



Titel: Bring 'em Back Alive, USA 1932, Clyde E. Elliott, Design: Pentagram

BRANDSPUREN – FILMPLAKATE AUS DEM SALZSTOCK
28. NOVEMBER 2019 BIS 31. MAI 2020
DEUTSCHE KINEMATHEK – MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN

Fakten

Titel	Brandspuren – Filmplakate aus dem Salzstock
Laufzeit	28. November 2019 – 31. Mai 2020
Ort	Museum für Film und Fernsehen im Filmhaus am Potsdamer Platz Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin
Öffnungszeiten	Mittwoch bis Montag 10 bis 18 Uhr, Donnerstag 10 bis 20 Uhr Dienstag geschlossen Feiertage siehe: www.deutsche-kinemathek.de
Tagesticket	8 € regulär, 5 € ermäßigt, 2 € Schüler, 8 € kl. und 16 € gr. Familienticket 5 € Gruppenticket, freier Eintritt donnerstags ab 16 Uhr
Fahrverbindungen	S-/U-Bahn Potsdamer Platz, Bus M48, M85, 200, 300 Varian-Fry-Straße
Informationen	T +49 (0)30 300903-0, F +49 (0)30 300903-13 E-Mail: info@deutsche-kinemathek.de www.deutsche-kinemathek.de/besuch/ausstellungen www.facebook.com/MuseumfuerFilmundFernsehen www.twitter.com/de_kinemathek www.instagram.com/deutsche_kinemathek
Fläche	Etage 4, Filmhaus
Führungen	Öffentliche, mit den Kuratoren, „Zu Gast!“, siehe S. 4
Ausstellung	Thematische Gliederung: Geschichte des Reichsfilmarchivs, Sicherung von Kulturgut / Filmaufnahmen von der Einfahrt in das Bergwerk Grasleben (Blackbox) / Restaurierte Filmplakate und Zensurmaterialien
Exponate	Plakate: 24 restaurierte Filmplakate von 22 Titeln internationaler und nationaler Produktionen aus den Jahren 1916–1934 aus dem Bestand des Reichsfilmarchivs, eingelagert 1944/45, Fundort: Salzbergwerk Grasleben, 1986 Quelle: Deutsche Kinemathek Schriftgut: darunter Zensurkarten, Prüfungsanträge, Fotos Quelle: Deutsche Kinemathek sowie Leihgaben von Archiven und aus privater Hand, siehe S. 3
Medien	Filmdokumentationen und Hörstationen, darunter: Dokumentation der Bergung von Materialien des Reichsfilmarchivs, Salzbergwerk Grasleben, 2017 und 2019 Dokumentation der Wiederherstellung eines Filmplakats, 2019
Sammlung digital	www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archiv/sammlung-digital

Credits

Künstlerischer Direktor: Rainer Rother
Verwaltungsdirektor: Florian Bolenius
Ausstellungskonzeption: Rolf Aurich, Georg Simbeni
Kuratorische Mitarbeit: Anett Sawall, Alexander Zöller
Projektleitung: Peter Mänz
Projektmanagement: Georg Simbeni
Redaktion: Rolf Aurich, Julia Schell
Übersetzungen: transArt Wendy Wallis
Gestaltung Ausstellungsgrafik: Felder KölnBerlin
Ausstellungseinrichtung: jebam–szenografie
Restaurierung: Christin Frischmuth, Werkstatt Claus Schade
Konservatorische Betreuung: Sabina Fernández–Weiß
Digitalisierung: TU Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek
Reproduktionen: Bartneck Print Artists
Ausstellungsbau und Technik: Frank Köppke, Roberti Siefert
Beleuchtung und AV–Technik: Stephan Werner
Gestaltung Werbegrafik: Pentagram Design
Medien und Schnitt: Heinrich Adolf und Kilian Dormann, Boris Seewald und Georg Simbeni
Leitung Kommunikation: Sandra Hollmann
Marketing: Linda Mann
Website: Julia Pattis, Julia Schell
Presse: Heidi Berit Zapke
Bildung und Vermittlung: Jurek Sehrt
Führungen und Workshops: Jörg Becker, Jürgen Dünwald

Leihgeber

Archiv der Max–Planck–Gesellschaft, Berlin
Heinrich Adolf, Hohenschäftlarn
Rolf Aurich, Potsdam
Bundesarchiv, Berlin und Koblenz
Bundesarchiv–Filmarchiv, Berlin
esco – european salt company GmbH & Co. KG im Werk Braunschweig–Lüneburg in Grasleben
Jeanpaul Goergen, Berlin
Gosfilmofond Russlands, Belyje Stolby
NARA – National Archives and Records Administration, College Park, Maryland
Niedersächsisches Landesarchiv, Wolfenbüttel
Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin
Hans–Rainer Quaas, Gröbenzell
Helga Rathsack, Berlin
Bettina und Dirk Seewald, Bad Kreuznach
Ullstein Bild, Berlin
Hans–Gunter Voigt, Potsdam

Unser Dank gilt der esco – european salt company GmbH & Co. KG, Heinrich Lohrengel sowie allen Kolleg*innen der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen.

Brandspuren – Filmplakate aus dem Salzstock
28. November 2019 bis 31. Mai 2020



Führungen | Bildungsangebote

„Brandspuren – Filmplakate aus dem Salzstock“

Öffentliche Führungen

Sonntag, 1. Dezember 2019, 14 Uhr
Sonntag, 29. Dezember 2019, 14 Uhr
Sonntag, 2. Februar 2020, 14 Uhr
Sonntag, 23. Februar 2020, 14 Uhr (engl.)
Sonntag, 29. März 2020, 14 Uhr
Sonntag, 26. April 2020, 14 Uhr
Dauer: 90 Min., Führung kostenfrei / mit Eintrittskarte
Treffpunkt: Museumskasse, Museum für Film und Fernsehen

Öffentliche Führungen mit den Kuratoren

Donnerstag, 12. Dezember 2019, 18 Uhr
Donnerstag, 27. Februar 2020, 18 Uhr (engl.)
Donnerstag, 23. April 2020, 18 Uhr
Dauer: 90 Min., Führung kostenfrei / mit Eintrittskarte
Treffpunkt: Museumskasse, Museum für Film und Fernsehen

Zu Gast! Ausstellungsrundgang mit der Restauratorin Christin Frischmuth

Donnerstag, 6. Februar 2020, 18 Uhr
Über die Restaurierungsgeschichte der Filmplakate der Ausstellung
Mit: Christin Frischmuth, Restauratorin für Papierobjekte, Restaurierungswerkstatt Claus Schade
In Begleitung von: Anett Sawall, Grafikarchiv, Deutsche Kinemathek
Dauer: 75–90 Minuten, Führung kostenfrei / mit Eintrittskarte
Treffpunkt: Museumskasse, Museum für Film und Fernsehen

Inklusion: Ausstellungsrundgang mit Gebärdensprache

Sonntag, 26. Januar 2019, 15.30 Uhr
Eine Führung für taube Menschen. Mit Dolmetscher*innen für Laut- und Gebärdensprache.
Teilnahme kostenfrei, Anmeldung unter: bildung@deutsche-kinemathek.de

Workshops

Winterferienprogramm für Kinder: Der grafische Schatz aus dem Bergwerk!
Spurensuche und Erschaffen eigener Kunstwerke, Ab 10 Jahren
Dienstag, 4. Februar 2020, 11 bis 15 Uhr
Mittwoch, 5. Februar 2020, 11 bis 16.30 Uhr
Mit: Felix Pestemer, Illustrator
Teilnahme kostenfrei, Anmeldung unter: museumsdienst@kulturprojekte.berlin
oder T +49 (0)30 247 49-888

Buchbare Führungen (dt./engl.) für Gruppen und Schulklassen unter:

museumsdienst@kulturprojekte.berlin, T +49 (0)30 247 49-888

Brandspuren – Filmplakate aus dem Salzstock
28. November 2019 bis 31. Mai 2020



Förderer / Partner

Die Deutsche Kinemathek wird gefördert von



In Kooperation mit dem



Medienpartner



Bildmaterial

Die Verwendung des Bildmaterials ist ausschließlich für die Berichterstattung über die Ausstellung „Brandspuren – Filmplakate aus dem Salzstock“ gestattet.

Jede darüber hinausgehende Nutzung ist unzulässig. Das Nutzungsrecht endet am 31. Mai 2020.

Wir bitten, auf Copyright/Provenienz zu achten.

Fotomaterial

www.deutsche-kinemathek.de/de/kinemathek/presse/brandspuren-fimplakate-aus-dem-salzstock

Log-In für Download

presse

sdk2019presse

Kontakt

Heidi B. Zapke, Pressestelle, T.+49 (0)30 300903-820, E-Mail: presse@deutsche-kinemathek.de

BRANDSPUREN — FILMPLAKATE AUS DEM SALZSTOCK



Man of Aran, GB 1934, Robert J. Flaherty, Deutsche Kinemathek

Einführung

Zahlreiche internationale Filmplakate aus den ersten 40 Jahren der Filmgeschichte wurden 1986 in einem Salzbergwerk in Grasleben gefunden, wo Teile des Reichsfilmarchivs der Nationalsozialisten seit dem Krieg lagerten. Wir zeigen erstmals rund zwei Dutzend der aufwendig restaurierten Stücke und erzählen ihre Geschichte.

Die umgekippte Grubenlampe von Grasleben – war sie tatsächlich im Juni 1945 Auslöser für die Zerstörung unzähliger Filmmaterialien? Ausgerechnet in einem Salzstock, wo sie mit anderen Kulturgütern vor den Kriegsfolgen geschützt werden sollten? Oder hatten amerikanische Agenten und Sonderkommandos das Lager schon zwei Monate zuvor geräumt und wollten mit einem Feuer ihre Spuren verwischen?

