

---

Der Film der Weimarer Republik  
1929



# Der Film der Weimarer Republik 1929

Ein Handbuch der  
zeitgenössischen Kritik

Im Auftrag der  
Stiftung Deutsche Kinemathek  
herausgegeben von  
Gero Gandert



Walter de Gruyter · Berlin · New York  
1993

---

Dieses Buch erscheint mit Unterstützung des Bundesministeriums des Innern, des Deutschen Instituts für Filmkunde, des Deutschen Filmmuseums und des Bundesarchivs/Filmarchiv.

Redaktionelle Beratung: Gerhard Schoenberner

*Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme*

**Der Film der Weimarer Republik** : ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik / im Auftr. der Stiftung Deutsche Kinemathek. Hrsg. von Gero Gandert. — Berlin ; New York : de Gruyter  
NE: Gandert, Gero [Hrsg.]

1929 (1993)  
ISBN 3-11-011183-7

© Copyright 1993 by Walter de Gruyter & Co., D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Umschlag- und Einbandgestaltung: Volker Noth Grafik-Design  
Satz und Druck: Arthur Collignon GmbH, Berlin  
Buchbinderische Verarbeitung: Lüderitz & Bauer-GmbH, Berlin

---

Für Francis Lederer, Hans Sahl,  
Curt Siodmak und Billy Wilder  
in Verehrung und Freundschaft.  
G. G.



---

# Inhaltsverzeichnis

---

Vorwort .....	IX
Benutzungshinweise .....	XXI
Deutsche Kinofilme .....	1
Anhang I	
Deutsche Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms .....	753
Anhang II	
Ausländische Filme im regulären Kinoprogramm .....	783
Anhang III	
Ausländische Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms .....	839
Filmhistorische Chronik .....	847
Literaturverzeichnis, Fotonachweis .....	873
Register	
Deutsche Kinofilme .....	875
Deutsche Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms .....	879
Personenverzeichnis der deutschen Filme .....	881
Produzenten und Verleiher der deutschen Filme .....	901
Ausländische Filme .....	905
Regisseure der ausländischen Filme .....	911
Zitierte Autoren .....	913
Zitierte Zeitungen und Zeitschriften .....	915



---

## Vorwort

---

Dieses Buch ist ein Novum: der Versuch, eine der bedeutsamsten Epochen der deutschen Filmgeschichte über ein Nachschlagewerk zu erschließen – die Zeit zwischen 1919 und 1933. Und dies Jahr für Jahr, Film für Film. Ein im Ansatz vergleichbares Unternehmen gibt es nur in einem verwandten Medium – Günther Rühles „Theater für die Republik“.

Die Inventarisierung des deutschen Stummfilms begann 1967 mit dem grundlegenden Verzeichnis von Gerhard Lamprecht. Der verdienstvolle Gründer der Deutschen Kinemathek hatte sich an seinem Lebensabend überreden lassen, die von ihm geführte Arbeitskartei zu veröffentlichen. Lamprechts Katalog brachte die Stummfilmforschung im damals noch geteilten Deutschland einen großen Schritt voran, blieb aber Fragment. Manche Titel, auch wichtige, vermißt man; Stab- und Besetzungslisten weisen Lücken auf; die Rollenbezeichnungen fehlen.

Den deutschsprachigen Tonfilm von 1929 bis 1955 katalogisierte Alfred Bauer, der langjährige Leiter der Internationalen Filmfestspiele Berlin. Er teilt ebenfalls Daten, im zweiten Band auch Inhalte mit. Von einem genaueren Inventarium, das Ulrich J. Klaus verfaßte, sind bisher vier Bände erschienen.

Wer Näheres zu Regie, Darstellungsstil, Kameraarbeit oder zur „message“ einzelner Filme aus der Zeit vor 1933 erfahren wollte, war jahrzehntelang auf die relativ summarischen Auskünfte der Filmhistoriker angewiesen. Sie nahmen die meisten Produktionen nicht einmal zur Kenntnis. Deutsche Filmgeschichte wurde vorzugsweise als Gipfelkunde betrieben.

Es waren stets dieselben zweihundert Filme, die Kalbus, Kracauer, Eisner, Sadoul, Gregor/Patalas und Toeplitz für erwähnenswert hielten. Als hätte es die vielen andern nie gegeben, deren Biedersinn und Ungeschmack, deren Verlogenheit und Chauvinismus mehr falsches Bewußtsein vermittelten, als der Kanon der Klassiker, den man heute noch kennt und zeigt, je gutmachen konnte.

Doch nicht nur die Negativbilanz, auch die Habenseite der deutschen Filmgeschichte bedarf der Ergänzung und Korrektur. Viele Titel verdienen es, wieder ans Licht gehoben oder neu gewichtet zu werden; Retrospektiven leben davon.

Erst seit einigen Jahren wird Versäumtes nachgeholt. Monographien zu Personen, Genres und Epochen bemühen sich um bisher vernachlässigte Bereiche; so sind die Niederungen des Populär-Trivialen nicht länger tabu. Hier ist vor allem „CineGraph“ als eine kollektive Anstrengung zu nennen, die deutsche Filmgeschichte in ihrer ganzen Breite und en détail zu erfassen.

\*

Als Mitarbeiter eines Filmarchivs wünschte ich mir seit langem, ein Kompendium zu besitzen, das den täglichen Umgang mit historischen deutschen Filmen erleichtert. Es sollte vollständiger und genauer sein als die gängige Referenzliteratur. Nicht wie die Filme der Vergangenheit post festum bewertet werden, aus der Distanz und mit dem Besserwissen der Nachgeborenen, sondern wie die Zeitgenossen sie beurteilten, sollte man, gefiltert und geordnet, nachlesen können. So kam es zu diesem Projekt.

Zunächst dachte ich an ein Handbuch des deutschen Stummfilms. Und weil dessen letzte Phase in Archiven, Bibliotheken und privaten Sammlungen am gründlichsten belegt ist, begann ich vom Ende her, mit dem Jahre 1929. Während der Quellenstudien veränderte sich dann der zeitliche Rahmen der Arbeit. Die Periode, die NS-Herrschaft, Exil und Holocaust vorausging, war mir durch „oral history“, durch freundschaftliche Kontakte mit Filmemigranten in London, Hollywood und New York inzwischen so nahe gerückt, daß schließlich „Der Film der Weimarer Republik“ mein Thema wurde. Angesichts der Rasanz seiner Entwicklung in technischer, ästhetischer, ökonomischer und politischer Hinsicht wohl das erstaunlichste Kapitel der deutschen Filmgeschichte. Es schließt die aufregenden Jahre des frühen Tonfilms ein – und mit Titeln wie *Der blaue Engel*, *Kameradschaft*, *Mädchen in Uniform*, *Niemandsland* oder *Kuhle Wampe* auch den Abgesang einer demokratischen Filmkunst vor Hitler.

\*

Das Handbuch ist auf maximal 15 Jahressbände angelegt. Es wird die in Deutschland zensierten abendfüllenden Spielfilme nebst Koproduktionen von 1919 bis 1933 dokumentieren, ferner die im Hauptprogramm gelaufenen deutschen Kulturfilme – dies der obsolet gewordene Terminus der Zeit. Den Ausgangspunkt bilden die Prüflisten der Reichsfilmzensur.

Gleich Lamprecht, Bauer und Klaus, und wo nötig und möglich ausführlicher, bietet das Handbuch die unverzichtbaren Daten. Aber es fügt ihnen kommentierende Texte hinzu. Filmgeschichte wird als Rezeptionsgeschichte verstanden, deren verlässlichste Quelle die zeitgenössische Kritik ist.

An ihr beteiligten sich damals Schriftsteller und Journalisten von Rang. Die siebente Kunst war ihnen die eigentliche Kunst des technischen Zeitalters. Der Ernst und die Leidenschaft, mit der sie ihr Amt versahen, hat eine kritische Prosa entstehen lassen, die noch nach Jahrzehnten durch sprachliche Kraft, analytische Brillanz und moralischen Impetus besticht.

