* (1921, Ernst Lubitsch). Als Solistin improvisiert sie überwiegend frei zum Film. Die Improvisation ist immer ein großes Abenteuer, denn die Frage nach dem speziellen Sound für einen Stummfilm stellt sich immer wieder neu.

DVD-Einspielungen sind *DER KOMISCHE KINTOPP*, Lotte Reinigers *DIE JAGD NACH DEM GLÜCK*, 18 stumme Werbefilme aus dem Atelier von Julius Pinschewer sowie zu Stummfilmen für DVDs der *cinifest*-edition. www.marilu-bolte.de

Beim *cinifest* 2020 begleitet sie in Hamburg die Filme *ICH LEBE FÜR DICH* (1928/29, Wilhelm Dieterle) und *HOOGSTRAAT. EEN ABSOLUTE FILM* (NL 1929, Andor von Barsy).



DAAN VAN DEN HURK

Konzertpianist, Stummfilmpianist und Komponist. Er studierte Klavierjazz und klassisches Klavier sowie Komposition am Konservatorium in Utrecht, wo er heute selbst Klavier, Komposition und Musiktheorie unterrichtet. Als Stummfilmbegleiter spielt und komponiert er für Festivals und Archive aus der ganzen Welt, darunter Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Bristol Slapstick, Locarno Filmfestival und viele andere. Zu seinen jüngsten Projekten gehören die Restaurierung von Vladimir Deshevovs Original-Klavierpartitur für *OBLOMOK IMPERII* (1929, Friedrich Ermler) und eine brandneue Partitur für die Kompilation *THE BRILLIANT BIOGRAPH* (2020) des Eye Filmmuseums. Daan van den Hurk ist auch Gründer und Direktor des Nederlands Silent Film Festival. www.daanvandenhurk.nl

Beim *cinifest* 2020 begleitet er in Hamburg die Filme *HURRA! ICH LEBE!* (1928, Wilhelm Thiele) und das Kurzfilmprogramm *Feuer, Schiffbruch und Folklore. Stummfilme aus der Desmet-Sammlung*.

DIE NUMMER **1**
DER KUNST-MAGAZINE!



Heft - Bestellung unter:

Perinique Verlag
Herausgegeben von Helmut Marrat
per Mail: bestellung@perinique.de
per Telefon: 0178/337 92 57

Oder Online bei
www.united-kiosk.de

33. INTERNATIONALER FILMHISTORISCHER KONGRESS

20. – 22.11.2020, Hamburg
Kommunales Kino Metropolis
Kleine Theaterstr. 10, 20354 Hamburg

Bei den Vorträgen und Diskussionen des **33. Internationalen Filmhistorischen Kongresses** werden in thematisch abgestimmten Panels die filmischen Beziehungen der Nachbarländer in ihren unterschiedlichen Ausprägungen durch die gesamte Filmgeschichte aufgezeigt. Zwischen den Weltkriegen bestanden enge Kontakte zwischen Avantgarde- und Dokumentarfilmern in Berlin und Amsterdam. Bei Produktion und Distribution wurde länderübergreifend gearbeitet. Die Ufa begann bereits 1918, Kinos in den Niederlanden zu unterhalten. Während der Niederländer Haro van Peski in Berlin eine Produktionsfirma gründete, etablierte sich der deutsche Rudi Meyer zwischen den 1930er und 60er Jahren als eine Schlüsselfigur der niederländischen Filmproduktion. Nach 1933 war Amsterdam eine erste Exil-Station und Emigranten wie Hermann Kosterlitz und Detlef Sierck halfen dabei, die niederländische Spielfilmindustrie aufzubauen. Unterdessen arbeitete der niederländische Schauspieler Frits van Dongen für NS-Propagandafilme. Der Nationalsozialismus vereinbarte mit Hans Steinhoffs REMBRANDT auch den holländischen Meister. In der Nachkriegszeit wurden die Ereignisse unter der deutschen Besatzung immer wieder in Spielfilmen mit wechselndem Fokus thematisiert. Die niederländischen Produzenten Rob Houwer und Laurens Straub waren am Erfolg des Neuen Deutschen Films maßgeblich beteiligt. Ein wichtiger Einfluss war auch die Arbeit niederländischer Dokumentarfilmer, deren Einfluss sowohl in der west- wie auch ostdeutschen Kinematografie sichtbar ist.