Fragen wie diese werden sich vermutlich nie vollständig beantworten lassen. Was bleibt, sind historische Filmplakate, denen die Spuren der Zeit buchstäblich eingebrannt sind. Sie befinden sich mittlerweile in Obhut der Deutschen Kinemathek, während weiteres Material, Unterlagen und Gegenstände noch immer in den Tiefen des Salzbergwerks schlummern.

Wieso und auf welchen Wegen ist das Filmarchiv in den letzten Kriegsmonaten 1944/45 dorthin gekommen und was geschah nach Kriegsende? Davon erzählt diese Ausstellung ebenso wie vom Thema Kulturschutz und von den mühevollen Anstrengungen, historische Überlieferungen vor dem Vergessen zu bewahren.

1. Das Reichsfilmarchiv

Als das Reichsfilmarchiv 1934 gegründet und ein Jahr später in Berlin-Dahlem, dem „deutschen Oxford“, eröffnet wurde, war dies der erste erfolgreiche Versuch, ein zentrales staatliches Filmarchiv in Deutschland zu schaffen. In dem Anfang 1935 veröffentlichten Statut dieser Einrichtung klingt der Sammelzweck noch profan: es ging um „Filme, die aus irgendwelchen Gründen ein besonderes Interesse erwecken“. Doch das nationalsozialistische Interesse an der Filmarchivierung ist vor dem Hintergrund einer weiterreichenden Strategie der politisch aufgeladenen Verewigung eigener bzw. der Abgrenzung von politisch feindlichen Schöpfungen zu sehen.

Film war ein bedeutender Teil im Ensemble der zeitgenössischen Massenmedien, für die ab 1937 sogenannte Reichskulturarchive errichtet werden sollten, von denen lediglich das Reichsfilmarchiv tatsächlich seine Arbeit aufnahm. Das dort gesammelte Material bildete sich kaum systematisch, die Filme durften obendrein nicht öffentlich vorgeführt werden. Während des Zweiten Weltkriegs wuchs der Bestand abermals beträchtlich an, weil erbeutete und beschlagnahmte „Feindfilme“ in großer Zahl übernommen wurden. Das Reichsfilmarchiv verwahrte auch in Deutschland nicht zugelassene Filme.

Trotz der nationalpolitischen Aufgabe unterstützte diese von Nationalsozialisten der ersten Stunde geleitete Einrichtung die internationalen Bestrebungen zum Filmaustausch und gehörte 1938 zu den Mitbegründern der noch heute existierenden Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF). Ab 1939 wurden weitere Filmlager errichtet, davon das größte in Babelsberg, ein weiteres in Harthausen bei München. Neben verschiedensten Filmen gehörten auch Filmfotos sowie Unterlagen der Filmzensur zur Palette des im Reichsfilmarchiv verwahrten Materials.

1.1 Entstehung des Reichsfilmarchivs

Die im September 1933 gegründete Reichsfilmkammer war ein wirkungsvolles Instrument zur „Gleichschaltung“ und Ausgrenzung in der Filmbranche. In ihrem Umfeld wurde das Reichsfilmarchiv am 30. Januar 1934, dem Jahrestag der „nationalsozialistischen Revolution“, gegründet. Kurzfristig geführt von einem höheren Beamten des Auswärtigen Amtes und Mitarbeiter der Filmprüfstelle Berlin, übernahmen rasch die Nationalsozialisten Frank Hensel (1893–1972) und Richard Quaas (1905–1989) die Leitung. Das Archiv wurde im Februar 1935 im Harnack-Haus in Berlin-Dahlem in Anwesenheit von Adolf Hitler und Joseph Goebbels, aber auch von prominenten Filmschaffenden wie Oskar Messter, Gerhard Lamprecht oder Marianne Hoppe eröffnet. Seine Aufgabe war zunächst die nicht systematische Sammlung von Filmen als Anschauungsmaterial für eine spätere Filmakademie.

1.2 Die Lager des Reichsfilmarchivs

Bald wurden die Archivlager in und um Berlin zu klein, denn die Bestände aus der Reichsfilmkammer und dem Reichsarchiv wuchsen rasch, nicht zuletzt aufgrund des Eingangs zahlreicher Filme, die von der Filmprüfstelle mit staatlichen Prädikaten ausgezeichnet worden waren, und später aufgrund der deutschen Besatzungspolitik. Anfang 1938 übernahm das Ministerium von Joseph Goebbels die Hoheit über das Reichsfilmarchiv, im März wurde die Deutsche Filmakademie gegründet. Nach dem Führerprinzip organisiert, gehörte sie zum Vorhaben einer „Filmstadt Babelsberg“ – genau wie die „Reichskulturarchive“, von denen eines das Reichsfilmarchiv bildete. Im Herbst 1939 begannen die Bauarbeiten an modernen Filmbunkern mit der Adresse „Breites Gestell 1“, dem künftigen Hauptlager. Bereits ab Sommer 1939 war in massiver Bauweise ein kleines Lager bei Harthausen in der Nähe Münchens entstanden, in dem Material des sogenannten Persönlichkeiten-Archivs und in Wien beschlagnahmte Filme untergebracht wurden.

1.3 Die Arbeitspraxis des Reichsfilmarchivs

Während der 1938 eingesetzte Direktor Richard Quaas seit Sommer 1942 in Babelsberg lebte, wurde das Archiv vom Tempelhofer Ufer in Berlin aus verwaltet. Dort residierte auch die Abteilung mit Aufnahmen der Propaganda-Kompanien, die in der Deutschen Wochenschau gezeigt wurden. Quaas konnte 1938 einen wichtigen Mitarbeiter für Bearbeitung und Katalogisierung v. a. ausländischer Filmmaterialien gewinnen: Hans Barkhausen (1906–1999), der bereits in den 1920er-Jahren der NSDAP beigetreten war und ab 1958 das Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz mit aufbauen sollte. Eine wichtige Alltagstätigkeit des Reichsfilmarchivs bestand in der permanenten Belieferung von Politikern und Militärs mit Filmen – darunter Klassiker wie *Casablanca* (USA 1942) in Originalfassung, der in Deutschland offiziell nicht aufgeführt werden durfte, da zahlreiche emigrierte deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen darin mitwirkten.

1.4 Internationale Verbindungen des Reichsfilmarchivs und Filme als Kriegsbeute

Als Direktor offiziell aus dem Amt geschieden, setzte Frank Hensel die Arbeit für das Reichsfilmarchiv auf internationaler Ebene fort. So traf sich der „Auslandsreferent“ von Goebbels unmittelbar vor der Gründung der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAP) im Mai 1938 in Paris mit künftigen Partnern aus den USA, Großbritannien und Frankreich – darunter Henri Langlois und Georges Franju von der Cinémathèque Française. Anlass für das Meeting war die Eröffnung einer Ausstellung des Museum of Modern Art zur amerikanischen Kunst. Sitz der FIAP wurde Paris, erster Präsident John Abbott (MoMA), als Vizepräsident fungierte Hensel. Dessen Rolle während der deutschen Besetzung Frankreichs ist bis heute undurchsichtig. Der Zweite Weltkrieg brachte die Arbeit der FIAP weitgehend zum Erliegen, während er dem Reichsfilmarchiv neue Möglichkeiten der Filmbeschaffung im besetzten und neutralen Ausland bot.

1.5 Kulturschutz im Krieg

„Verlagern!“ notierte der Kameramann Heinz von Jaworsky, nachdem er Mitte April 1945, wenige Tage vor dem verheerenden Bombenangriff auf Potsdam, das Reichsfilmarchiv in Babelsberg passiert hatte, wo bereits ein Jahr zuvor eine Bombe eingeschlagen hatte. Das Angebot der neutralen Schweiz, das Archivmaterial zeitweise in Verwahrung zu nehmen, lehnte Goebbels ab. Während Filme weiterhin etwa an SS-Leute verliehen wurden, suchte man ein Ausweichlager und fand es im Steinsalzbergwerk Grasleben. Dort wurden Negative von Wochenschauen und Akten der Filmprüfstelle Berlin eingelagert. Auch auf dem Dachboden der Grasleber Schule sollen Unterlagen deponiert worden sein – von ihnen fehlt jede Spur. Parallel dazu beschlagnahmten sowjetische Militärs Ende April 1945 das Babelsberger Gelände und transportierten Filme nach Moskau ab. Zur selben Zeit gelang es Richard Quaas, sogenannte „Geheimsachen“ zu vernichten und Wochenschaumaterial in Konstanz unterzubringen.

1.6 Wo sind die deutschen Filme?

Bei ihrem ersten Nachkriegstreffen versuchte sich die FIAP (Fédération Internationale des Archives du Film) Klarheit über den Verbleib der Filme aus dem Reichsfilmarchiv zu verschaffen. Trotz sowjetischer Räumungen wurde in den Babelsberger Bunkern weitergearbeitet. Als Assistent von Kurt Maetzig, der für die 1946 gegründete Deutsche Film AG (DEFA) arbeitete, suchte Günter Reisch dort Wochenschaumaterial für den Film *Der Rat der Götter* (DDR 1950), eine Abrechnung mit dem Nationalsozialismus. Das Fundament des 1955 ins Leben gerufenen Staatlichen Filmarchivs der DDR bestand somit aus Materialien des Reichsfilmarchivs. Der Lagerverwalter Lorenz Pronnet hatte sich noch im April 1945 in Babelsberg aufgehalten. Bereits im Oktober erhielt er den Auftrag, in

Geiseltage (München) von der amerikanischen Besatzungsmacht konfiszierte Filmmaterialien zu verzeichnen. Der Großteil wurde in die USA verschifft. Hans Barkhausen baute später Beziehungen zu US-Kollegen auf und war ab 1964 Hauptverantwortlicher des Bundesarchivs bei der Rückführung beschlagnahmter Filme.