Des weiteren werden zum erstenmal in systematischer Form die Rezensionen der deutschen „Kinomusik“ vorgestellt. Gemeint ist die in den Uraufführungstheatern zum stummen Film live gespielte Begleitmusik, die aus vorhandenem Notenmaterial ad hoc kompiliert oder, was äußerst selten geschah, eigens komponiert wurde. Erst sie machte aus den flachen, bleichen Schemen „lebende Bilder“ im Sinne des Begriffs und verlieh ihnen Tiefe; erläuterte und gliederte das Geschehen, schlug dramaturgische Brücken, trug die Emotionen von der Leinwand ins Parkett und vom Parkett zurück zur Leinwand. Zur Debatte über Theorie und Praxis der Kinomusik möchte das Handbuch, indem es Fakten und Argumente liefert, einen Beitrag leisten.

Atelierreportagen, Interviews, Statements und Premierenberichte sind der Rubrik „Materialien“ zu entnehmen. Unter der Überschrift „Zensur“ wird über die Pressionen der Prüfinstanzen berichtet. Verzeichnisse im Anhang registrieren alle in Deutschland zensierten ausländischen Spielfilme und die deutschen wie ausländischen Kultur/Dokumentar-, Wochenschau-, Lehr-, Trick-, Werbe- und Märchenfilme ab 1000 Meter Länge außerhalb des regulären Kinoprogramms. Die Originaltitel der Importfilme werden bis auf einen vorerst nicht zu klärenden Rest entschlüsselt. Eine filmhistorische Jahreschronik hält Ereignisse und Personalien aus Filmkultur, Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmtechnik fest.

\*

Zum Auftakt der Reihe, die sich vorwärts bis 1933 und zurück bis 1919 erstrecken soll, wird der Jahresband 1929 vorgelegt. Er stellt im Hauptteil 219 deutsche und deutschsprachige

Kinofilme einschließlich der Koproduktionen vor; 9 davon weisen Musik und Geräusche auf; in 7 Filmen wird auch gesprochen.

Anhang I registriert ferner 155 deutsche Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms, Anhang II 228 ausländische Spielfilme und im Hauptprogramm gelaufene Kultur/Dokumentarfilme, Anhang III 16 ausländische Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms.

Für den ersten Band des Handbuchs wurden mindestens zwei Jahrgänge von circa 50 Tageszeitungen, 15 Filmzeitschriften, 10 sonstigen Zeitschriften und eine Vielzahl von zusätzlichen Einzelquellen ausgewertet.

Daß von den rund 1000 Texten und Zitaten dieses Bandes nahezu 85 Prozent aus Berliner Blättern stammen, ist kein Zufall. Sperlings Zeitungs-Adreßbuch 1929 führt allein für die deutsche Hauptstadt über 40 Tageszeitungen auf, die „Großberliner Heimatpresse“ und die unzähligen Zeitschriften nicht eingerechnet. Mit Recht konstatiert Peter de Mendelssohn, Chronist der „Zeitungsstadt Berlin“: „Nie zuvor und nie nachher hat es in Berlin so viele Zeitungen gegeben; nie zuvor und nie nachher ist in Berlin so viel geschrieben, gedruckt und gelesen worden.“

Für einen historischen Augenblick, für wenige hektische Jahre war die Stadt an der Spree der kulturelle Mittelpunkt Europas, wenn nicht der Welt. In ihrer Vielfalt und Polarisierung spiegelte die Presse der Metropole deren Reichtum an Kunst und Gelehrsamkeit, Ideen und Wahnideen, Glamour und Chichi. Gestandene Republikaner wie Theodor Wolff, Georg Bernhard, Carl von Ossietzky gaben publizistisch den Ton an. Die Masse der Leser aber, vor allem im Reich, trieb längst, von deutschnationalen Gazetten mit Ressentiments gefüttert, nach rechts und auf Hitler zu. Die Blätter der gespaltenen Linken besannen sich, wie ihre Parteien, zu spät; eher kämpften sie gegeneinander, als gemeinsam der bedrohten Republik den Rücken zu stärken.

\*

Maßgebliche Filmkritiker der zwanziger und dreißiger Jahre, deren Texte seit ihrem Erscheinen vor mehr als einem halben Jahrhundert verschollen waren, treten mit diesem Band erneut auf den Plan: zum Beispiel Hans Sahl, der Maßstäbe setzende Meister der Ironie; Ernst Bläß, der expressionistische Lyriker mit dem unverwechselbaren Staccato; oder Hanns G. Lustig, flamme, von berlinischer Verve, ein Herold des Tonfilms. In Zukunft wird man sich auf ihre Bewertungen wohl ebenso berufen wie auf die klassischen Rezensionen von Siegfried Kracauer, Herbert Ihering und Rudolf Arnheim, die gleichwohl in diesem Kontext nicht fehlen dürfen.

Zu den Genannten gesellen sich, um wenigstens einige Namen noch zu erwähnen, Fritz Walter und Walter Kaul, Leo Hirsch und Hanns Horkheimer, Manfred Georg und Rolf Nürnberg, Bernard von Brentano, Paul E. Marcus (PEM) und Kurt Pinthus. Sie alle betrachteten den Gegenstand ihres kritischen Interesses nicht isoliert, sondern vor dem Hintergrund von Politik und Gesellschaft. Den Weimarer Staat verteidigten sie mit Mut, Witz und Sarkasmus – auch gegen die „Fridericus“-Attacken der Ufa. Über Film zu schreiben, bedeutete ihnen, mit dem Zeitgeist zu streiten. Beiläufig, wie im Vorübergehen, entdeckten sie die Gesetze der neuen Massenkunst. Nach 1933 mußten die meisten von ihnen aus Deutschland fliehen – wenn sie nicht gar, wie Leo Hirsch, von den Nationalsozialisten ermordet wurden. Ihre Texte zu edieren, ist auch ein Stück Trauerarbeit.

\*

Die Positionen der Filmkritik in der Weimarer Republik zu bestimmen, würde eine gesonderte Untersuchung erfordern. Zur Auswahl jedoch an dieser Stelle einige Bemerkungen.

Als kompetent erwiesen sich liberale Zeitungen wie „8 Uhr-Abendblatt“, „Berliner Börsen-Courier“, „Berliner Tageblatt“, „Der Montag Morgen“, „Vossische“ und „Frankfurter Zeitung“, ferner Zeitschriften wie „Die Weltbühne“ und „Das Tage-Buch“.

Die sozialdemokratische Filmkritik wandte sich zwar im „Vorwärts“ und anderen Blättern gegen die Illusionen der Traumfabrik, gelangte aber nicht über kleinbürgerliches Mittelmaß hinaus. Die „Rote Fahne“ sprach Klartext: grob und einseitig, manchmal treffend, niemals lau. Weniger dogmatisch gaben sich die von Willi Münzenberg betreuten KPD-nahen Zeitungen „Berlin am Morgen“ und „Die Welt am Abend“. Katholische Belange vertrat die republiktreue „Germania“ des Zentrums. Kaum Nennenswertes kam hier zutage; hin und wieder vernimmt man einen Aufschrei der Prüderie.

Rechten Rezensenten mangelte es in der Regel an Stil und Urteilsvermögen. Darum waren die Filmgespräche in den Scherl-Blättern „Der Tag“, „Berliner illustrierte Nachtausgabe“, „Berliner Lokal-Anzeiger“ und „Der Montag“, in der monarchistischen „Neuen Preußischen Kreuz-Zeitung“ und der „Deutschen Zeitung“ so zäh und belanglos. Allein die nationalliberale „Deutsche Allgemeine Zeitung“ hielt unter ihrem Feuilletonchef Paul Fechter ein akzeptables Niveau.

Selbstverständlich gehören auch NS-Organen wie der „Völkische Beobachter“ und „Der Angriff“ des Joseph Goebbels zum Gesamtbild der darzustellenden Epoche. Die Geschichte hat ihren antisemitischen Elaboraten die demagogische Wirkung ausgetrieben; heute wirken sie nur noch perfide, abstrus und auf eine böse Weise lächerlich.

Bei süddeutschen Filmen wird auch die nachsichtiger urteilende bayerische Presse zitiert. Koproduktionen mit österreichischen und tschechoslowakischen Gesellschaften werden ebenfalls zweifach gemessen: nach den milderen Kriterien der Wiener oder der deutschsprachigen Prager Zeitungen und nach Berliner Standard.