KEY NOTE

Ivo Blom, Amsterdam

PANEL 1 / AVANTGARDE

Thomas Tode, Hamburg: Das Licht Hollands. Von Landschaftsmalern, Naturdokumentaristen und geborenen Internationalisten. Austauschprozesse zwischen niederländischer und deutscher Filmavantgarde

PANEL 2 / PRODUKTION & DISTRIBUTION

Rommy Albers, Amsterdam: Haro van Peski – Zwischen Berlin und Amsterdam | **Annette Schulz**, Amsterdam: Rudi Meyer – eine Bank!? **André van der Velden**, Utrecht: Luxor, Rembrandt und Asta: drei Ufa-Kinopaläste in den Niederlanden, 1918–1944

PANEL 3 / NATIONALSOZIALISMUS

Evelyn Hampicke, Berlin: Drehte für Deutschland – Frits van Dongen, ein Niederländer in Harlans Filmen VERWEHTE SPUREN und DIE REISE

NACH TILSIT | **Timur Sijaric**, Wien: Appropriating a Dutch Myth, Germanizing History. Film Music and Genius' Cult in REMBRANDT (1941/42)

PANEL 4 / NIEDERLANDE ALS EXIL

Kathinka Dittrich van Weringh, Köln: Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration

PRÄSENTATION EYE FILMMUSEUM

Rommy Albers, Amsterdam

PANEL 5 / NACHKRIEG + VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG

Tobias Temming, Münster: Selbstbild und Fremdbild im niederländischen Kriegsfilm 1948 bis 1962 | **Katja S. Baumgärtner**, Berlin: »Der Film beginnt ohne Musik – auf der Leinwand erscheint das Portraitfoto eines weiblichen Häftlings« – Joop Huisken, Renate Drescher und der Film über das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück

PANEL 6 / DOKUMENTARFILM

Anke Steinborn, Frankfurt/Oder: Maler des Lichts. Bert Haanstra zwischen niederländischer Klassik und deutscher Avantgarde | **Karl Griep**, Berlin: Das Bild der Niederlande in den Periodikafilmen der Deutschen Wochenschau GmbH (DW) | **Anna Schober-de Graaf**, Klagenfurt: Doubles for everyone: Transit characters as tactics for involving the public in Dutch documentaries since the 1960s

PANEL 7 / NEUER DEUTSCHER FILM

Michael Töteberg, Hamburg: Kopf und Bauch. Rob Houwer und Laurens Straub helfen dem Neuen deutschen Film auf die Beine

Der 33. Internationale Filmhistorische Kongress ist integraler Bestandteil des XVII. cinefest – Internationales Festival des deutschen Film-Erbes (13. – 22.11.). Er wird am Abend des 19.11.2020 im Metropolis-Kino eröffnet. Während der Veranstaltung werden auch die Willy Haas-Preise für bedeutende internationale Publikationen (Buch und DVD/Blu-ray) verliehen. Die Vorträge des Kongresses finden vom 20. – 22.11., jeweils von 9.30 – 16.00 Uhr, im Kommunalen Kino Metropolis statt. Ab 17.00 Uhr laufen im Metropolis-Kino die Filmvorführungen, die die Vorträge ergänzen. Für die Teilnahme am Kongress ist eine vorherige Akkreditierung erforderlich. Die Vorträge des Kongresses werden in überarbeiteter Form in einem CineGraph Buch bei der edition text+kritik veröffentlicht.

CINE-FOREN

14. + 15.11.2020, Hamburg
Kommunales Kino Metropolis
Kleine Theaterstr. 10, 20354 Hamburg

Entsprechend seiner multimedialen Ausrichtung bietet das Festival in Zusammenarbeit mit Fachverbänden und Medienvertretern Diskussions-Foren zu technischen, kulturellen, wirtschaftlichen, juristischen sowie archivarischen und filmhistorischen Themen an.

2020 finden die Foren am 14. + 15. November im Kommunalen Kino Metropolis (Kleine Theaterstr. 10, 20354 Hamburg) von 11:00 – 13:00 Uhr statt. Der Eintritt ist frei.



Samstag, 14. November 2020, 11:00 – 13:00 Uhr

VOM ZUFALLSFUND ZUM FILM-ERBE DIE BEDEUTUNG DES FILMVERLEIHS FÜR DIE FILMGESCHICHTE

Das Film-Erbe verdankt seine Erhaltung häufig Zufallsfunden: Abrisshäuser, Kinokeller, Lagerungen von Verleihfirmen...