1.7 Bergungsarbeiten in Grasleben nach dem Zweiten Weltkrieg

Unsere Kenntnisse über die in Grasleben eingelagerten Exponate des Reichsfilmarchivs sind bruchstückhaft. Am 14. April 1945 drangen US-amerikanische Agenten in das Bergwerk ein, um das Archiv ausfindig zu machen. Der ehemalige Mitarbeiter Albert Neumann hatte auf Lagerorte hingewiesen. Es bleibt ein Rätsel, was von den Amerikanern erbeutet wurde und was auf den von ihnen mitgenommenen Inventarlisten verzeichnet war. Die Listen anderer Institutionen, die ebenfalls in Grasleben einlagerten, blieben oft erhalten und boten Hilfe bei der Rekonstruktion des Geschehens sowie bei der Rückgabe von Kulturgut. Im Juni 1945 beschädigte das Feuer eines Grubenbrandes neben eingelagerter Kunst auch die in dieser Ausstellung präsentierten Objekte. Drei Einfahrten durch Kolleginnen und Kollegen der Deutschen Kinemathek in den Jahren 1986, 2017 und 2019 schufen zusammen mit der restauratorischen Arbeit die Grundlage für bessere Kenntnisse über das Reichsfilmarchiv und die Zensur der Filmreklame.



Filmlager bei Harthausen

2. Kulturgutschutz

Die Verantwortlichen in Deutschland waren sich der Gefahr einer Zerstörung von Kulturgut durch kriegerische Konflikte bewusst, bevor der Zweite Weltkrieg seinen Anfang nahm. Im zivilen Luftschutz war die Großstadt Braunschweig federführend. Es ging dabei um eine Abwägung zwischen dem Schutz von Menschen und dem Schutz von Material. Nach ersten größeren Bombenangriffen auf Braunschweig ab September 1943 wurden Kunst- und Kulturgüter von dort ins etwa 30 Kilometer entfernte Grasleben gebracht.

Seit 1925 wurde in Grasleben Steinsalz abgebaut. Unter Archiv- und Museumsfachleuten war ab Frühjahr 1943 bekannt, dass sich Salzbergwerke mit ihrer trockenen und warmen Luft als sichere Unterbringungsmöglichkeit für Schriftgut, Grafiken, Keramik eigneten – nicht aber für Gemälde, Holzarbeiten oder Metalle. Als sich ab Sommer 1943 die Luftangriffe der Alliierten auf Berlin erheblich verstärkten, wurde die Verlagerung von Akten an Ausweichstellen forciert. Bibliotheken, Schallarchive, vor allem aber Kunstmuseen begannen, ihre Bestände in westlich der Reichshauptstadt gelegenen Bergwerken unterzubringen.

Neben Museen und Archiven fand auch die Reichsversicherungsanstalt für Angestellte in Grasleben Unterschlupf und arbeitete dort unter Tage weiter. Die Grasleber Einlieferungslisten des Reichsfilmarchivs sind, anders als die der meisten Museen, nicht erhalten geblieben. Ob sich auch von Deutschen geraubtes Gut darunter befand, bleibt ungewiss. Es lässt sich jedoch nachvollziehen, dass aus einem Zwischenlager im heutigen Polen ab Sommer 1944 per Eisenbahn große Materialmengen nach Grasleben geschickt wurden, darunter Unterlagen der Filmprüfstelle.

Als das Ende des Kriegs sich abzeichnete, hatten mehrere Seiten das Reichsfilmarchiv im Visier. Das Propagandaministerium lehnte ein Schweizer Angebot, Filmmaterialien bis zum Kriegsende treuhänderisch zu verwahren, ab. Das in Grasleben eingelagerte Aktenmaterial sollte durch deutsche Agenten vernichtet werden.

3. Restaurierungsarbeiten der Deutschen Kinemathek

Nachdem das Gebiet des Landes Braunschweig bis zum 23. April 1945 ohne größere Gegenwehr durch US-Truppen besetzt worden war, übernahmen Anfang Juni britische Truppen dort das Kommando. In Grasleben, das wie auch Braunschweig schon am 12. April eingenommen wurde, gab es bereits zwei Tage später eine Inspektion des Bergwerks durch Amerikaner. Man hatte das Reichsfilmarchiv im Blick und ließ Teile davon sowie des Reichsschallarchivs abtransportieren. Denkbar ist, dass dies der Materialsicherung für die geplanten Kriegsverbrecherprozesse diente.

Als erster deutscher Experte erhielt der Braunschweigische Landeskonservator Kurt Seeleke in Grasleben Zutritt. Nach einem aus Unachtsamkeit entstandenen Grubenbrand im Juni 1945 sorgte er dafür, dass teilweise aufs Schwerste beschädigte Kunstwerke restauriert wurden. Erst im Rahmen einer Befahrung des Bergwerks durch den Prähistoriker Klaus Goldmann, der zur Verlagerungsgeschichte der Berliner Museen und Sammlungen forschte, konnten Vertreter der Stiftung Deutsche Kinemathek 1986 Umfang und Zustand der verbliebenen Unterlagen des Reichsfilmarchivs bewerten. Sie brachten hochgradig lädiertes Material mit nach Berlin, wobei das Augenmerk zunächst auf etwa 70 brüchigen Filmplakaten lag.

Brandspuren – Filmplakate aus dem Salzstock
28. November 2019 – 31. Mai 2020
Pressemappe



Daneben fanden sich Anträge und Protokolle der Reklamezensur. Diese war, wie die Zensur der Filme selbst, Aufgabe der 1920 in Berlin und München eingerichteten Filmprüfstellen des Deutschen Reiches, die zunächst dem Innenministerium unterstanden. Ab 1933 wurden Film- und Reklamezensur zur Angelegenheit des Propagandaministeriums. In einigen Fällen liegen nun sowohl die Anträge auf Zensur der Reklame wie die Plakate als deren zentrales Medium vor.



Weitere Einfahrten in Grasleben durch die Deutsche Kinemathek folgten 2017 und 2019.

3. Plakate



The Cohens and Kellys in Atlantic City

Dieser Film entstand 1929 als eine von mehreren Fortsetzungen des Erfolgsfilms *The Cohens and Kellys* (1926) in den Universal Studios, 1912 vom deutschen Emigranten Carl Laemmle in Los Angeles gegründet. In den USA lief der Film von Regisseur William James Craft mit tönenden Dialogsequenzen, in Deutschland kam er stumm als *Atlantic City* in die Kinos.

Das Publikum erlebte eine Komödie über eine jüdische und eine irische Familie, jeweils mit einer Tochter bzw. einem Sohn gesegnet, die sich in einem früheren Teil der Serie ineinander verlieben und heiraten – nicht zur Freude der Eltern. Da das altmodisch betriebene Badeanzuggeschäft der beiden Senior-Chefs schlecht läuft, planen Cohens Tochter Rosie und Kellys Sohn Pat einen Schönheitswettbewerb in Atlantic City, New Jersey, um eine neue Produktlinie vorzustellen.

Der Grafiker Willy Dietrich gestaltete das Plakat für den Filmverleih der Deutschen Universal. Am angedeuteten Strand vor blauwolkigem Himmel zieht eine junge Frau auf hohen Absätzen im schicken blau-gelben Badeanzug die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Im Bild wird sie argwöhnisch beäugt von zwei dickbäuchigen Herren im zeitgenössischen Badedress samt gewagter Kopfbedeckung und unverzichtbaren Sockenhaltern. Gewiss ist die Dame in aufreizender Pose Rosie, die nach zahlreichen Komplikationen den Wettbewerb gewinnt und damit Geschäft und Familienleben rettet. Ihre Darstellerin Nora Lane war außerdem eine ausgezeichnete Schwimmerin und Gewinnerin mehrerer Preise.



A Question of Honor

Im Salzstock von Grasleben fanden sich nicht nur zwei Plakate zu Bahn frei!, ein umgetitelter amerikanischer Actionfilm von 1922, sondern auch dazugehörige „Anträge auf Prüfung der Filmreklame“. Anhand dieser Dokumente lassen sich einzelne Schritte und die beträchtliche Dauer des Zensur-Prozedere nachvollziehen: Der Verleiher reichte am 21. August 1924 knapp zwei Dutzend Fotos bei der Filmprüfstelle zur Freigabe ein, acht Tage später einen Plakatentwurf. Am 13. Februar 1925 bat der Verleih um Fristverlängerung zur Nachreichung des gedruckten Plakats, dessen Fertigstellung sich verzögert hatte, obgleich die Freigabe des Entwurfs bereits am 28. November des Vorjahres erfolgt war.

Mit seinem Querformat in den Maßen von ca. 71 x 95 cm stellt dieses Objekt eine Ausnahme unter den geborgenen Plakaten dar. Die bereits 1922 eingeführten DIN-Normen für Papierformate galten bis 1942 nicht für Plakate. Zahlreiche hier präsentierte Exponate haben das sogenannte „Berliner Format“ der Größe VI von etwa 142 x 95 cm.

Das Motiv konzentriert sich auf die actionreiche Handlung in den Bergen der Sierra Nevada. Der Ingenieur Bill Shannon verantwortet ein Staudammprojekt, das der Eisenbahnstrecke eines skrupellosen Millionärs weichen soll. Dessen Verlobte Anne schlägt sich auf Shannons Seite. Auf die Dynamik der Erzählung verweist auch die Typografie des Plakats, die von unbekannter Hand im Stil rissiger Felsbrocken gestaltet ist und stark mit der visuellen Kraft des Comics arbeitet.