\*

Der breit gefächerten Fachpresse kommt als filmhistorischer Quelle eine besondere Bedeutung zu. Maßgebend war der „Film-Kurier“, dessen Verleger Alfred Weiner darauf bestand, der Industrie gegenüber eine gewisse Distanz zu wahren. Der Zwang, fünfmal in der Woche mindestens vier große Seiten zu füllen, samstags bis zu sechzehn, verführte jedoch zur Weitschweifigkeit. Mit dem stärksten Konkurrenten, der „Lichtbildbühne“, lag man in Dauerfehde. In der Rangliste der Fachblätter folgten „Der Film“ und das farblose „Reichsfilmblatt“, Verbandsorgan der Theaterbesitzer. Der „Kinematograph“, seit 1923 im Besitz des Hugenberg'schen Scherl-Verlages, stieg zur Hauspostille der Ufa auf, als diese 1927 von Hugenberg übernommen wurde, und argumentierte gemäßigt deutschnational. Das schwächste Glied in der Kette, die „Süddeutsche Filmzeitung“, stützte sich auf katholische Kreise um die klerusnahe Münchner „Leofilm“ und begünstigte die bayerische Produktion.

Die österreichischen Fachblätter verhielten sich strikt affirmativ. Auf sie wird nur im Notfall zurückgegriffen. Wenn niemand sonst einen Film besprochen hat, existieren immer noch „Paimann's Filmlisten“, eine Wiener Korrespondenz für Kinobesitzer, die bei aller Verschrobenheit zumindest Anhaltspunkte liefert.

\*

Im Zentrum des Handbuchs steht die Rezeption der Filme. Aus Anzahl, Umfang und Substanz der zu einem Titel versammelten Rezensionen ergibt sich indirekt eine Bewertung, ein Gradmesser für den Ereignischarakter, im positiven wie im negativen Sinn. Ein Film von Lang war

stets ein Ereignis, selbst wenn er so vehement verrissen wurde wie *Frau im Mond*. Ein Bergner-Film, *Fräulein Else*, beschäftigte sogar die ersten Namen der Berliner Theaterkritik.

Auch Rezensionen zweiter und dritter Wahl sind dem Leser nicht zu ersparen: triviale Filme riefen mitunter triviale Texte hervor. Das gilt zumal für jene Produkte, die an den Premierenpalästen vorbei direkt in die Nachspieltheater und die Kinos des Proletariats geschleust wurden, wo höchstens die Fachpresse von ihnen Notiz nahm. Überhaupt nicht besprochen wurden einige Nachzügler der stummen Produktion. Von der Tonfilmwelle hinweggespült, gingen sie, im Wortsinne, sang- und klanglos unter. In all diesen Fällen vermag auch das Handbuch nicht viel mehr zu bieten als ein paar Daten.

\*

Welche Genres und Tendenzen, Titel und Namen bestimmten das Filmangebot 1929?

Beginnen wir mit dem Sensationsfilm. Wer, außer den auf Vollständigkeit bedachten Sammlern von Filmprogrammen, erinnert sich nach mehr als sechzig Jahren noch an Titel wie *Abenteurer G.m.b.H.* (mit Carlo Aldini), *Tempo! Tempo!* (mit Luciano Albertini), *Die Frau ohne Nerven* (mit Ellen Richter), *Geheimpolizisten* (mit Eddie Polo) und *Die Todesfahrt im Weltrekord* (mit dem Artisten Salto King alias Hermann Stetza)? Das naive, schmöckerhafte Genre war vor dem Ersten Weltkrieg unter anderem von Harry Piel (*Männer ohne Beruf, Die Mitternachts-Taxe*) begründet worden, der sich in den riskantesten Szenen von anonymen Helfern doubeln ließ und jeden verklagte, der dies verriet.

Auf dem Sektor des Kriminal- und Detektivfilms dominierte Dutzendware nach Art der *Lux*-Serie mit dem hölzernen Carl Auen, im NS-Staat dann Leiter der Fachschaft Film der Reichsfilmkammer. Rudolf Meinert mühte sich, den prähistorischen, an seinen falschen Bärten kenntlichen Filmdetektiv Stuart Webbs aus der Versenkung zu holen; in die ursprünglich von Ernst Reicher verkörperte Rolle schlüpfen Ralph Cancy (*Das grüne Monokel*) und Karl Ludwig Diehl (*Masken*). Solides Handwerk offerierten Hans Steinhoff (*Nachtgestalten*), Erich Waschneck (*Die Drei um Edith*) und der vielseitige Reinhold Schünzel (*Kolonne X*).

Zahlreiche Produktionen dienten als Vehikel für Stars. Filmische Maßkonfektion fertigte man zum Beispiel für Henny Porten (*Die Herrin und ihr Knecht* von Richard Oswald, *Mutterliebe* von Georg Jacoby, *Die Frau, die jeder liebt, bist Du!* von Carl Froelich), für Lil Dagover (*Es flüstert die Nacht* von Victor Janson, *Spielereien einer Kaiserin* von Wladimir Strichewski), für Olga Tschechowa (*Diane* und *Die Liebe der Brüder Rott* von Erich Waschneck), für Jenny Jugo (*Die Flucht vor der Liebe, Die Schmugglerbraut von Mallorca* und *Der Bund der Drei* von Hans Behrendt) und für Lilian Harvey (*Adieu, Mascotte* von Wilhelm Thiele, *Wenn Du einmal Dein Herz verschenkst* von Johannes Guter). Auch Camilla Horn, Elga Brink, Marcella Albani, Truus van Aalten, Liane Haid, Hans Stüwe, Ivan Petrovich, Igo Sym, Werner Fuetterer und Gustav Diessl wurden Rollen zugestanden, die Typ und Nimbus bestätigten. Eine treue Gemeinde sammelte die Postkarten mit den Autogrammen ihrer Idole und traktierte die Leserbriefredakteure der Filmmagazine mit Anfragen zu deren Privatleben.

Große Gefühle entfalteten sich in Melodramen, in denen Betty Amann, Dita Parlo, Brigitte Helm, Renate Müller, Renée Héribel und Marlene Dietrich sirenenhafte oder umflorte Blicke warfen. Die Rede ist von Seelengemälden wie Viktor Tourjanskys *Manolescu* (mit Iwan Mosjukin), Hanns Schwarz' *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (mit Franz Lederer), Gustav Ucickys *Der Sträfling aus Stambul* (mit Heinrich George), Joe Mays *Asphalt* (mit Gustav Fröhlich und Albert Steinrück), Reinhold Schünzels *Peter, der Matrose* (mit Schünzel), Alfred Abels *Narkose*, eine Adaption der Novelle „Brief einer Unbekannten“ von Stefan Zweig (mit Abel,

Buch: Béla Balázs), und Kurt Bernhardt's *Die Frau, nach der man sich sehnt* nach Max Brod (mit Uno Henning und Fritz Kortner) — Kinoräume in erlesenen Bildern.

Kitsch in bengalischer Beleuchtung stellte Richard Eichberg her. Das Publikum verschlang seine Filme, die Kritik zerfetzte sie. In dem halbseidenen Melodram *Großstadtschmetterling* präsentierte er die Hollywood-Chinesin Anna May Wong in Deutschland. Der Francoamerikaner Maurice Tourneur setzte sogar einen veritablen Dreimaster in die Staakener Ateliers, aber *Das Schiff der verlorenen Menschen*, mit Kortner und Marlene Dietrich, strandete trotz eines Rekordbudgets an den Klippen der Kolportage. Louis Ralphs *Flucht in die Fremdenlegion*, ein Heldenlied auf die Söldnertruppe Spaniens in Nordafrika, irritierte durch falsches Pathos und militaristische Untertöne.

Es gab die Melodramen des soliden Durchschnitts wie Fred Sauers *Gefahren der Brautzeit* (eine weitere Etüde der Dietrich), Carl Heinz Wolffs *Freiheit in Fesseln* (mit Daisy d'Ora) und *Die Frau im Talar* (mit Aud Egede Nissen als Fräulein Staatsanwalt) von Adolf Trotz. Jakob und Luise Fleck bewegten sich in *Mädchen am Kreuz* außerhalb der Grenzen des guten Geschmacks.