Ein besonders gutes Beispiel ist der niederländische Filmverleiher Jean Desmet. Er gehört zu den ersten Filmverleihern in der Geschichte des Kinos und vertrieb u. a. deutsche Filme in den Niederlanden. Die fast vollständig erhaltene Desmet-Sammlung gehört heute zum UNESCO Weltdokumentenerbe. Es ist dieser Sammlung zu verdanken, dass viele Filme aus der Stummfilmzeit überhaupt erhalten sind. Beim Forum diskutieren wir mit dem niederländischen Filmhistoriker Ivo Blom, der die Geschichte von Jean Desmet und seinem Verleih akribisch aufgearbeitet hat, und weiteren Fachleuten über die Geschichte des Filmverleihs und die Bedeutung von Filmvertrieben für die Erhaltung des Film-Erbes. Dabei schauen wir auch in die jüngere Vergangenheit, denn auch die Erhaltung von Filmen Mitte und Ende des 20. Jahrhunderts verdanken wir zu einem nicht unerheblichen Teil aufgelösten Filmagern und Kinoarchiven.

Sonntag, 15. November 2020, 11:00 – 13:00 Uhr

ANALOG MIT ABSTAND FILMARCHIVE IN DER PANDEMIE

Die Verbreitung des Coronavirus hält uns seit Anfang des Jahres in Atem. Alle Lebensbereiche sind von den Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie stark betroffen, so auch die Kultur. Bei den Diskussionen, welche Folgen die Einschränkungen haben werden, wurde ein Bereich in der Öffentlichkeit bisher kaum in den Fokus genommen: Die Filmarchive. Welche Auswirkungen haben Kontaktbeschränkungen und geschlossene Kinos auf die noch weitgehend analoge Arbeit der Archive? Bereits in den letzten 15 Jahren hat sich durch die Digitalisierung von Spielstätten, die heute nur noch vereinzelt analoge Kopien zeigen können, für die Präsentation des Film-Erbes eine prekäre Situation ergeben. Diese wird weiter verstärkt, wenn Filme notgedrungen aus den Kinos in Streaming-Plattformen verlagert werden. Aber nicht nur der Zugang zu analogen Filmkopien ist ein Problem, sondern auch die Recherche von analogen Materialien, die zur Vorbereitung von Kongressen, Archivfilmfestivals, Seminaren und Forschungsarbeiten essenziell sind. Wie reagieren Archivare, Veranstalter und Forschende auf diese Situation? Gelingt der Spagat zwischen Deadlines und der Vermeidung Blinder Flecken? Wir sprechen mit Veranstaltern, Archivmitarbeitern und Rechercheuren über deren Erfahrungen der letzten Monate und diskutieren wie Filmarchive auf die neuen Herausforderungen reagieren können.

RÜCKBLICK: CINEFEST-PREISTRÄGER 2019

REINHOLD SCHÜNZEL-PREIS 2019

Im Rahmen des XVI. Festivals des deutschen Film-Erbes in Hamburg wurde am 16.11.2019 der **Reinhold Schünzel-Preis** vergeben: Ehrenpreis für langjährige Verdienste um die Pflege, Bewahrung und Verbreitung des europäischen Film-Erbes.

Preisträger: **Giovanni Spagnoletti**,
Filmhistoriker, Rom

Aus der Juryentscheidung:

Should all the books with Giovanni Spagnoletti's name on the cover, as either author or editor, be stacked in a tower, the sheer size would itself be humbling. His extraordinarily wide-ranging output encompasses the films of Robert Bresson and Stanley Kwan, the national cinemas of South Korea, Argentina, Russia and Israel (to name only a few), and of course multiple topics regarding Italian cinema. Yet his frequent return to German film clearly signals a lifelong dedication to this country's cinema, from the silent era to the present. One can trace this interest to his studies at the Freie Universität in Berlin as well as Rome's La Sapienza University, and his important volumes on Fassbinder, Wenders, Kluge as well as specific thematic focuses testify to a truly impressive breadth and depth of knowledge, with wide-ranging fluency in 20th century culture. It would be wrong however to limit his impact to books and articles, as the programs he curated at the Pesaro Film Festival, of which he was director from 2000 to 2014, as well as at other festivals and film events, have significantly

shaped how an informed international public views German cinema. Giovanni was honoured several months ago with a Festschrift, "Un passo avanti", which makes it more than fitting that we are presenting Giovanni in the same year with the Reinhold Schünzel Award, for devotion to German film heritage.