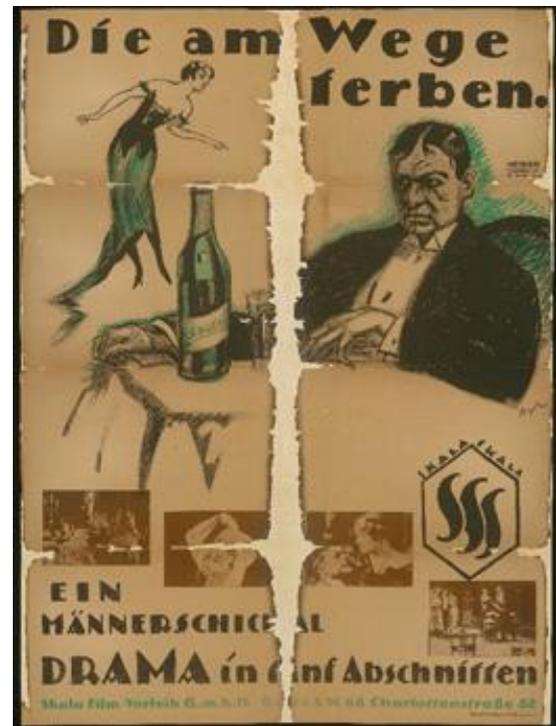


Bring 'em Back Alive

Neben den Raubkatzen, deren Kampf das zentrale Motiv des Plakats bildet, ist in der oberen rechten Ecke, umgeben von indigenen Malaien, auch der amerikanische Jäger und Tierfänger Frank Buck zu sehen. Dieser hatte 1930 mit dem Buch „Bring 'em Back Alive“, in dem er von seinen Expeditionen und Beutezügen berichtet, einen Bestseller gelandet. 1932 entstand in den USA unter der Regie von Clyde E. Elliott eine Verfilmung dieser Abenteuer, die als *Bring sie lebend heim!* auch in den Kinos des Deutschen Reiches zu sehen war.

Während das Plakat am 19. November 1932 von der Filmprüfstelle bewilligt wurde, durchlief der Film selbst einen längeren Begutachtungsprozess: Ein Antrag des Preußischen Kultusministeriums auf Widerruf der Zulassung des Bildstreifens zur Vorführung vor Jugendlichen wurde am 20. Dezember 1932 vor der Film-Oberprüfstelle verhandelt. Diese Instanz griff nur bei Widersprüchen ein. Die ursprüngliche Zulassung als Lehrfilm durch die Filmprüfstelle erfuhr eine Abänderung: der Tonfilm musste gekürzt werden.

Das nachträgliche Verbot für Jugendliche wurde mit der fehlenden wissenschaftlichen Fundierung, unnötigen Grausamkeiten in der Darstellung und der offensichtlichen Gestelltheit der Kämpfe wilder Tiere begründet. Als Sachverständiger wurde Dr. Pohle vom Zoologischen Museum der Universität Berlin hinzugezogen. Unter Vorsitz von Ministerialrat Ernst Seeger gehörte zu den Beisitzern auch Walther Günther, Direktor des städtischen Film- und Bildamtes Berlin.



Die am Wege sterben

Gestaltet wurde dieses Plakat vermutlich 1918 von Otto Arpke. Der in Berlin tätige Maler und Gebrauchsgrafiker wurde bekannt für seine Werbegestaltung zu Robert Wienes Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Der Anschlag zeigt aufgedruckte Szenenfotos und entfaltet Wirkung vor allem aufgrund der grafischen Gestaltung, wobei er farblich schlicht gehalten ist. Ein Grün, das offensichtlich als Farbe des „Teufels Absinth“ den Protagonisten umnebelt, deutet in Kombination mit dem Titel das zentrale Motiv sowie den Ausgang dieses „Dramas in fünf Abschnitten“ an.

Während seine Frau Helene um das Leben des gemeinsamen todkranken Jungen kämpft, ergibt sich Großkaufmann Richard Hellmer dem Absinth-Rausch, dem Nachtleben und der schönen Tänzerin Lulu. Er verliert sich in Drogenträumen und vernachlässigt Frau und Kind. Als Lulu geht, täuscht Hellmer den eigenen Tod vor und folgt ihr. Nachdem sein Geld aufgebraucht ist und Lulu ihn verlässt, kehrt er als mittelloser, verwaarloster Mann zurück nach Hause. Dort hat seine Frau mit dem Arzt, der das Kind rettete, ein neues Leben begonnen. Hellmer offenbart seine Identität und bittet Helene reumütig um Vergebung. Sie verzeiht ihm zwar, doch hört sein Herz auf zu schlagen und er stirbt als gebrochener Mann.

Im Bestand der Deutschen Kinemathek befindet sich ein ebenfalls von Arpke gestaltetes Verleihheft zum Film. Dieses ist allerdings in Rot gehalten. Mit Ausnahme des Plakats und des Filmbegleithefts ist über den Film wenig bekannt – nicht einmal der Name des Regisseurs.



Die Unehelichen

Die politische Linke verstand diesen Stummfilm Gerhard Lamprechts als Agitation für die illusionäre „Jugendfürsorgepädagogik“, so der sozialistische Jugendforscher Siegfried Bernfeld in der Wochenschrift Das Tage-Buch. Damit enthülle der Film nicht die Wahrheit. Eine packende, realistische und dem Berliner Leben zugewandte „Kindertragödie“ ist dem Regisseur 1926 dennoch gelungen – mit jenen selbstverständlich agierenden und echten Kindern, wie er sie immer wieder zu zeigen vermochte und mit den für ihn typischen Stimmungskontrasten zwischen Innen- und Außenräumen. Die am Manuskript beteiligte Luise Heilborn-Körbitz verwendete amtliche Dokumente des Vereins zum Schutz der Kinder vor Ausnutzung und Misshandlung. Diesem Vorläufer des heutigen Kinderschutzbundes war auch die Uraufführung des Films am 6. September 1926 als Wohltätigkeitsveranstaltung gewidmet. Die Prüfung von 40 Filmfotos Ende August 1926 machte ebenso wenige Probleme wie die Zensur des vom Autodidakten Theo Matejko geschaffenen Buntdruckplakats, auf dem dunkle Kinderaugen dominieren. Diese Verwaltungsvorgänge sind in Papieren dokumentiert, die 1986 in Grasleben geborgen wurden – wie auch das Plakat. Bei dessen Restaurierung damals lag der Akzent auf einer Retusche der fehlenden Stellen – ein stärkerer Eingriff in das Objekt als heute üblich. Gerhard Lamprecht verlor das 35-mm-Material seines Films 1945 durch Kriegseinwirkungen. Allerdings hatte er zehn Jahre zuvor eine Schmalfilmkopie anfertigen lassen, die den Krieg überlebte.

Mademoiselle Josette, ma femme

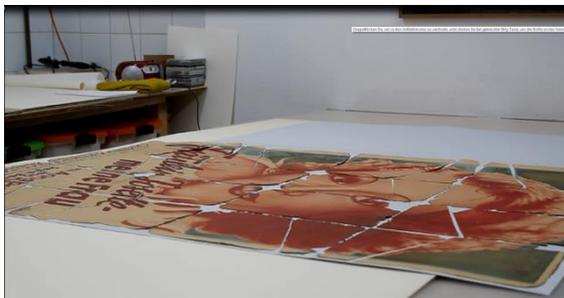


„Im allgemeinen sind wir heute geneigt“, schrieb der Filmkritiker Fritz Olinsky 1935 in der Berliner Börsen-Zeitung, „die Einführung ausländischer Filme nur dann als berechtigt anzuerkennen, wenn es sich um Spitzenleistungen handelt, die durch ihre Eigenart und künstlerische Qualität eine Bereicherung unseres Kinospieleplans bedeuten.“ Um eine solche Spitzenleistung handelte es sich bei André Berthomieu Film für ihn nicht, wohl aber um ein „besonders typisches Werk, das alle besonders charakteristischen Merkmale des französischen Films aufweist, mit einem Schuß Halbweltatmosphäre, einer guten Dosis französischer Spießigkeit, einem Stückchen Rentnerpsychologie und natürlich auch allerhand Pikanterie.“

Der französische Film von 1933 war in Originalfassung mit einkopierten deutschen Titeln zu sehen. Er basiert auf dem gleichnamigen Bühnenstück von Paul Gavault und Robert Charvay und erzählt von der 17-jährigen Josette, die vor dem Erreichen ihrer Volljährigkeit heiraten muss, um ein Erbe antreten zu können. Nicht unerwartet entpuppt sich der zum Schein gewählte Ehemann als ihre große Liebe und

das Lustspiel endet mit dem glücklichen Paar.

Als „außerordentlich délicieux“ bewunderte Olinsky die in den 1930er-Jahren populäre Hauptdarstellerin Annabella (Suzanne Georgette Charpentier). Auf deren Bekanntheit setzt auch das von Kurt Wendler (der kurzfristig in NS-Haft geriet) gestaltete Plakat zu Fräulein Josette – meine Frau. Es weist deutliche Spuren der Zerstörung durch den Grubenbrand auf. Die Restaurierungsarbeiten daran wurden mit der Filmkamera dokumentiert.





The Great Gabbo

Die Berliner Premiere von James Cruze's Spielfilm *The Great Gabbo* (1929) im Ufa-Palast am Zoo im Mai 1930 war von einer professionellen Werbekampagne begleitet. So schrieb Der Film am 24. Mai: „Die Art der Plakatierung, die das dreigeteilte Wesen des Films (Stroheim persönlich, die Sprechpuppe Otto und Betty Compson) erfordert, ist durch die [...] Plakate vorbildlich gelöst.“ Besonders gelobt wurde der Werbefachmann und Journalist Rudi Löwenthal: er habe in Verbindung mit dem Gebrauchsgrafiker Herbert Dassel, einem wichtigen Vertreter der Schriftplakat-Bewegung, „eine besonders schwierige Propaganda durchgeführt“. Eines der Großformate konnte im Salzbergwerk Grasleben gehoben werden. Es zeigt den Hauptdarsteller Erich von Stroheim als Bauchredner Gabbo mit seiner Puppe. Die Signatur unter dem Genehmigungsstempel vom 15. Mai 1930 zeichnete der Kammervorsitzende Leo Dillinger, ein sozialdemokratischer Regierungsrat, der 1933 wegen politischer Unzuverlässigkeit entlassen wurde und von 1949 bis 1958 bei der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK, Wiesbaden) für die Begutachtung von Film-Werbeunterlagen zuständig war. 1930 hatte sich der Tonfilm in Deutschland durchgesetzt. Parallel zu *Der große Gabbo* lief unweit vom Ufa-Palast, im Gloria-Palast, Josef von Sternbergs *Der blaue Engel*. Mit der neuen Technik wurde auch die Tradition der Synchronisation ausländischer Filme begründet – und damals bereits kritisch kommentiert.