Ein künstlerischer Höhepunkt war sicherlich *Die Büchse der Pandora* von G. W. Pabst nach Wedekind, ein Film, dem erst im nachhinein Gerechtigkeit widerfährt. Dem Start ging eine geschickte Reklamekampagne voraus. Verzweifelt suchte Pabst eine „Lulu“; jede Zeitung berichtete darüber. Als er sie endlich in der Amerikanerin Louise Brooks gefunden hatte, war das abermals ein Anlaß für Schlagzeilen. Die Uraufführung wurde als Haupt- und Staatsaktion aufgezogen. Die Kritik reagierte gespalten. Louise Brooks spielte auch in *Tagebuch einer Verlorenen*, einem zweiten Pabst-Film, der in die Mühlen der Zensur geriet.

Mit der Komik tat man sich schwer. Siegfried Arno und Kurt Gerron vergeudeteten als „Beef und Steak“ in *Aufrubr im Junggesellenheim* (Manfred Noa) und *Wir halten fest und treu zusammen* (Herbert Nossen) ihre Talente. *Links der Isar - rechts der Spree* (Franz Seitz), eine Emelka-Posse über die bayerisch-preußische Ambivalenz, und *Die fidele Herrenpartie* (Rudolf Walther-Fein) karikierten à la „Simplicissimus“ den Kleinbürger. Ähnliche Spießberggestalten geisterten durch den Film *Das Mädel mit der Peitsche*. Anny Ondra, die tschechische Hauptdarstellerin, trat auch in *Sündig und süß* und *Die Kaviarprinzessin* vor die Kamera. Sie war ein Kassenmagnet ersten Ranges. Unter ihrem Entdecker Carl Lamač entwickelte sie einen sehr persönlichen, an amerikanischen Vorbildern geschulten Groteskstil. An Dina Gralla (*Fräulein Lausbub, Kehre zurück! Alles vergeben!, Ein kleiner Vorschuß auf die Seligkeit*) liebte das Publikum das Quirilige und die Kulleraugen.

Eine leichtgewichtige Kategorie für sich bildeten die Schmunzelfilme mit Harry Liedtke wie *Der Erzieher meiner Tochter* und *Vater und Sohn* von Géza von Bolvary, *Der Held aller Mädchenträume* von Robert Land und *Der schwarze Domino* von Janson. Der große Charmeur, inzwischen angejährt und rundlicher, agierte nach wie vor, als sei er in Frack und Claque auf die Welt gekommen — eine Lebewelt voller Sekt, Kaviar und Konfetti, dekoriert mit schönen Frauen.

Unter dem Eindruck des Krantz-Scheller-Prozesses, einer cause célèbre aus dem Pitaval der Republik, nahm sich eine Reihe von Filmen — teils durchaus seriös, teils in spekulativer Absicht — der Jugend und ihrer Nöte an. Nach dem verlorenen Krieg hatte der Verfall der Werte und Autoritäten die natürlichen Konflikte zwischen den Generationen verschärft. In „neuer Sachlichkeit“ sprach man nun auch über die Verwirrungen der Pubertät oder die überholten Muster wilhelminischer Erziehung. So aktualisierte Richard Oswald das Wedekind-Stück „Frühlings Erwachen“ von anno 1891; Edmund Heuberger, E. W. Emo, Richard Löwenbein, Carl Boese, Conrad Wiene, Carl Heinz Wolff und Adolf Trotz nutzten mit Sujets wie

*Die Halbwüchsigen, Zwischen vierzehn und siebzehn, Verirrte Jugend, Geschminkte Jugend, Revolution der Jugend, Jugendsünden* und *Jugendtragödie* die Konjunktur. Auf das gleichnamige Schauspiel von Peter Martin Lampel ging Georg Asagaroffs *Revolte im Erziehungshaus* zurück. Dieser Film brachte es insofern zu einer traurigen Berühmtheit, als er viermal verboten und am Ende nur verstümmelt freigegeben wurde.

Aufklärungsfilme der niedersten Kategorie, die an den Voyeur im Zuschauer appellierten, warnten lüstern vor Geschlechtskrankheiten (*Die nicht heiraten dürfen, Hütet Euch vor leichten Frauen*), Kuppelmüttern (*Engel im Séparée*), Engelmacherinnen (*Madame Lu, die Frau für diskrete Beratung*), Mädchenhändlern (*Das Mädchenschiff*) und skrupellosen Verführern (*Sünde und Moral*). Daß der holländische Sexualpädagoge Theodor Hendrik van de Velde in dem Film *Die Ehe* den ehrenwerten Versuch unternahm, dem Durchschnittsbürger praktische Ratschläge zu partnerschaftlicher Erotik zu geben, wurde wegen der Betulichkeit und unfreiwilligen Komik einiger Passagen von den wenigsten Kritikern gewürdigt; Erich Kästner spottete in Versen. In *Fruchtbarkeit* warb van de Velde, von den Nazis geschmäht, für Geburtenkontrolle.

Links gegen Rechts, Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit – die Konvulsionen der Ökonomie und der Politik betrafen das Leben jedes einzelnen. Thesen- und Tendenzfilme waren deshalb gefragt; im allgemeinen berührten sie aber nur die Oberfläche des jeweiligen Problems. Das Autorengespann Georg C. Klaren und Herbert Juttke setzte sich beispielsweise mit reformbedürftigen Paragraphen des Strafgesetzbuches auseinander. Die Titel bezeichneten das Thema: § 173 St.G.B. *Blutschande, Meineid* (§ 154), *Das Recht der Ungeborenen* (§ 218). Auch *Der Sittenrichter*, wie der letztgenannte Film ein Produkt von Adolf Trotz, und Boeses *Alimente* erörterten den Abtreibungsparagraphen aus konservativer Sicht. Trotz wollte zudem in *Somnambul* einen Mordfall durch Hellsehen aufklären, Ucicky forderte in *Vererbte Triebe* die Sterilisierung von Sexualtätern. Oswald, der Unermüdliche, räsonnierte in *Das Recht auf Liebe* nach einem Entwurf des Sexualforschers Magnus Hirschfeld über die tragischen Aspekte kriegsbedingter Impotenz und – in *Ehe in Not* – über die Monotonie der Einehe.

Die Linke orientierte sich am „Russenfilm“. Exemplarisch zwei Werke von Piel Jutzi: *Hunger in Waldenburg*, der bewegende dokumentarische Spielfilm über das Elend der niederschlesischen Bergarbeiter, und *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, die berühmte proletarische Tragödie, auch kommerziell ein ungewöhnlicher Erfolg.

Jan Fethke und Willy Döll, die Autoren der Mutter Krausen, zeichnen gleichfalls für das Manuskript zu Leo Mittlers *Jenseits der Straße*. Die Hauptpersonen dieses Films waren wiederum Außenseiter der Gesellschaft: ein Arbeitsloser, eine Dirne und ein Bettler. Die linken Titel wurden von der „Prometheus“ verliehen, die Willi Münzenberg, das Agitationsgenie der KPD, diskret dirigierte. Die „Prometheus“ betreute auch *Kampf ums Leben*, den unbekanntesten aller proletarischen Spielfilme, mit Sybil Morel und Alexander Granach. Der Hinweis auf eine gewerkschaftlich organisierte Vorführung in der „Münchener Post“ ist der einzige Beleg dafür, daß dieser Film jemals gelaufen ist. *Giftgas*, nach dem Bühnenstück von Lampel, stieß nicht nur auf den heftigen Widerspruch der Kritiker; selbst Regisseur und Drehbuchautor, die Russen Michael Dubson und Nathan Sarchi, distanzieren sich von ihrem Werk und beschuldigen die Produzenten, den Film ruiniert zu haben. Sergej Ejzenštejn, zu Besuch in Berlin, verwahrte sich gegen die Behauptung des Verleihs, er sei an der Regie beteiligt gewesen. Wie aus einer Reportage des „Tempo“ hervorgeht, hatte er jedoch einige Einstellungen tatsächlich inszeniert. Den Streik der Hamburger Hafendarbeiter im Winter 1896/97 schilderte der junge Werner Hochbaum in seinem grandiosen Debutfilm *Brüder*, in dem ausschließlich Laien mitwirkten. Der Verleih, der sozialdemokratische Lichtbilddienst, versagte leider. Eine offizielle Berliner Premiere des mit Gewerkschaftsgeldern finanzierten Films hat nie stattgefunden.