Jury:

Michal Bregant, Direktor des Nationalen Filmarchivs in Prag
Heike Klapdor, Filmhistorikerin, Berlin,
Reinhold Schünzel-Preisträgerin 2016
Jay Weissberg, Künstlerischer Direktor
von Le Giornate del Cinema Muto,
Pordenone

WILLY HAAS-PREISE 2019

Im Rahmen des XVI. Festivals des deutschen Film-Erbes in Hamburg wurden am 20.11.2019 die **Willy Haas-Preise** vergeben: Auszeichnung je einer bedeutenden internationalen Publikation zum deutschsprachigen Film bzw. zum Film in Deutschland in den Kategorien Buch und DVD/Blu-ray, zuvor Nominierung von sechs Büchern und DVDs/Blu-rays, verliehen durch eine unabhängige Jury.

Preisträger Kategorie Buch

Klaus Christian Vögl
Angeschlossen und gleichgeschaltet.
Kino in Österreich 1938-1945

Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2018.
447 S.



Giovanni Spagnoletti

Begründung der Jury:

Wenn neue Quellen auf einen Autoren treffen, der zu hervorragender historischer Arbeit befähigt ist, ist dies ein Glücksfall. Klaus Christian Vögls Studie »Angeschlossen und gleichgeschaltet – Kino in Österreich 1938-1945« ist ein solcher Glücksfall. Vögl erschließt erstmals Aktenbestände der Reichsfilmkammer zum Kino in Österreich und liefert so eine fürderhin unverzichtbare Studie zur Struktur, Organisation und Geschichte der österreichischen Filmwirtschaft. Präzise und mit großer Anschaulichkeit schildert Vögl die Instrumentalisierung der österreichischen Filmwirtschaft während des Nationalsozialismus und bettet diese ein in ein größeres Bild vom Funktionieren der NS-Kulturpolitik. Ausblicke zur formalen Abwicklung der NS-Filmwirtschaft in Österreich und Überlegungen zur Sprache der Quellen runden das Buch ab.

Preisträger Kategorie DVD/Blu-ray

Münchhausen

Regie: Josef von Bány

2 Blu-rays/DVDs mit

3 Fassungen. Inkl. Bonusmaterial.

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung /
Universum-Film 2019.

Begründung der Jury:

Die Edition ist eine großartige Produktion für Filmhistoriker und Liebhaber von Film, bzw. genauer: Filmmaterialität. Es ist immer noch eine Ausnahme, dass drei unterschiedliche Fassungen desselben Films in einer Edition vereint sind. Allein aus diesem Grund sticht die neue Ausgabe des deutschen Farbfilmklassikers unter den vielen hochwertigen, lobenswerten Editionen hervor. Neben der 2017 auf dem Filmfest München uraufgeführten restaurierten deutschen Verleihfassung sind auch die farbre restaurierte Exportfassung und die erst kürzlich in Moskau wiederentdeckte Premierenfassung mit zusätzlichem Material vollständig auf der DVD- bzw. Blu-ray-Edition vorhanden. Somit kann die Ausgabe auch als »Studienfassung« angesehen werden. Mit den verschiedenen Versionen des Klassikers MÜNCHHAUSEN lässt sich nicht nur die Geschichte und Entwicklung dieses einen Films, sondern auch diverse übergeordnete Filmthemen wie Farbe, Rhythmus und Dramaturgie erforschen. Die bereits auf der 2005er Edition vorhandene Dokumentation der Farbfilmhistoriker Gert und Nina Koshofer ist hier wieder dabei und leistet vieles zur Vermittlung des historischen Hintergrunds zum Film auf produktionskultureller Ebene. Ergänzt wird das AV-Angebot um ein informatives Booklet.



Klaus Christian Vögl



Fabio Quade (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)

Jury:

Peter Bossen, Hamburg

Judith Ellenbürger, Hamburg

Oliver Hanley, Potsdam

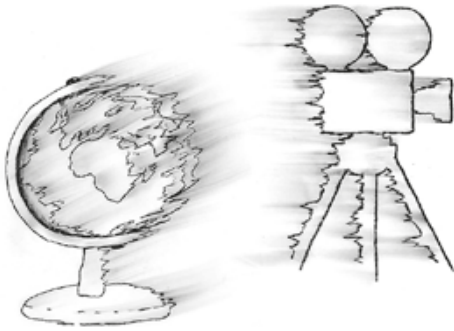
Uli Jung, Trier

Fabian Tietke, Berlin



Klaus Christian Vögl





SHORTLISTS

Die Preisträger in den Kategorien Buch und DVD/Blu-ray wurden aus Shortlists mit jeweils sechs Kandidaten gewählt. Alle Nominierten erhielten eine Urkunde, die Sieger zusätzlich eine Originalgrafik des Filmmachers Franz Winzentsen.