Der Kritiker Herbert Ihering nannte die nachträgliche deutsche „Besprechung“ eine „barbarische Lösung“ und fragte: „Warum hat der Österreicher Stroheim nicht selbst auch den deutschen Text gesprochen?“

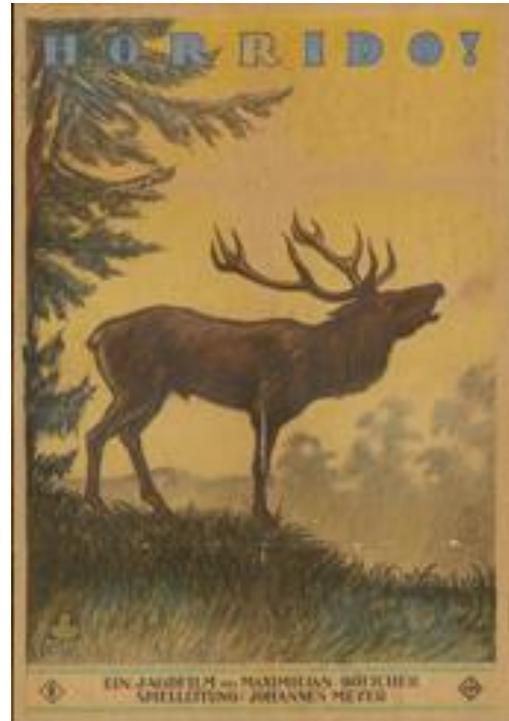


Das höchste Gesetz der Natur

Die Überlieferung zu diesem Film ist recht dünn. Weder Regisseur noch Mitwirkende sind bekannt, auch die nationale Produktion bzw. das Entstehungsjahr bleiben unklar. Überliefert ist jedoch ein durch die Berliner Polizei erteiltes Verbot der Aufführung vor Kindern. Die Lichtbild-Bühne beschreibt den Film 1916 als dramatisches Wildwestschauspiel in drei Akten, „an dem auch der wohlgesittete Europäer sein Gefallen findet“.

Das einzig kolorierte und damit augenfälligste Foto des Plakats zeigt ein betendes Kind mit artig gefalteten Händen und empor gerichteten Augen. Die Frau daneben scheint jemand anderen im Blick zu haben. Die um den Textblock gruppierten kleineren Fotos führen uns durch die Handlung des Films. Es ist die Geschichte zweier Liebender, deren Wege sich trennen. Der lachende Dritte taucht auf, wird aber verschmäht, sinnt auf Rache und wird am Ende von Ureinwohnern getötet – aber auch diese erleiden Verluste. Auf einem anderen Plakat wird das Werk so beworben: „Original-mexikanische Aufnahmen / Ueber 500 Mitwirkende / Verwegene Reitereien [...] Prachtige Szenen aus den einsamen Gegenden der Blauen Berge“.

Einige der beschriebenen Szenen finden wir auf den Fotos dieses sogenannten Klischeeplakats. Diese fungierten mit ihrem hohen Fotoanteil eine Zeit lang wie die bis dahin noch wenig verbreiteten Schaukastenfotos. Durch Textbestandteile ergänzte Abbildungen wurden meist symmetrisch angeordnet und ornamental eingerahmt. Diese Art von Plakat verwendeten oftmals kleinere Firmen, die kein entsprechendes Bildmaterial anbieten konnten.



Horrido

Im April 1924 feierte dieser „Jagdfilm von Maximilian Böttcher“ – einem zu jener Zeit dem Weidwerk (Jagdwesen) verbundenen Autor – in Berlin Uraufführung. Wenige Wochen zuvor hatte dort eine Plakatausstellung zur Film-Reklame geschlossen, anlässlich deren im Leitfaden für Film-Reklame dokumentiert wurde, wie die werbende Plakatkunst sich zu eigenständiger grafischer Form und erhöhter Werbewirksamkeit aufgeschwungen hatte. In diesem Katalog – ein Füllhorn gewagter, neuartiger Motive – hätte der röhrende Hirsch eines unbekanntes Schöpfers mit dem der Jägersprache entnommenen Gruß „Horrido!“ gewiss keinen Eingang gefunden.

Die Textwerbung zur ersten Filmregie von Johannes Meyer versprach Bilder, „wie sie noch in keinem Film zu sehen waren“, denn die Produktion für die Ufa-Kulturabteilung stützte sich auf geduldige und gefährliche Dreharbeiten. Überlieferte Filmfotos in den Sammlungen der Kinemathek lassen darauf schließen, dass wilde Waldtiere die Hauptrolle spielen, umspinnen von einer vagen Rahmenhandlung. Dies kritisierte Fritz Olinsky in der Berliner Börsen-Zeitung seinerzeit, würden doch die „wunderschönen Jagdbilder“ von der kitschigen Erzählung „eigentlich verballhornisiert“. Olinskys Freude darüber, dass scheue Tiere „wie der Fuchs und der Marder“ hier im „Film eingefangen“ seien, ist überholt – heute haben beide längst die Städte erobert.

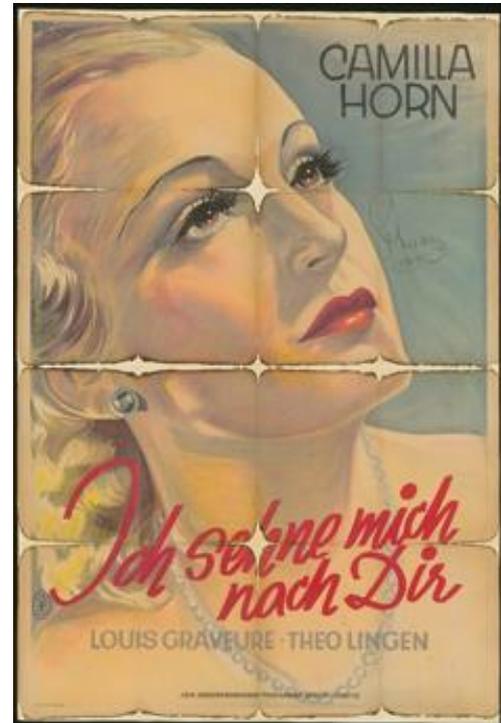


Hurra – ein Junge!

„Hurra – ein Junge!“ ist ein 1926 uraufgeführter Schwank in drei Akten von Arnold und Bach, der bis heute zum Repertoire von Komödienbühnen zählt. Seit seiner Premiere ist das Lustspiel um ein junges, kinderloses Ehepaar, das sich plötzlich mit einem wesentlich älteren Adoptivsohn des Gatten konfrontiert sieht, mehrfach verfilmt worden. Zum ersten Mal 1931: Der in diesem Jahr bei der Filmprüfstelle Berlin Monate vor der Zensur des eigentlichen Films von Georg Jacoby zur Reklameprüfung eingereichte grafische Plakatentwurf des Berliner Ateliers Bottlik ist einem comichaften Zeichenstil verpflichtet.

Dominiert wird das Plakat vom Enfant terrible des Films, dargestellt von Ralph Arthur Roberts. Über dem Nadelstreifenanzug trägt der Adoptivsohn Fritz Pappenstiel Taufkleid und Lätzchen, im linken Auge ein Monokel, in den Händen Whiskeyflasche und Zigarre. Leuchtende Fragezeichen setzte man über die überdimensionierten Köpfe des Ehepaars (Lucie Englisch und Fritz Schulz). Sie betonen die höchst absurde Konstellation der Komödie.

Aus den Zensurunterlagen des Jahres 1931 geht hervor, dass sich die vierköpfige Kommission zur Reklameprüfung aus Beteiligten der Filmwirtschaft, Kunst und Literatur sowie der Volkswohlfahrt zusammensetzte. Neben dem Plakat wurden 61 Aushangfotos zur Begutachtung vorgelegt. Davon haben sich fünfzehn im Archiv der Deutschen Kinemathek erhalten, sie wurden in Grasleben geborgen und weisen an den Rändern Brandspuren auf.



Ich sehne mich nach dir

Neben dem beschädigten Farbplakat dieses Films von Johannes Riemann wurden in Grasleben ebenfalls das Foto eines Entwurfs und Aushangfotos, teils angekockelt, sowie Unterlagen der für die Reklame-Zensur zuständigen Filmprüfstelle geborgen. Für jeden eingereichten Antrag (Bezugspreis des Formulars: 10 Reichspfennig), dem das zu prüfende Material in dreifacher Ausfertigung und fortlaufend nummeriert vom Antragsteller beigegeben werden musste, war eine Gebühr von 10 Reichsmark zu zahlen. Entwurf und Beleg mussten unbedingt übereinstimmen, erst dann wurde die bis dahin vorläufig erteilte Genehmigung wirksam. Ein nicht unkomplizierter Vorgang, den in diesem Fall der Filmverleih mit der Vorlage von vier Fotos am 28. September 1934 in Gang setzte.

Produzent des am 20. Dezember uraufgeführten Sängerfilms war die Firma des iranisch-stämmigen Filmkaufmanns Vasgen Badal. Über die in der Niederschrift genannten Besitzer der Reklameprüfung ist nichts bekannt, mit „Ulmer“ könnte der Schauspieler Friedrich Ulmer gemeint sein. Das von einem gewissen Harlützwow verantwortete Plakat trägt den Stempel einer späteren Prüfung vom 21. März 1940, ist jedoch identisch mit dem ersten Motiv. Es setzt auf das Konterfei Camilla Horns, die bereits 1926 durch F. W. Murnaus Stummfilm Faust zu Bekanntheit gekommen war. Um die Hauptrollen stritten jedoch der Sänger Louis Graveure (der mehrfach von Badal engagiert wurde) und der Komiker Theo Lingen – das erkannte auch die zeitgenössische Kritik.