Nicht zum ersten und nicht zum letzten Male sah man „Russenf়ilme“ von rechts: melancholische Epen aus der Zarenzeit oder die Leidensgeschichten des expropriierten Adels in der Fremde unter Titeln wie *Hochverrat* (Johannes Meyer), *Der Leutnant Ihrer Majestät* (J. und L. Fleck), *Madonna im Fegefeuer* (Max Reichmann), *Die stärkere Macht* und so fort. Die weißrussischen Emigrantenkolonien in Paris und Berlin entsandten die sattelfeste Komparserie und den einen oder anderen Hauptdarsteller.

Um ein rationales, republikanisch grundiertes Geschichtsbild ging es Lupu Pick in *Napoleon auf St. Helena*, nach einem Szenario von Willy Haas, und Wilhelm Dieterle in *Ludwig der Zweite, König von Bayern*. Der Film um den verwirrten Monarchen war königstreuen Bayern ein Greuel, obgleich Dieterle als Autor, Regisseur und Darsteller der Titelrolle Takt und Noblesse bewies. Seine sonstigen Inszenierungen, *Frühlingsrauschen*, *Ich lebe für Dich* und *Das Schweigen im Walde*, nach Ganghofer, schwelgten dagegen in Gartenlaubenpoesie.

Bei bestimmten Premieren trat die Phalanx der antidemokratischen Kritiker geschlossen an. Ob es um ein U-Boot-Spektakel mit ausgiebig flatternder Reichskriegsflagge ging (*Drei Tage auf Leben und Tod*), um einen mühsam zurechtgestutzten Amateurfilm von der Goodwilltour eines neuen Kreuzers mit heroisierenden Rückblenden auf die im Ersten Weltkrieg versenkten Vorgänger (*Emden III fährt um die Welt*) oder ein stümperhaftes Machwerk aus verregneten alten Wochenschauen und Postkartenbildern, das den greisen Reichspräsidenten gegen den Weimarer Staat in Anspruch nahm, dessen Verfassung er hüten sollte (*Der Eiserne Hindenburg in Krieg und Frieden*) – die Rechtspresse jubelte aus Prinzip.

Zur Galapremiere von *Sprengbagger 1010* schritten die Spitzen der deutschen Schwerindustrie über einen roten Teppich in den Mozartsaal; der Regisseur Carl-Ludwig Achaz-Duisberg, der einen sozialromantischen Groschenroman durch „russische“ Montagen und eine modernistische Partitur des Komponisten Walter Gronostay interessant machen wollte, war der Sohn des I. G. Farben-Direktors.

Bergbauern und Sennerinnen, Dorfpfarrer und Mönche, Förster und Wilderer, Pascher, Grenzpolizisten und andere Typen aus dem Arsenal des süddeutschen Bauerntheaters bevölkerten den bodenständigen bajuwarischen Heimatfilm. Wegen der holzschnittartigen Manier der Fabeln und Figuren und ihrer landschaftlichen Reize fanden sie auch nördlich der Mainlinie regen Zuspruch. Zwei Münchner Titel ragen heraus: *Andreas Hofer*, eine mit einheimischen Komparsenmassen vor historischen Hintergründen nachgestellte, rechtslastige Biographie des Tiroler Volkshelden, und *Der Sonderling*, eine „Valentinade“ von Walter Jerven. Das von Arnold Fanck erfundene Genre des Bergfilms spann seine fragwürdigen Schicksalsmythen in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (Fanck/Pabst) und *Der Ruf des Nordens* (Nunzio Malasomma) fort.

Der Expeditions- und Naturfilm spielte beträchtliche Summen ein, weil er alle Schichten ansprach, auch die sogenannten „besseren Kreise“. Aus dem tristen Alltag der Republik entführte er den Betrachter in exotische Fernen. Das Tadsch Mahal erglänzte in der indischen Sonne (*Die Wunder Asiens*), ein deutscher Farmer zivilisierte den Busch und die Massai im früheren Deutsch-Ostafrika (*Pori*), Zulus tanzten ekstatisch beim Regendankfest (*Kehre wieder, Afrika!*), Tibetmönche drehten weltentrückt ihre Gebetsmühlen (Filchners *Om mani padme hum*), Lastenkamele verendeten im Sandsturm (*Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten*), die Heinkel von Gunther Plüschow, dem „Flieger von Tsingtau“, schraubte sich in den Himmel Patagoniens (*Silberkondor über Feuerland*). Der vorgebliche Realismus des Genres überdeckte den Tenor von Eskapismus und Kompensation, der uns heute stört. Aber wer konnte sich damals schon Auslandsreisen leisten? Man reiste im Kino. Das konservative Bürgertum fühlte sich eingeladen,

die verlorenen Kolonien, denen es hartnäckig nachtrauerte, mit den Panoramaschwenks über Tropenwälder und Savannen erneut in Besitz zu nehmen.

\*

Das Handbuch dokumentiert auch die Koproduktionen, wenngleich sie amtlich auf Grund der Kontingentbestimmungen als ausländische Filme galten. Richard Oswald drehte mit Hans Stüwe in Frankreich (*Cagliostro*), Henrik Galeen mit Olga Tschechowa in England (*Die Siegerin*), Paul Czinner mit Pola Negri in Frankreich und England (*Die Straße der verlorenen Seelen*), der Schwede Gustav Molander mit Lissi Arna in Schweden (*Die Verführerin*).

Obwohl Österreich gleichfalls Republik geworden war, ignorierten seine Filme den Wandel so oft und so gut es ging und blendeten am liebsten in eine verklärte k.u.k. Vergangenheit zurück. Die Vermutung liegt nahe, daß die realistischen Ansätze in Robert Lands *Unschuld*, einem Gemeinschaftswerk der Wiener „Pan“ und der Berliner „Nero“ nach der Novelle „Die kleine Veronika“ von Felix Salten, dem Einfluß des deutschen Koproduzenten zuzuschreiben sind. Die Fabel strapaziert das Klischee der Unschuld vom Lande, die in der Großstadt unter die Räder kommt. Die Wiener Premierenkinos entschieden sich für eine abgemilderte Version mit versöhnlichem Ende. Im Berliner Atrium lief die Originalfassung; darin stürzt sich Käthe von Nagy entehrt in die Fluten der Donau. Eine andere deutsch-österreichische Koproduktion, *Weib am Kreuz*, basiert auf dem absonderlichen Einfall, daß ein Chirurg als Honorar für eine erfolgreich verlaufene Augenoperation die Ehefrau des Operierten beansprucht. Grigorij Rošal's *Falschmünzer*, als deutsch-sowjetische Koproduktion in der UdSSR unter dem Titel *Salamandra* gelaufen, scheiterte hierzulande an der Zensur. Weitere Gemeinschaftsfilme entstanden in Ungarn und der Tschechoslowakei.

Daß *Blockade und U-Boot-Krieg* dagegen als heimisches Fabrikat gewertet wurde, ist verwunderlich, denn es handelte sich um einen englischen Dokumentarbericht, der durch deutsches Wochenschaumaterial und nachgedrehte Szenen lediglich ergänzt worden war.

\*

1929 ist das Jahr der großen Zäsur. Der stumme Film dominierte ein letztes Mal. Schon aber meldete sich der Ton. Die Fachpresse besprach Musik, Gesang, Geräusch und Dialog sogar eine Zeitlang gesondert, bis sich der Tonfilm endgültig durchgesetzt und den Stummfilm verdrängt hatte.

Hanns Schwarz erkundet als erster die Wirkungen einer bewußten Tondramaturgie; in *Melodie des Herzens* nutzt er die Stille als dramatisches Element. Wolfgang Zellers durchkomponierte Partitur nimmt den Rhythmus auf, in dem Walther Ruttman, der Choreograph am Schneidetisch, die *Melodie der Welt* montiert; der Film wird ein Jahr später nochmals in verbesserter Neuauflage herausgebracht. In *Das Land ohne Frauen* klingt der markerschütternde Schrei eines Kamels natürlicher als das Volksgemurmel der Goldgräber.