Neben den Preisträgern waren noch folgende Kandidaten nominiert:

BÜCHER

- **Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms.**
Marburg: Schüren 2019, 320 S.
- **Ralf Forster: Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR.**
München: et+k 2018, 510 S.
- **Imme Klages: I do not get rid of the ghosts. Zur Exileroziehung in den Filmen Fred Zinnemanns.**
Marburg: Schüren 2018, 284 S.
- **Cornelia Klauß, Ralf Schenk (Hg.): Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme.**
Berlin: Bertz+Fischer 2019, 416 S.
- **Claudia Lenssen: Andres Veiel. Streitbare Zeitbilder.**
Marburg: Schüren 2019, 320 S.

DVDs/BLU-RAYS:

- **Der Gang in die Nacht**
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau.
2 DVDs, inkl. Live-Mitschnitt der Musikbegleitung, ausführliches Booklet.
Edition Filmmuseum 2018.
- **Geschichten vom Kübelkind**
Regie: Ula Stöckl und Edgar Reitz.
Blu-ray, ausführliches Booklet.
Studiocanal 2019.
- **Mord und Totschlag**
Regie: Volker Schlöndorff.
DVD/Blu-ray, inkl. Bonusmaterial.
Subkultur 2019.
- **Der Hund von Baskerville**
Regie: Richard Oswald. 2 Fassungen.
DVD & Blu-ray, inkl. Bonusmaterial, Booklet.
Flicker Alley 2019.
- **Jenseits von Golzow**
15 Filme von Barbara und Winfried Junge
1964-1990. Regie: Barbara und Winfried Junge.
2 DVDs, ausführliches Booklet.
absolut Medien 2019.

Zudem wurden folgende Publikationen LOBEND erwähnt:

Karin Herbst-Meißlinger, Rainer Rother (Hg.): Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen
Berlin: Bertz+Fischer 2019, 216 S.

Begründung der Jury:
Der Begleitband zur Retrospektive der diesjährigen Berlinale, in der es um das Filmschaffen von

Filmemacherinnen in BRD und DDR zwischen den 1960er und den 1990er Jahren geht, beinhaltet hochinformativ Essays, ausgezeichnete Bildmaterial und ein tolles Layout. Überzeugend verfasst wechseln sich Close Reading einzelner Filme mit Beiträgen ab, die eher einen Überblick bieten. Satz und Bildqualität sind hervorragend.

Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen

Regie: divers. 2 DVDs, ausführliches Booklet.
absolut Medien 2019.

Begründung der Jury:

Die Edition »selbstbestimmt« versammelt zahlreiche bekannte und unbekanntere Filme von Frauen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gedreht wurden und so etwas wie eine weibliche Perspektive erkunden. Es ging den Frauen nicht nur darum, neue Bilder von Weiblichkeit zu erschaffen (jenseits der klassischen Rollen), sondern auch eine eigene künstlerische Handschrift zu entwickeln. Insofern vermittelt diese Zusammenstellung von Filmen von Ula Stöckl, May Spils, Gitta Nickel, Christine Noll Brinckmann und vielen anderen den konzentrierten Einblick in eine (Such-)Bewegung. Zu den Filmen gibt es ein kurzes Booklet mit Einführung, das die Auswahl rahmt.

Wir danken

Thomas Sessler Verlag, Wien, für die freundliche Erlaubnis, den Namen Reinhold Schünzel zur Benennung des Preises zu benutzen.

Dr. Herta Haas (†), Hamburg, für die freundliche Erlaubnis, den Namen Willy Haas zur Benennung der Preise zu benutzen.

Franz Winzentsen, der die Logos der Preise entwarf und Originalgrafiken für die Gewinner zur Verfügung stellte.

C I N E G R A P H

B U N D E S A R C H I V

INTERNATIONALES FESTIVAL

cinefest

DES DEUTSCHEN FILM-ERBES

WESTWÄRTS!