Inspiration

Beinah brav wirkt Boris Streimanns Plakat für Clarence Browns amerikanischen Film, der unter dem Titel Yvonne im November 1931 in Deutschland anlief. Ob der Maler und Gebrauchsgrafiker, der hier unter dem Pseudonym „Nimir“ zeichnet, ihn wirklich gesehen hatte, bevor er die Garbo mit einer gelbrötlichen, kreideartig anmutenden Grundfärbung versah? Der als „Roman eines Pariser Modells“ beworbene Tonfilm entstand nach einem Stoff von Alphonse Daudet aus dem späten 19. Jahrhundert. Stock footage versprüht zwar etwas Pariser Flair, doch dominiert wird diese vor der Zeit des Motion Picture Production Codes entstandene MGM-Produktion ohnehin von einer (auf)reizenden Liebesgeschichte zwischen der schönen Künstlermuse Yvonne und dem Nachwuchsdiplomaten André Montell (Robert Montgomery).

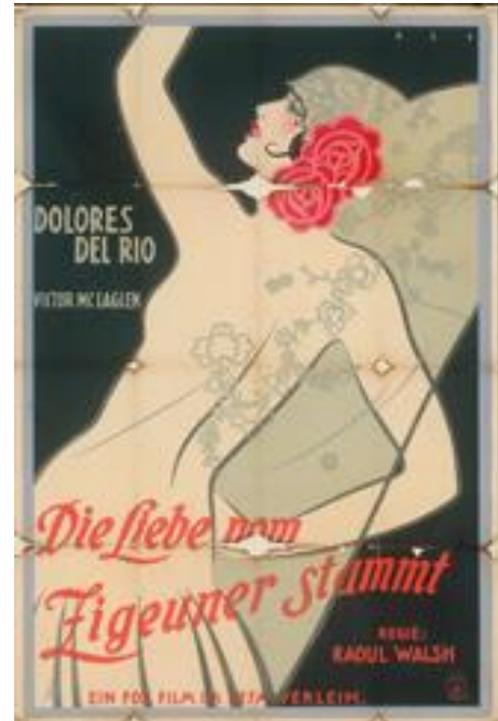
Lebensüberdruß einerseits und ein immer neu entfachte Liebesfeuer andererseits, ein Hin und Her bis zur letzten Klärung aus Rücksicht auf den jungen Mann – darin erkannte der Kritiker Fritz Olinsky in der Berliner Börsen-Zeitung Ende 1931 eine „alles andere als lebenswahre Kulissenwelt“. In Garbos Yvonne allerdings sah er den einzigen Menschen „von Fleisch und Blut“ – mit tiefem melodischen Organ Englisch sprechend (ohne Synchronisation) und dabei „ganz unamerikanisch“. Das klingt nach anti-amerikanischer Pose. Das Reichsfilmarchiv verwahrte den Film später und kommentierte ihn in seiner Kartei als „hochwertigen Greta Garbo-Film, der seinerzeit nur in Originalsprache im Ostmark-Gebiet eingesetzt worden“ sei.



Kyritz - Pyritz

Kyritz ist eine Kleinstadt im heutigen Brandenburg, Pyritz (heute Pyrzyce, Polen) war 1881, als das Theaterstück „Kyritz Pyritz“ entstand, eine Kreisstadt in Pommern. Die „Posse mit Gesang“ aus der Feder des Autorenduos Heinrich Wilken/Oskar Justinus erzählt die Geschichte von drei Provinzlern, die anlässlich eines Ausflugs nach Berlin einmal über die Stränge schlagen möchten. Allerdings ahnen die Sangesbrüder aus Kyritz nicht, dass sich ihre Ehefrauen ebenfalls in dem von ihnen belegten Hotel einquartiert haben. Dort logieren zudem drei Herren aus Pyritz, was zu allerlei Verwechslungssituationen führt.

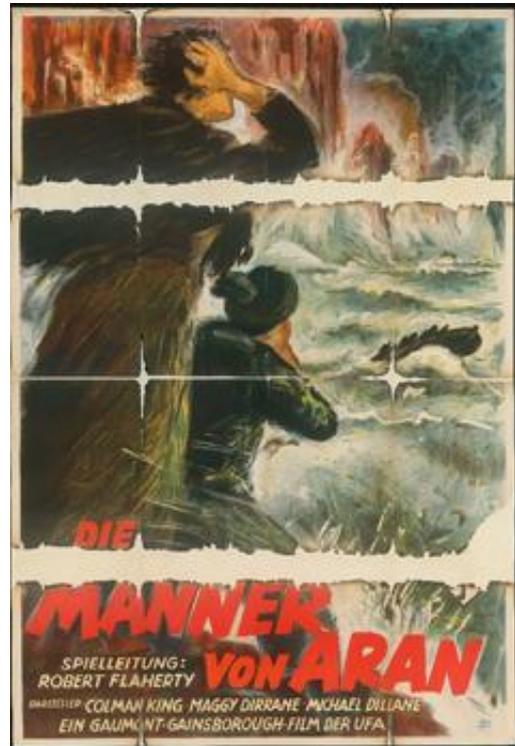
Aufgrund der Gesangseinlagen eignete sich das Stück besonders für eine Adaption durch den Tonfilm. Der Grafiker Alfred Hermann setzte bei seiner Plakatgestaltung ganz auf einen illustrativ-naturalistischen Stil. Das Brandenburger Tor im Rücken, agieren die Kyritzer Sänger wirkungsvoll, während ihre Gegenspieler aus Pyritz eher ins Gespräch vertieft zu sein scheinen. Am 9. September 1931 wurde das Plakat genehmigt – zwei Tage nach der Uraufführung des von Carl Heinz Wolff inszenierten Films. Der Stempel trägt die Unterschrift von Heinrich Zimmermann, der seit 1929 die Berliner Filmprüfstelle leitete und auch nach 1933 in dieser Position blieb, obwohl er Anfang der 1920er-Jahre Mitglied der SPD gewesen war. 1938 wurde Zimmermann, der sich in Artikeln zur Film- und Reklamezensur dem NS-Regime anzudienen suchte, in das Propagandaministerium versetzt. Er verstarb 1948 in Berlin.



Loves of Carmen

Raoul Walsh führte Regie in dieser 1927 geschaffenen Adaption von Prosper Mérimées Erzählung Carmen, die Mitte des 19. Jahrhunderts entstand und von der Begegnung der stolzen und leidenschaftlichen Zigeunerin Carmen mit Don José erzählt, der ihr rettungslos verfällt und sie schließlich tötet. Der weltbekannte Stoff spielt in Spanien, doch gedreht wurde diese Fox-Produktion nicht an Originalschauplätzen, sondern in eigens erbauten Hollywood-Kulissen. Die zeitgenössische deutsche Kritik sprach von „Kulissenzauber“ und wurde mit dem Film nicht recht warm. Gegenüber der Hauptdarstellerin Dolores del Río verhielt sie sich ähnlich. Die gebürtige Mexikanerin galt als exotische Schönheit. „Von ihrem schönen, grazilen Körper geht ein Prasselfeuer erotischer Lockungen aus, ihre schwarzen Augen und kokett geschminkten Lippen machen trunken“, verstieg sich der Kritiker Georg Herzberg Ende Januar 1928 im Film-Kurier.

Dennoch: Dolores del Río war keine Carmen und erst recht keine Zigeunerin. Den Alabasterkörper, fast durchscheinend in Spitze gehüllt, die Lippen blutrot geschminkt, gestaltete Tibor Réz-Diamant, einer der bekanntesten ungarischen Plakatkünstler des Art déco, für dieses Werk. Sein Signet REZ findet sich in der rechten oberen Ecke. Gedruckt wurde der am 6. Januar 1928 zensierte Aushang in dem bekannten Berliner Betrieb Lindemann & Lüdecke, versehen mit einem banalisierenden deutschen Verleihtitel.



Man of Aran (Plakat 1)

Mit der Einführung des Reichslichtspielgesetzes im Jahr 1920 mussten nicht nur die von den Verleihfirmen für eine Kinoauswertung vorgesehenen Filme in den neu eingerichteten Filmprüfstellen Berlin und München vorgelegt werden, sondern auch das für ihre Bewerbung eingesetzte Begleitmaterial, darunter Aushangfotos und Plakate. Bei einer Zulassung wurde der Entwurf des Plakats mit einem Stempel in Form des Reichsadlers, einer Prüfnummer, dem Prüfdatum und dem Namenszug des verantwortlichen Beamten versehen. Dieser Stempel fand sich dann auch auf den in höherer Stückzahl gedruckten Filmplakaten. Organisatorisch änderte sich an dieser Praxis nach Machtübernahme der Nationalsozialisten wenig.

Zwei unterschiedliche Plakatentwürfe für den britischen Film *Man of Aran* (1934) legte der Filmverleih der Ufa der Filmprüfstelle Berlin vor. Der semidokumentarische Film von Robert J. Flaherty mit dem deutschen Verleihtitel *Die Männer von Aran* zeigt das Leben einer Familie von Fischern auf den unwirtlichen, vor der Westküste Irlands gelegenen Aran-Inseln. Das am 25. September 1934 als Entwurf begutachtete Plakat des Grafikers Erich Lüdke wirbt mit einer Schlüsselszene des Films: Die Frau des Protagonisten und ihr Sohn beobachten in Angst um Ehemann und Vater die Rückkehr des in stürmischer See zur Jagd auf einen Riesenhai ausgelaufenen Fischerboots. Das Zensurgremium bestand aus vier Beisitzern und einem Vorsitzenden – es plädierte für „zugelassen“, womit das Plakat mit der Prüfnummer 24518 für die Verbreitung im Deutschen Reich freigegeben war.