Nie waren die Dialoge banaler als zu Beginn des Tonfilms. Eichberg (*Wer wird denn weinen, wenn man auseinandergeht*) kennt überhaupt keine Hemmungen; aber auch Carl Froelich (*Die Nacht gehört uns*) schreckt vor Kalauern nicht zurück.

Die Rezensionen dieser Filme lesen sich wie die Pannenberichte eines technischen Überwachungsvereins. Lautsprecher knarren, S-Laute zischen, riesige Plattenteller rotieren asynchron. Schier über Nacht gibt es zwei Klassen von Schauspielern: die mit den Tonfilmstimmen und die unglückseligen andern, denen sich die noch unvollkommenen Apparaturen verweigern.

„Talkies“ in deutscher Sprache kommen auch aus Amerika und England: der verunglückte Warner-Film *Die Königsloge* mit Alexander Moissi und E. A. Duponts *Atlantic*, eine Produktion

der British International. Eine andere britische Firma stellt in Koproduktion den Eisenbahn-Kriminalfilm *Der Würger (The Wrecker)* von Géza von Bolvary her; die klägliche Tonfassung wird nach einem Premierenskandal abgesetzt.

Einige Stummfilme vertont man nachträglich. Ludwig Bergers Rührstück *Das brennende Herz* und Karl Grunes *Katharina Knie* nach Carl Zuckmayer haben zwei Premieren, einmal stumm und einmal tönend. Harry Liedtke singt mit dem Tenor Richard Taubers das Titellied *Ich küsse Ihre Hand, Madame* in der sonst stummen Komödie von Robert Land.

\*

Es hat lange gedauert, bis die Handbuch-Idee, die anfangs so schlüssig und leicht realisierbar schien, nun mit diesem Band zu einem ersten Ergebnis geführt hat. Die Quellen aufzuspüren, das schier uferlose Material zu sichten, den Extrakt in ein plausibles System zu bringen, dazu brauchte es Zeit, Förderer und den nötigen Starrsinn.

Theo Fürstenau, Ulrich Pöschke (†) und Eberhard Spieß vom Deutschen Institut für Filmkunde, seinerzeit Wiesbaden-Biebrich, haben das Projekt einst aus der Taufe gehoben. Wenn sie geahnt hätten, worauf sie sich einließen, hätten sie vermutlich ebenso abgewinkt wie jene Berliner Instanzen, die ich zunächst erfolglos für das Unternehmen zu gewinnen suchte. Vielleicht hätte ich selber schon im Vorfeld die Waffen gestreckt, wäre ich mir über das monströse Ausmaß der notwendigen Recherchen und die Vertracktheit der methodischen Probleme im klaren gewesen.

Während zu Beginn das Biebricher Institut, dessen Dokumentationsabteilung inzwischen in Frankfurt a. M. residiert, für Ansporn, fachlichen Rat und Finanzierung sorgte, übernahm in der zweiten, ausgedehnteren Etappe die Stiftung Deutsche Kinemathek die Verantwortung für das Projekt. Am längsten trug Heinz Rathsack (†), ihr langjähriger Direktor, auch gegenüber allen Skeptikern ex officio diese Bürde. Das Frankfurter Deutsche Filmmuseum unter Walter Schobert und das Koblenzer Bundesarchiv unter Friedrich Kahlenberg beteiligten sich gleichfalls ideell wie materiell, so daß man mit Fug und Recht von einer Gemeinschaftsproduktion im Rahmen des Kinematheken-Verbundes sprechen darf. Daß mir Wolfgang Klaue und seine freundlichen Mitarbeiter vom Staatlichen Filmarchiv der DDR, ungeachtet deutschdeutscher Querelen den Zugang zu ihren Dokumenten ermöglichten, sei nicht vergessen. Mit Nachdruck ist dem Filmreferat des Bundesinnenministeriums zu danken, das die Herausgabe des Handbuchs großzügig förderte.

Die Arbeitsbedingungen für ein filmhistorisches Unternehmen dieser Größenordnung waren zunächst nicht ermutigend. Mangelhaft sortiert, stapelten sich in den Filmarchiven Programm-broschüren und Zensurpapiere. Die deutschsprachigen Filmzeitschriften, zumal die Fachblätter mit ihrem Basismaterial, waren über die verschiedensten Institutionen in Ost und West verstreut und nirgendwo auch nur annähernd vollständig einzusehen. Die Mikroverfilmung der Fachpresse, die der Herausgeber später, tatkräftig unterstützt von Herbert Birett (München), bei Mikropress und dem Mikrofilmarchiv der deutschen Presse (Bonn/Dortmund) auf den Weg bringen konnte, hatte noch nicht eingesetzt. Auf dem Zeitungssektor sah es etwas günstiger aus. Bedeutende Blätter lagen immerhin schon auf Mikrofilm vor; doch allzu viele fehlten noch.

Um beispielsweise den „Berliner Börsen-Courier“ auszuwerten, mußte ich im Münsteraner Institut für Publizistik in den Keller steigen. In den ehrwürdigen Gewölben des Prager Clementinums, wo man so generös war, mich ins Magazin zu lassen, studierte ich das Feuilleton der deutschsprachigen Blätter der Tschechoslowakischen Republik. Folianten und Faszikel befragte ich in Wien, Stockholm, London, Hamburg, Dortmund, Frankfurt a. M., Wiesbaden, München, Augsburg, Nürnberg und im heimatlichen Berlin.

Über die meisten Zeitungen, von denen dieser Band Gebrauch macht, gebot und gebietet die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (vormals DDR), nunmehr „Haus I“ der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ohne die hilfsbereiten Mitarbeiter ihres Zeitungslesesaals gäbe es dieses Buch nicht. Der Benutzer mußte allerdings die benötigten Texte mit der Hand abschreiben, da es verboten war, Diktiergerät oder Kamera zu benutzen.

Inzwischen hat sich die Quellenlage merklich gebessert: vielerorts, nicht zuletzt auch in der permanent genutzten Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, mehren sich die Mikrofilme; buchstäblich von Tag zu Tag wächst in den Kinematheken das aufbereitete Material. Günstige Ausspizien also für die künftigen Bände des Handbuchs.

\*

Viele Personen und Institutionen haben zum Gelingen des Pilot-Bandes beigetragen. An erster Stelle ist Gerhard Schoenberner zu nennen, der die Arbeit über die Jahre begleitet hat und in Fragen der Methodik, der Gliederung und Auswahl der Texte ein unersetzlicher Ratgeber war. Auch Helga Belach, Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler, die Kollegen next door, leisteten unverzichtbaren Beistand. Die filmmusikalischen Anmerkungen überprüfte und ergänzte Lothar Prox. Werner Sudendorf und Jean-Paul Goergen steuerten Material zur filmhistorischen Chronik bei. Robert Fischer, Alexander Fiebig und Winfried Löschburg ermöglichten raschen Zugang zu dringend benötigten Quellen. Natalia Egorova gebührt das historische Verdienst, im Einvernehmen mit Vladimir Malyshev und Vladimir Dmitriev die deutschen Zensurkarten aus dem Archiv von Gosfilmofond in Belye Stolby bei Moskau nach Berlin zurückgeführt zu haben, so daß sie nunmehr für die deutsche Forschung wieder zur Verfügung stehen. Daß ich mit Hard- und Software umgehen lernte, um das ganze Buch auf Disketten zu bringen, die Gerhard Heimlich und die Setzer der Firma Collignon in Fotosatz verwandelten, verdanke ich der Engelsgeduld und den Tips und Tricks von Hartmut Semken. Mit der Entscheidung, ein so langfristig angelegtes, diffiziles Projekt zu betreuen, wagte sich Helwig Hassenpflug, geschäftsführender Gesellschafter von Walter de Gruyter & Co., auf ein Terrain, das für das weltbekannte Verlagshaus neu und ungewohnt, gewiß aber zukunftssträchtig ist. Heinz Wenzel, der zuständige Ressortleiter des Verlages, überwachte den schwierigen Produktionsprozeß. Wolfgang Konwitschny war ein akribischer, typographisch sensibler Hersteller, der sehr viel mehr tat als seine Pflicht.