OSTEUROPÄISCHE FILMMACHER IN WESTEUROPA

Zahllose osteuropäische Filmemacher aller Gewerke haben im 20. Jahrhundert in Westeuropa gearbeitet und zur Filmgeschichte beigetragen. Sie kamen nach politischen Umbrüchen – von der Oktober-Revolution bis zum Ende des Prager Frühlings –, aber auch zur Verbesserung ihrer professionellen Chancen und erlebten höchst unterschiedliche Karrieren zwischen Erfolg und Scheitern. Ihre Lebenswege und -werke sind bisher nur vereinzelt erforscht worden. *cinefest* 2021 wird einen vielseitigen Querschnitt solcher, teilweise vergessener Filmschaffender und ihre Filme auf der Leinwand präsentieren.

HAMBURG, 12.–21. NOVEMBER 2021

Anschließend werden Teile des Filmprogramms in Berlin, Prag, Wiesbaden und weiteren Städten gezeigt.

In Kooperation mit DEFA-Stiftung

WWW.CINEFEST.DE

CINEGRAPH



ADRESSEN

CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.

Schillerstraße 43, 22767 Hamburg
Tel. +49.40.352194 · Fax +49.40.345864
E-Mail: desk@cinagraph.de
www.cinagraph.de

Bundesarchiv

Finckensteinallee 63, 12205 Berlin
Tel. +49.30.187770-988 · Fax +49.30.187770-999
E-Mail: filmarchiv@bundesarchiv.de
www.bundesarchiv.de

Kinemathek Hamburg e.V. – Kommunales Kino Metropolis

Kleine Theaterstr. 10, 20354 Hamburg
Tel. +49.40.342353 · Fax +49.40.354090
E-Mail: info@kinemathek-hamburg.de
www.metropolis-hamburg.de

Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum

Unter den Linden 2, 10117 Berlin
Tel. +49.30.20304-420 · Fax +49.30.20304-424
E-Mail: zeughauskino@dhm.de
www.dhm.de

Národní filmový archiv

Malešická 12, CZ-13000 Praha 3
Tel. +42.778.522 729
E-Mail: e-podatelna@nfa.cz
www.nfa.cz

Kino Ponrepo

Bartolomejská 11, CZ-11000 Praha 1
Tel. +42.778.522 708

Filmforum

Università degli studi di Udine
Palazzo Caiselli, vicolo Florio 2, I – 33100 Udine
Tel. +39.432.556648 · Fax +39.432.556644
E-Mail (Conference): udineconference@gmail.com
E-Mail (School): gospringschool@gmail.com
http://filmforum.uniud.it

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Murnaust. 6, 65189 Wiesbaden
Tel. +49.611.977080 · Fax +49.611.9770819
E-Mail: info@murnau-stiftung.de
www.murnau-stiftung.de

Cinématheque Suisse

Casino de Montbenon
Postfach 5556, CH - 1002 Lausanne
Tel. +41.21.3152170 · Fax +41.21.3152189
E-Mail: lausanne@cinematheque.ch
www.cinematheque.ch

Filmpodium der Stadt Zürich

Stadthaus
Stadthausquai 17, Postfach, CH-8022 Zürich
Tel. +41.1.2163128 · Fax +41.1.2121377
E-Mail: info@filmpodium.ch
www.filmpodium.ch

Österreichisches Filmmuseum

Augustinerstraße 1, AT – 1010 Wien
Tel. +43.1.5337054
E-Mail: kontakt@filmmuseum.at
www.filmmuseum.at

Eye Filmmuseum

IJpromenade 1, NL - 1031 KT Amsterdam
Tel. +31.20.5891400
E-Mail: info@eyefilm.nl
www.eyefilm.nl

CLUE+ Research Institute for Culture, Cognition, History and Heritage

Faculty of Humanities
Vrije Universiteit
De Boelelaan 1105, NL - 1081 HV
Amsterdam
Tel. +31.20.5982876
E-Mail: clue@vu.nl
www.clue.vu.nl

DANKE!

Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg
Carsten Brosda, Jana Schiedek, Nina Dreier, Romaine Becker

Bundesarchiv

Michael Hollmann, Petra Rauschenbach, Daniela Tamm, Angela Abmeier, Undine Beier, Marlo Boelens, Dirk Förstner, Adelheid Heftberger, Barbara Heinrich-Polte, Babette Heusterberg, Ute Klawitter, Christian Kurzweg, Julika Kuschke, Corinna Luck, Jürgen Molkow, Miriam Piorno, Kerstin Risse, Michael Schelter, Philip Schilf, Annika Souhr-Könighaus, Justus Wörmann, Florian Wrobel, Torsten Zarwel