Man of Aran (Plakat 2)

Zwei Tage nach dem ersten Motiv wurde ein weiteres von der Ufa eingereichtes Plakatmotiv einer „Reklameprüfung“ unterzogen. Auch diese Grafik zeigt eine dramatische Szene des Films: Den Harpunenwurf des angespannt-konzentrierten Hauptdarstellers auf den vom Boot aus gejagten Hai. Von den insgesamt 18 Monate währenden Dreharbeiten auf Aran wird berichtet, dass die Jagd mit der Harpune dort eigentlich nicht mehr praktiziert wurde. Um die besagte Szene in seinem Film einbauen zu können, ließ Flaherty die typgerecht ausgesuchten Darsteller des Films entsprechend schulen. Der insgesamt fünfköpfige Zensurausschuss war mit dem Künstler Erich Feyerabend, dem Schauspieler Hans Brausewetter und dem 1936 von Hitler zum „Reichsbühnenbildner“ ernannten Benno von Arent prominent besetzt. Das Gremium plädierte auch bei diesem Motiv auf Zulassung. Beide Plakate wurden zusammen mit anderen Zensurunterlagen zu Man of Aran am Ende des Zweiten Weltkriegs im Salzbergwerk Grasleben durch das Reichsfilmarchiv, das auch eine Kopie des Films verwahrte, eingelagert. Sie wurden beim dortigen Brand des Jahres 1945 lädiert und werden seit 1986 im Archiv der Deutschen Kinemathek verwahrt – nunmehr restauriert.



Die närrische Fabrik

Joe May, eine der zentralen Figuren des Weimarer Kinos, wurde als Julius Otto Mandl 1880 in Wien geboren. Das Schaffen des Regisseurs, Autors und Produzenten, der auch viele künstlerische Talente wie Fritz Lang und Thea von Harbou um sich versammelte, zieht sich durch mehrere Jahrzehnte der Filmgeschichte. Nachdem May 1913/14 mit Preisrätsselfilmen und der Stuart Webbs-Detektivserie begonnen hatte, startete er 1915 als Autor und Regisseur mit seiner eigenen May-Film-GmbH die Joe Deeks-Serie.

Die Vermengung von spannenden und komödiantischen Elementen traf den Zeitgeist des Kinopublikums. Als Darsteller des Detektivs war der österreichische Bühnenstar Max Landa engagiert worden, der wie May selbst Deutschland 1933 verlassen musste. May überließ die Regie der Reihe 1918 Harry Piel, behielt aber selbst die künstlerische Oberleitung. Piel inszenierte mit Heinrich Schroth in der Hauptrolle mehrere Folgen, darunter Die Närrische Fabrik (1919), in der es um die künstliche Produktion von Diamanten geht. Schroth machte in der NS-Zeit Karriere. Spätere Folgen der Reihe wurden von der Projektions-AG Union hergestellt, konnten jedoch nicht an frühere Erfolge anknüpfen. Das von „Anto“ gestaltete Plakat vermittelte wohl, was das zeitgenössische Publikum erlebte – ein Gefühl von Geschwindigkeit, Spannung, Dynamik, mit einem Schuss Geheimnis. Eine urbane und moderne Welt, schwer zu durchschauen. Das einprägsame „May-Kreuz“ als Markenzeichen war ein Entwurf des Grafikers, Bühnen- und Szenenbildners Paul Leni.

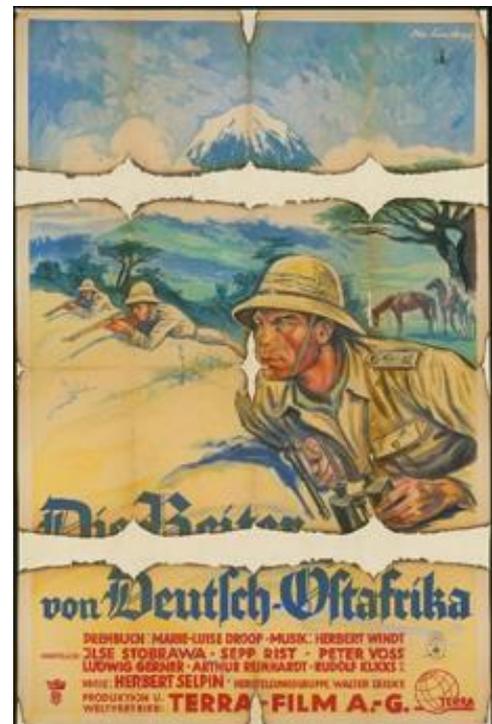


Pro Domo

Im Film-Kurier vom 21. Juni 1920 – das Lichtspielgesetz war noch keine sechs Wochen in Kraft – ist zur Handlung des Films zu lesen: „Der Stoff grenzt hart an den Kriminal- und Schauerroman. Eine Frau verschwindet in einem Pariser Hotel rätselhaft. Es stellt sich zum Schluß heraus, daß sie plötzlich an der Pest gestorben ist; um die Frequenz der Weltausstellung nicht zu stören, ist die Leiche ganz geheim von der Polizei abgeholt und beerdigt worden.“

Dergleichen lässt sich im Plakat nur erahnen – von Paris keine Spur. Das Grafikerduo Erich Ludwig Stahl und Otto Arpke gestaltete vor tiefschwarzem Hintergrund eine weiß gewandete Dame mit erhobenen, blutbespritzten Händen, auf die sie mit schreckgeweiteten Augen schaut. In Höhe ihres Antlitzes ein Totenschädel, der in ihre Richtung blickt, vielleicht auch grinst. Der rechte Arm der Frau wird von einer Knochenhand umfasst. Das Plakat zeigte vor seiner Restaurierung einen seltsamen „Schmuck“ am rechten Arm, der sich bei der Wiederherstellung als Hand des Todes entpuppte.

Ungewöhnlich ist auch die sparsame Beschriftung. Prominent wird der Filmtitel in Rot an den oberen Rand gesetzt, gefolgt von der literarischen Vorlage. Groß platziert in der linken unteren Ecke steht „Biograph Berlin W.8“, darüber in einem Kreis die Buchstaben „DB“ als Markenzeichen. Beides verweist auf die Produktions- und Verleihgesellschaft Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH. Der Regisseur Paul von Woringen, künstlerischer und geschäftlicher Leiter dieser Firma, findet ebenso wenig Erwähnung wie die übrigen Mitwirkenden.



Die Reiter von Deutsch-Ostafrika

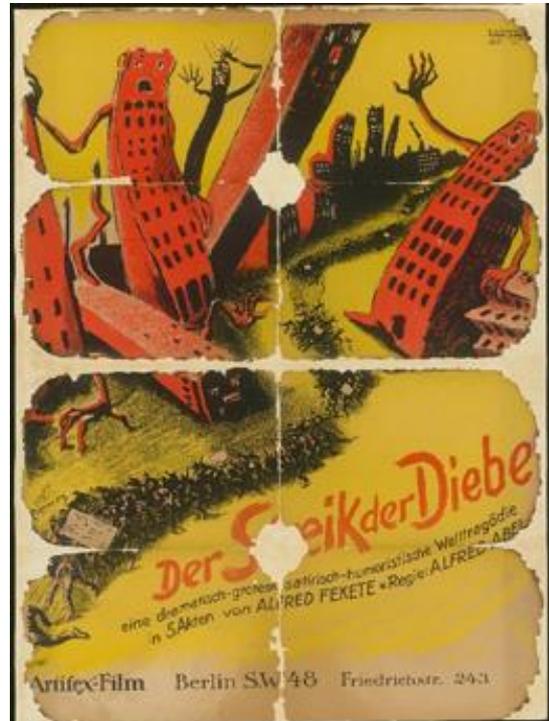
Der Film *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* unter der Regie von Herbert Selpin führte die Kinobesucher im Jahr 1934 zwanzig Jahre zurück in die Zeit des Kaiserreichs und der deutschen Kolonien. Er erzählt die Geschichte eines Farmers, der sich im Ersten Weltkrieg den deutschen „Schutztruppen“ und ihrem Kampf gegen die Briten anschließt. Die im heutigen Tansania gelegene Farm wird in Abwesenheit des Hausherrn von seiner Ehefrau und einem jungen Volontär bewirtschaftet. Als britische Soldaten das Anwesen besetzen, wird der junge Mann erschossen und die Frau gefangen genommen. Deutsche Soldaten befreien sie schließlich und kämpfen mit den Truppen von Paul Lettow-Vorbeck weiter. Der Film endet am Grab des jungen Helden und schließt mit den pathetischen Worten: „... eines Tages kommen wir wieder, früher oder später.“

Der von der Terra-Film AG unter der Schirmherrschaft des Reichskolonialbundes produzierte Film entstand unter anderem an afrikanischen Originalschauplätzen. So zeigt der am 25. September 1934 bei der Filmprüfstelle zur Reklamezensur eingereichte Plakatentwurf von Otto Linnekogel den Hauptdarsteller Sepp Rist vor dem Panorama einer afrikanischen Savanne, im Hintergrund das schneebedeckte Kilimandscharo-Massiv. Film und Werbematerial wurden amtlich zugelassen. Die propagandistische Stoßrichtung des Spielfilms zeigte sich noch deutlicher bei einer erneuten Reklamezensur im Januar 1938, denn nun ist der Zensurstempel mit Adler und Hakenkreuz versehen, und auf dem Werbematerial zur Wiederaufführung heißt es: „Wir wollen unsere Kolonien!“