Als Herausgeber verneige ich mich vor den Autoren dieses Bandes. In ihren Texten leben sie fort. Nur wenigen ist es vergönnt, dieses Buch noch in die Hand zu nehmen. Ihren Angehörigen und Verlegern danke ich für erteilte Nachdruckrechte.

Es wäre ungerecht, vergäße ich Gerhard Lamprechts zu gedenken, der mich in die faszinierende Materie einführte. — Und noch viele andere haben mir geholfen: Zeitzeugen, die emigrieren mußten, Kollegen des Fachs und verwandter Disziplinen, Archivare, Antiquare und Sammler im In- und Ausland etc. Mein Dank geht an: Gerd Albrecht, Helmut Allischewski, Sylvia Andresen, Frank Arnold, Volker Baer, Berta Bandekow, Hans Barkhausen, Alfred Bauer (†), Arnold Bauer, Arthur Bauer, Lutz Becker, Jürgen Berger, Eberhard von Berswordt (†), Herbert Birett, Hans-Michael Bock, Hans Bohrmann, Monika Brändl, Jaroslav Brož (†), Freddy Buache, Walter-Wilhelm Busam, Brigitte Capitain, Hans Casparius s. A., Heinz Degner, Kathinka Dittrich, Hervé Dumont, Bernard Eisenschitz, Olof Ellendt (†), Wolfhard Erdmann, Paul Falkenberg s. A., Rudi Fehr, Hans Feld s. A., Rudi Feld, Karl-Heinz Fischer, Gundolf S. Freyermuth, Myrtil Frída (†), Walter Fritz, Wolfgang Gersch, Rolf Giesen, Erika Gregor, Ulrich Gregor, Ludwig Greve (†), Karl Griep, Fritz Güttinger (†), Elsbeth-Charlotte

Güttinger-Mahler, Allan Hagedorff, Peter Hagemann (†), Michael Hanisch, Wolfgang Hassenstein, Theodor Hennig, Felix Henseleit (†), Irene Heymann, Willi Höfig, Regina Hoffmann, Herbert Holba, Walter Huder, Eckart Jahnke (†), Ute Jensky, Wolfgang Jeske, Anton Kaes, Walter Kaul, Naum I. Klejman, Thomas Koebner, Paul Kohner s. A., Peter Konlechner, Henry Koster s. A., Kurt Koszyk, Alfred Krautz, Carlos Kühn, Ulrich Kurowski, Rainer Laabs, Jürgen Labenski, Robert Lantz, Peter Latta, Rudolf Leutner, Manfred Lichtenstein, Rolf Lindfors, Helmut Lippert (†), Stefan Lorant, Annemarie Lorenz-Tröstrum, Edmund Luft, Peter Magdowski, Fritz Maurischat (†), Marta Mierendorff, Ib Monty, Helmut Morsbach, Vladimír Opěla, Eva Orbanz, Martha Orbanz (†), Jean Oser, Michael Pabst, Enno Patalas, Ulrich Peters, Willi Peters (†), John Pommer, Karl Prümm, Martin Radinger, Hartmut Rampoldt, Helmut Regel, Hans J. Reichardt, Susanne Reichwein, Ralf Georg Reuth, Fritz Richter, Heinz Rieckehr, Hanns-Georg Rodek, Heike Roß, Heiner Roß, Ute Sahl, Paul Sauerlaender (†), Christa Schahbaz, Peter A. Schauer, Ingrid Scheib-Rothbart, Cornelius Schnauber, Ernst Schürmann, Peter Schulz (†), Walther Seidler, Serkis, Anthony Slide, Michelle Snapes, Mark Sorkin s. A., Rolf Dieter Sotschek, Peter Spiegel, Zdeněk Stabla (†), Wilhelm Staudinger, Ulrike Storch, Friedrich Terveen (†), K.-H. Than, Wolfgang Theis, Rainer Theobald, Gerrit Thies, Ulrich Freiherr von Thüna, Jerzy Toeplitz, Oskar von Törne, Klaus Völker, Fritz Walter s. A., Carl Wegner (†), Anna-Lena Wibom, Herbert Wiemer, Jochen Wilcke, Renate Wilhelmi, Karsten Witte, Dagmar Wünsche und Hellmuth Ziertmann. — Text- und Datenquellen stellten zur Verfügung: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München; Bayerische Staatsbibliothek, München; Berliner Stadtbibliothek; Bibliothek der Industrie- und Handelskammer, Frankfurt a.M.; The British Film Institute, London; Bundesarchiv/Filmarchiv, Koblenz und Dienststelle Berlin; Český Filmový Ústav – Filmový Archiv, Prag; Cinemateket – Svenska Filminstitutet, Stockholm; Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M.; Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt a. M. (vormals Wiesbaden); Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N.; Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (vormals DDR); Filmmuseum – Münchner Stadtmuseum; Freie Universität Berlin – Universitätsbibliothek/Otto-Suhr-Institut/Institut für Publizistik/Institut für Theaterwissenschaften; Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Gosfilmofond, Belye Stolby; Historische Kommission zu Berlin; Humboldt-Universität – Universitätsbibliothek, Berlin; Institut für die Geschichte der Arbeiterbewegung, Berlin; Landesarchiv, Berlin; Landesbildstelle, Berlin; The Museum of Modern Art/Department of Film, New York; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Österreichisches Filmarchiv, Wien; Senatsbibliothek, Berlin; Staatsarchiv, Hamburg; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Staats- und Universitätsbibliothek, Bremen; Stadtbibliothek, Mönchengladbach; Transit-Film, München; Ullsteintextarchiv, Berlin; Universitätsbibliothek, Wien; Verlagshaus Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt a.M.

Der letzte Satz gilt Juana Catalina Gandert, Peter-Michael und Gero jun. — sie waren immer an meiner Seite.

Berlin, im Juli 1993

Gero Gandert

---

## Benutzungshinweise

---

**Inhalt und Aufbau** Dieser Band des Handbuchs „Der Film der Weimarer Republik“ dokumentiert alle abendfüllenden Filme des Jahres 1929. Als abendfüllend gelten Filme ab 1000 Meter Länge. Da Ur- oder Erstaufführungstermine vielfach nicht zu ermitteln sind, erfolgt die Datierung aufgrund der Prüfergebnisse der Reichsfilmzensur. Die sogenannten Zensurlisten – dieser Begriff hat sich unter Filmwissenschaftlern eingebürgert – stellen das einzige vollständige Verzeichnis sämtlicher Filmstreifen dar, die im Berichtsjahr den Filmprüfstellen Berlin und München sowie der Filmoberprüfstelle Berlin vorgelegen haben. Die Listen wurden unter anderem in der Filmfachpresse und im „Jahrbuch der Filmindustrie“ (Berlin 1930) veröffentlicht.

Der Hauptteil „Deutsche Kinofilme“ behandelt die abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Spielfilme einschließlich jener Koproduktionen, die nach den damals geltenden Kontingentbestimmungen dem Herkunftsland der ausländischen Partnerfirma zugerechnet wurden, sowie die im regulären Kinoprogramm gezeigten Kultur/Dokumentarfilme. Mitgeteilt werden Angaben zu Stab und Besetzung, Zensurenentscheid, Prädikat, Aufführungstermin und Programmheft. In den Rubriken „Kritik“, „Kinomusik“/„Ton“, „Zensur“ und „Materialien“ bietet das Handbuch eine Auswahl zeitgenössischer Texte. Unter der Überschrift „Weitere Quellen“ werden zusätzliche Veröffentlichungen nachgewiesen.

Anhang I verzeichnet die abendfüllenden Kultur/Dokumentar-, Wochenschau-, Lehr-, Trick-, Werbe- und Märchenfilme Deutschlands außerhalb des regulären Kinoprogramms, Anhang II die ausländischen Spielfilme, einschließlich der im regulären Kinoprogramm gezeigten Kultur/Dokumentarfilme, Anhang III die ausländischen Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms. Der Band enthält eine filmhistorische Jahreschronik und die zur Erschließung notwendigen Register.

Die nach fortlaufender Buchstabenfolge alphabetisch geordneten Filme des Handbuchs sind der besseren Übersichtlichkeit wegen durchnummeriert: die deutschen Kinofilme von 1 bis 219, die deutschen Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms von D 1 bis 155, die ausländischen Spielfilme von AS 1 bis 228 und die ausländischen Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms von AD 1 bis 16. Die Nummern der deutschen Kinofilme finden sich jeweils auf der Titelseite neben dem Haupttitel und am Kopf der folgenden Seiten in eckigen Klammern.