Eye Filmmuseum, Amsterdam

Sandra den Hamer, Rommy Albers, Jeroen De Mol, Elif Rongen-Kaynakçi, Annika Kross, Piet Dirx, Frank Roumen, Leenke Ripmeester, Elif Rongen-Kaynakçi, Annette Schulz

Eye International, Amsterdam

Ido Abram, Marleen Labijt, André Naus

Kinemathek Hamburg – Kino Metropolis

Martin Aust, Felix Sonntag, Manja Malz, Thomas Pfeiffer, Michael Reckert

Zeughauskino / Deutsches Historisches Museum, Berlin

Jörg Frieß, Cathrin Schupke, Lukas Foerster

Friedrich-Wilhelm-Murau-Stiftung, Wiesbaden

Christiane von Wahlert, Fabio Quade, Sebastian Schnurr, Anna Siegmayer, Marcel Steinlein

Filmforum Udine/Gorizia

Leonardo Quaresima, Simone Venturini

Filmpodium Zürich

Corinne Siegrist-Oboussier, Claudia Brändle, Michel Bodmer

Cinémaèque Suisse, Lausanne

Frédéric Maire, Regina Bölsterli

Národní filmový archiv, Prag

Michal Bregant, Andrea Czesaná, Kateřina Fojtová, David Havas, Milan Klepikov, Lenka Marxová, Anna Mohaplová, Nikola Krutilová, Zuzana Štefunková, Tereza Vidimová, Tomáš Zúrek

Universität Hamburg

Thomas Weber, Judith Ellenbürger, Erica Özkan

Abaton Kino, Hamburg

Felix Grassmann, Philip Grassmann, Werner Grassmann

Alabama Kino, Hamburg

Michael Conrad, Christian Mattern

Bertron & Schwarz Gruppe für Gestaltung, Berlin

Aurelia Bertron, Ulli Schwarz

Botschaft des Königreichs der Niederlande, Berlin

Valérie-Anne Houppermans, Wendy de Graaff

DEFA-Stiftung, Berlin

Ralf Schenk, Stefanie Eckert, Sabine Söhner

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin

Rainer Rother, Florian Bolenius, Elisa Carl, Cordula Döhrer, Anja Göbel, Anke Hahn, Regina Hoffmann, Jürgen Keiper, Diana Kluge, Peter Mänz, Julia Riedel, Silke Ronneburg, Lisa Roth, Anett Sawall, Tarek Strauch, Gerrit Thies, Birgit Umatham, Mirko Wiermann

Deutsch-Tschechischer Zukunftsfonds, Prag

Stefan Gehrke

DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt

Ellen M. Harrington, Isabelle Bastian, Jens Kaufmann, André Mieles, Uschi Rühle, Hans-Peter Reichmann, Christof Schöbel, Michael Schurig, Markus Wessolowski, Thomas Worschech

edition text + kritik, München

Anke Ingmanns, Jerome Schäfer, Melanie Wanderer

Filmarchiv Austria, Wien

Ernst Kieninger, Armin Loacker, Susanne Rocca, Christina Wintersteller, Nikolaus Wostry

Gästehaus der Universität Hamburg

Anna-Maria Karl, Sonja Lorenzen-Sapori, Meike Frank-Richter

Lichtmess Kino, Hamburg

Carsten Knoop

Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum

Valentine Kuypers

Österreichisches Filmmuseum, Wien

Michael Loebenstein, Andrea Glawogger, Günter Krenn

UCM.ONE GmbH, Berlin

Joachim Keil, Robert Zimmermann, Stefanie Dörper

Creative Europe Desks Deutschland, Hamburg

Christiane Siemen

IPS Fotohandel Kleiner Kielort GmbH, Hamburg

Christian Schmidt

Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg

Sabine Bamberger-Stemmann, Abut Can

Institut für die Geschichte der Juden, Hamburg

Andreas Brämer

Thomas Sessler Verlag, Wien

Maria Teuchmann

sowie

Egbert Barten, Noord-Scharwoude
Maïke Bitter, Hamburg
Geoff Brown, London
Dagmar Cohnen, Hamburg
Kai Ebbert, Hamburg
Christoph Fuchs, Hamburg
Armin Grambart-Mertens, Hamburg
Sabine Lang, Potsdam
Anke Mebold, Frankfurt
Jan Minck, Hamburg
Peer Moritz, Hamburg
Jan Nehlsen, Hamburg
Julian Petley, London
Ulrike Pfeiffer, Hamburg
Melanie Richter, Hamburg
Ralf Schenk, Berlin
Stephanie Schönbeck, Hamburg
Alexia Stephan, Hamburg
Vera Stumpf, Hamburg
Andreas Thein, Düsseldorf
Lenka Veselá, Prag
Christian Vock, Hamburg
Franz Winzentsen, Kutenholz
Karl Witte, Halstenbek

und

Herta Haas (†), Hamburg

Brigitte Corleis (†), Hamburg

Markku Salmi (†), London

Ein besonderer Dank geht an alle früheren und heutigen Mitarbeiter von CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.