Siberia

Im Film-Kurier vom 14. August 1926 schrieb der Filmkritiker und Drehbuchautor Willy Haas über dieses von der amerikanischen Fox-Film produzierte Melodram: „Mit diesem Film setzt Fox den Einfluß seiner großen politisch-demokratischen Filmdramen fort [...]. Man bringt journalistische Themen von heute, statt der romantischen von gestern; schon dieser Fortschritt ist unermeßlich; denn propagandistischer Journalismus ist eine der stärksten Möglichkeiten des Filmes, wie er heute ist.“ Der allgemeinen Zustimmung folgten kritische Anmerkungen zum „pompösen Gestus“ dieses „echt amerikanischen“ Films mit dem deutschen Titel Sibirien. Am Vorabend der russischen Revolution. Das Plakat, dessen Schöpfer wir nicht kennen, gibt erstaunlich wenig preis von seiner Funktion als Reklame: Der amerikanische Filmtitel erscheint in Handschrift und en miniature am unteren Rand, es gibt keine Informationen zur Gestaltung oder zum Druck, der undatierte Zensurstempel verrät lediglich „genehmigt“. Imposant nicht allein wegen seiner Größe, zeigt es vermutlich eine der letzten Szenen des von Victor Schertzinger inszenierten Werks: die Flucht der beiden Hauptfiguren am Vorabend der Russischen Revolution vor ihren Verfolgern und einem Rudel Wölfe. Das legt die lebhaftere Beschreibung der Szene durch Willy Haas nahe: „Zum Schluß: Wölfe, die erst einander, dann den Schurken auffressen, mitsamt seiner Maitresse. Im ewigen Eis und Schnee. Schrecklich. [...] Kolossale Zirkusattraktion!“

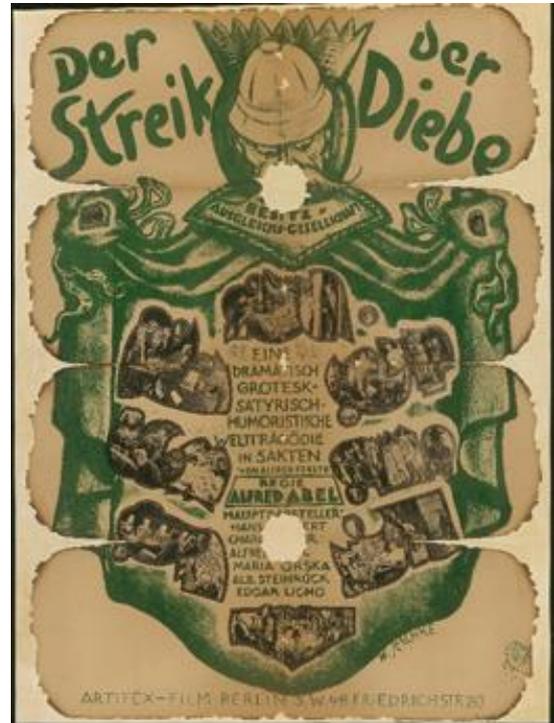


Streik der Diebe (Plakat 1)

Alfred Abel, einer der renommiertesten deutschen Schauspieler der Stummfilmzeit, wagte sich 1920 in das Regiefach. Für seinen ersten Spielfilm *Der Streik der Diebe*, bei dem er auch als Hauptdarsteller und Produzent fungierte, engagierte er den Bühnenbildner Ernst Stern. Er kannte ihn wohl durch seine Engagements an den Reinhardt-Bühnen, wo Stern als Chef Bühnenbildner wirkte. In den Credits wird er „Raumkünstler“ genannt – Indiz für eine überdurchschnittlich aufwendige Produktion, die im Februar 1921 uraufgeführt wurde.

Der Aufwand spiegelt sich auch in den Werbemitteln der von Abel begründeten Produktionsgesellschaft „Artifex-Film“: eine zeitgenössische Broschüre verspricht Kinobesitzern „effektvolle Buntdruckplakate, entworfen von Kunstmalern“, „faszinierende Klischeeplakate“, „elegante Beschreibungen“, „prickelnde Begleitmusik komponiert von Felix Hirschberg“ sowie „42 Photos, in Matt, Hochglanz, Sepia, Elfenbein und handcoloriert“.

Der Streik der Diebe war die einzige Produktion der Artifex-Film, beworben mit den Worten: „Wer lacht da nicht, wenn die Diebe streiken, aber die Sache wird verteuftelt ernst, wenn ganze Industrien, ganze Berufsgruppen lahmgelegt werden“. Den Moment des wirtschaftlichen Zusammenbruchs durch Arbeitsverweigerung der B.A.G (Besitz-Ausgleichs-Gesellschaft) und ihres Generaldirektors Will Tair (Alfred Abel) zeigt die Farblithografie des Gebrauchsgrafikers Walter Riemer, indem sie die vermenschlichten Hochhäuser schwanken und zusammenbrechen lässt.



Der Streik der Diebe (Plakat 2)

Neben der Farblithografie von Walter Riemer konnte 1986 im Salzstock Grasleben auch ein einfarbiges, im Klischeedruckverfahren hergestelltes Plakat zu diesem Film gehoben und später restauriert werden. Die sogenannten Klischeeplakate kombinierten grafische Elemente mit gedruckten Standfotos. Sie waren weniger auf Fernwirkung ausgerichtet, sondern erfüllten ihre Funktion wohl eher an Kinofassaden, wo sie den Interessierten vor allem mithilfe der Fotos einen visuellen Eindruck des Films vermittelten. Denkbar ist auch, dass sie für kleinere Kinos produziert wurden, die über nur wenige Schaukästen für Standfotografien verfügten.

Im Gegensatz zu der mehrfarbigen Grafik ist auf diesem von Willy Jeschke gestalteten Plakat ein Stempel der Filmprüfstelle Berlin zu erkennen. Dies ist ein früher Beleg für die mit dem Reichslichtspielgesetz von 1920 eingeführte Reklamezensur. Für die applizierten Standfotos wurden individuelle Bildausschnitte gewählt, die von Bändern umrandet sind – eine Anmutung der Perforation von Filmmaterial. Hauptdarsteller und Regisseur Alfred Abel ist gleich mehrfach abgebildet. In seiner Rolle des Will Tair, Generaldirektor der B.A.G. (Besitz–Ausgleichs–Gesellschaft), Organisation der Diebe, pflegt er in Frack und Zylinder – wie in anderen Spielfilmen der Zeit – das Image des Grandseigneurs, des vornehmen, weltgewandten Herrn.



Was wissen denn Männer!

Im Februar 1933 kam es zur Berliner Erstaufführung von *Was wissen denn Männer!* im Ufa-Theater Kurfürstendamm. Seit wenigen Tagen war Adolf Hitler Reichskanzler und die Kinos zeigten noch Weimarer Produktionen. Wenige Jahre zuvor noch hatte Hans Tintner mit Cyankali für das Recht auf Abtreibung plädiert. Nun lieferte Gerhard Lamprecht einen konservativen Beitrag in der Debatte um die Abschaffung des § 218. Seine Arbeit, an deren Drehbuch die Schriftstellerin und Kinderbuchautorin Hertha von Gebhardt beteiligt war, lieferte ein „Plädoyer dafür, dass Frauen, egal in welcher Zwangslage sie sich befinden, ihre Kinder austragen sollen“, so der Filmhistoriker Wolfgang Jacobsen. Die Nationalsozialisten verschärften anschließend die entsprechenden Gesetze deutlich. Der Film gehörte zum Bestand des Reichsfilmarchivs.

Das von Paul Döri gestaltete Plakat suggeriert tristes Eheleben: Toni van Eyck und Hans Brausewetter als einander Liebende stehen wie begossene Pudel in enger Räumlichkeit. Damit wird die einfach gestrickte Grafik dem Ufa-Film, der bei aller Betulichkeit einige Reize aufweist, nicht gerecht. Bereits fünf Wochen vor der Zensur des Films wurde das Plakat am 30. November 1932 von der Zensurbehörde freigegeben. Einen „modernen Wirklichkeitsfilm“ erahnte Fritz Olinsky noch als Besucher der Dreharbeiten in den Babelsberger Ateliers. In seiner Kritik zum Film dann bescheinigte er ihm eine „delikate verständnisvolle Behandlung“ des Problems – und kaschierte damit die Wirklichkeit.



Zuchthaus. Nach Sibirien!

Bildgestaltung und Inszenierung in diesem sowjetischen Revolutionsfilm der zweiten Generation erinnern formal an Fritz Langs zwei Jahre älteren Film Metropolis. Rhythmisierete Menschenbewegungen und fotografisch genauestens ausbalancierte Wirkungen – vor allem das zentrale Motiv des Gefängnisgitters – machen aus dem stummen Film ein bildstarkes Monument wütender Befreiungsversuche politischer Gefangener unmittelbar vor der Oktoberrevolution 1917. Das deutsche Plakat des Berliner Gebrauchsgrafikers Julius Kupfer-Sachs greift dieses Motiv symbolhaft auf und setzt die mit Händen greifbare Verzweiflung in plakativer Nahaufnahme und konzentrierter Farbgebung in Szene. Zurückhaltender in der Kolorierung ist sein Alternativmotiv mit erschöpften Gefangenen des Zaren, die sich unter den Augen bewaffneter Wachen durch eine Schneelandschaft quälen. Beide Plakate wurden in Grasleben geborgen und weisen starke Schäden auf.

Bereits zwei Monate nach seiner sowjetischen Uraufführung zeigte der Berliner Mozartsaal im Metropol am letzten Januartag 1929 diese Goswojenkino-Produktion von Juli Raisman, einem damals vielbeachteten Nachwuchsregisseur, dem die Berliner Kritik allerdings das innere Feuer absprach und zu viel Kalkül attestierte. Ernst Toller, linkssozialistischer Schriftsteller und Politiker, verantwortete die deutsche Bearbeitung, doch darauf weisen die Plakate nicht hin – womöglich ein Indiz dafür, dass die Derussa (Deutsch-Russische Film-Allianz AG, 1927-1929) als Verleih weniger auf politische Propaganda als auf breite Publikumsresonanz zielte.