FESTIVALFILME (INDEX)

Alleman 92
Als twee druppels water 88

Bad auf der Tenne, Das 66
Besessen – Das Loch in der Wand
siehe Obsessions
Black Book *siehe Zwartboek*

Charlotte 114
Ciske – ein Kind braucht Liebe 74

Daß ein gutes Deutschland blühe 78
Des Meeres und der Liebe Wellen 22

Ein neuer Apparat zur Verhinderung
von Kinobränden 22
Ein neuer Erwerbszweig 22
Es 96
Europa Radio 100

Gegenschuss – Aufbruch der
Filmemacher 122
Geheimnis der Mondscheinsonate,
Das *siehe* Mysterie van de
Mondscheinsonate, Het

Hoogstraat 100
Houen zo! 100
Hurra! Ich lebe! 30

Ich lebe für Dich 36
Im Lauf der Zeit 110
In Holland staat een huis 100

Kribbebijter, De 46

Leonie, actrice en spionne 128
Living the Light – Robby Müller 126

Mysterie van de Mondscheinsonate,
Het 52

Nur ein Viertelstündchen 100

Obsessions 106
Overval, De 84

Reise nach Tilsit, Die 54
Rembrandt 60

Sad Movies: Tulips 101
Schneemann, Der 100
Stad die nooit rust, De 26

Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm
aus dem jüdischen
Siedlungsgebiet 70

Überfall, Der *siehe* Overval, De

Westerbork 70
Wie heiratet man einen König 102

Zeemansvrouwen 40
Zwartboek 118
Zwölf Millionen *siehe* Alleman



HERBERT LIND ELSBETH
WEICHMANN-STIFTUNG



cinémathèque suisse



arte

UCM.ONE

alabama kino

ABATON

LICHTMESS
KINO



CineGraph wird gefördert durch



Hamburg | Behörde für
Kultur und Medien

Stars wie Johannes Heesters und Rudi Carrell sind bei weitem nicht alles, was die beiden Nachbarländer filmhistorisch verbindet. Neben dem Augenmerk auf die gegenseitige Darstellung, zwischen Klischee und Realität, nimmt das XVII. *cinifest* Verbindungen bei der Produktion und Rezeption in den Blick. Zwischen den Weltkriegen machten niederländische Filmschauspieler Karriere im deutschen Film, wie Truus van Aalten und Frits van Dongen. Zwischen Avantgarde- und Dokumentarfilmen in Berlin und Amsterdam (Joris Ivens, Hans Richter) bestanden enge Kontakte. Nach 1933 war Amsterdam oft eine erste Exil-Station, wie für den Autor und Regisseur Hermann Kosterlitz (*DE KRIBBEIJTER*, 1935), und so waren deutsche Filmschaffende maßgeblich am Aufbau der niederländischen Kinematografie der 1930er Jahre beteiligt. Die Ereignisse unter der deutschen Besatzung wurden in der Nachkriegszeit in zahlreichen Spielfilmen mit wechselndem Fokus thematisiert, so in *ALS TWEE DRUPPELS WATER* (1962/63, Fons Rademakers) und *ZWARTBOEK* (2005/06, Paul Verhoeven). In der DDR arbeiteten niederländische Schauspielerinnen wie Cox Habbema und der Dokumentarfilmer Joris Ivens. Sein Kollege Joop Huisken schuf ein Filmporträt zum 10. Jahrestag der Republik (*DASS EIN GUTES DEUTSCHLAND BLÜHE*, 1959). Während der Deutsche Rudi Meyer zwischen den 1930er und 60er Jahren eine Schlüsselfigur der niederländischen Filmproduktion war, waren niederländische Kameraleute wie Robby Müller sowie Produzenten wie Laurens Straub als Geschäftsführer des Filmverlags der Autoren zentrale Figuren beim Neuen Deutschen Film.

Der Katalog zum *cinifest* dokumentiert mit Kritiken, Materialien und Hintergrundtexten mehr als 25 Produktionen, die die Niederlande und Deutschland filmgeschichtlich verbinden.