\*

**Vorspanndaten** Die Vorspanndaten der deutschen Filme wurden mit Hilfe von Zensurkarten, Prädikatskarten, Programmheften, Werberatschlägen, Hausprogrammen der Filmtheater, Premiereneinladungen sowie Nachrichten der Fach- und Tagespresse, vereinzelt auch durch Besichtigung von Kopien am Schneidetisch zusammengetragen. Die Angaben in diesen Quellen beruhen zumeist auf Informationen aus erster Hand, das heißt auf Verlautbarungen des Herstellers, und sind daher im weiteren Sinne als Primärmaterial zu werten. In einigen Fällen stehen nur die spärlichen Daten der Zensurlisten zur Verfügung. Namen von Mitwirkenden, die nicht in Primärquellen erwähnt, jedoch anderweitig publiziert oder durch Mitteilungen

Beteiligter überliefert wurden, sind mit einem Asterix (\*) versehen. Für die nach den deutschen Zensurtiteln geordneten ausländischen Filme wurden anerkannte Nachschlagewerke aus den Herkunftsländern herangezogen.

**Personen- und Firmennamen** Die Orthographie der Personen- und Firmennamen in den Vorspannen, Zensurkarten und Programmheften deutscher Filme ist häufig ungenau und inkonsequent. So wurden auch Branchenregister der Filmindustrie, Bühnen-Jahrbücher, Adreßbücher der Stadt Berlin, Handelsregister, Briefköpfe und Inserate geprüft. Auch diese Quellen widersprechen sich. Die im Handbuch gewählte Schreibweise muß daher nicht immer die allein verbindliche sein. Russische Namen in Texten und in den Vorspannangaben in Deutschland gedrehter Filme werden nicht transliteriert, unterschiedliche Schreibweisen beibehalten. Eine Transliteration erfolgt nur in der Chronik und in den Vorspannangaben ausländischer Filme.

**Anhang I—III** Die große Mehrzahl der deutschen Filme außerhalb des regulären Kinoprogramms wurde nichtkommerziell in Matineen, Sondervorführungen und Lehrveranstaltungen gezeigt. Einzelne Titel liefen jedoch auch im Beiprogramm von Filmtheatern oder regional im Hauptprogramm. Abweichende Bezeichnungen des Drehstabes im Bereich des Kultur/Dokumentarfilms sind in Klammern angegeben. Im Gegensatz zum Hauptteil werden akademische Titel und Berufsbezeichnungen hier genannt, sofern sie zusätzliche Informationen liefern.

Die Daten zu den deutschen und ausländischen Filmen im Anhang beschränken sich auf wenige Grundinformationen. Lediglich bei den mit der deutschen Filmindustrie eng verflochtenen österreichischen Produktionen wurde auf Vollständigkeit der Stab- und Besetzungslisten Wert gelegt.

Die zum Ton ausländischer Filme vorliegenden Informationen der deutschen und österreichischen Fachpresse sind lückenhaft und vor allem im Hinblick auf die Tonversionen in Österreich nicht frei von Widersprüchen. Sie werden hier dennoch unter Vorbehalt mitgeteilt, da sie wichtige Aufschlüsse über das erste Tonfilmjahr in Deutschland geben. Unter dem Rubrum „Deutsche Fassung“ wird vereinzelt auch der deutsche Bearbeiter aufgeführt.

\*

**Haupttitel/Zensurtitel/Untertitel/Arbeitstitel** Maßgebend für die Schreibweise des Haupttitels im Handbuch ist der Titel auf der Zensurkarte oder in den Zensurlisten. Die Listentitel enden jeweils mit einem Punkt, in Ausnahmefällen mit einem Ausrufe- oder Fragezeichen. Zur Festlegung der Interpunktion wurden deshalb auch Programmhefte, Premiereneinladungen und Inserate eingesehen. Wurde ein Film unter verschiedenen Titeln zensiert, findet sich der vom Titeleintrag des Handbuchs abweichende Zensurtitel bei den Zensurdaten. Unterscheidet sich der Aufführungstitel vom Haupttitel, wird er zusätzlich im Anschluß an das Premierendatum mitgeteilt. Wurde ein Film lediglich unter seinem Aufführungstitel bekannt, tritt dieser an die Stelle des Haupttitels, und der Zensurtitel wird gesondert angegeben. Untertitel werden nur angeführt, wenn sie im Vorspann eines Films, auf der Zensurkarte oder in den Zensurlisten genannt werden. Daß Untertitel als Aufführungstitel genutzt wurden, war von Amts wegen untersagt, aber trotzdem gängige Praxis. Die Arbeitstitel sind Veröffentlichungen der Fachpresse entnommen.

**Land/Jahr** Bei Koproduktionen ist auch das Land der Partnerfirma angegeben. Filme, bei denen die deutsche Beteiligung strittig ist, sind durch ein Fragezeichen hinter dem Vermerk „Deutschland“ und der mutmaßlichen deutschen Koproduktionsfirma gekennzeichnet. Bei deutschen Filmen fehlt die Jahreszahl, da sämtliche Titel eines Bandes im selben Jahr zensiert wurden.

Bei ausländischen Filmen werden das Land und, soweit zu ermitteln, das Jahr der Uraufführung beziehungsweise das der Herstellung genannt. Die Datierung erfolgt nach anerkannten Nachschlagewerken aus den Ursprungsländern, deren Kriterien nicht einheitlich sind; nach Möglichkeit erhält das Uraufführungsjahr den Vorzug.

**Produktion** Neben den Namen der Produktionsfirmen steht die Ortsangabe. Grundsätzlich ausgenommen sind amerikanische Gesellschaften, deren Sitz im „American Film Institute Catalog“ nicht genannt wird.

**Verleih** Folgende Verleihbezirke bildeten sich im Laufe der Jahre heraus: Berlin-Osten (Berlin und die Mark Brandenburg, Pommern, Ost- und Westpreußen); Mitteldeutschland (Schlesien, Provinz und Freistaat Sachsen, Thüringen); Norddeutschland (Hamburg, Schleswig-Holstein, Mecklenburg-Schwerin, Mecklenburg-Strelitz, Hannover, Braunschweig); Rheinland-Westfalen; Süddeutschland (Bayern, Württemberg, Baden).

Wird nur eine Firma genannt, besagt das zumeist, daß sie über das Erstmonopol für das Reichsgebiet verfügte. Es kann auch bedeuten, daß sie nur ein Bezirksmonopol erworben hatte, weitere Bezirksverleiher aber nicht festgestellt werden konnten. Sind mehrere Firmen aufgeführt, hat man es mit Bezirksverleihern zu tun.

**Buch** Genannt werden die Urheber des Manuskripts und die Autoren der literarischen Vorlagen. Bei Romanen und Novellen ist, soweit festzustellen, das Erscheinungsjahr, bei Bühnenstücken das Jahr der Uraufführung, sonst das der Erstveröffentlichung vermerkt.

**Darsteller** Die Rollenbezeichnungen der Darsteller gehen stets auf Primärquellen zurück. Wo sie fehlen, wurde auf redaktionell formulierte Benennungen verzichtet.

**Atelier** Unter diesem Stichwort sind auch die für Innenaufnahmen genutzten Realbauten verzeichnet. In den Veröffentlichungen der Fachpresse differieren die Bezeichnungen der Ateliers. Es wurde eine einheitliche Schreibweise gewählt. Man darf davon ausgehen, daß vielfach ein Teil der Außenaufnahmen auf dem Freigelände der Ateliers gedreht wurde.

**Drehzeit** Die nachträgliche Bestimmung der Drehzeit anhand der Fachpresse erbringt nur Annäherungswerte. Die Eintragung „Terra-Glashaus Mai– Juli“ kann – nach Gerhard Lamprecht – drei Monate bedeuten, aber auch nur fünf Wochen (Ende Mai bis Anfang Juli); außerdem ist das Verhältnis der Bautage zu den Ateliertagen nicht zu ermitteln.

**Zensur** Aus den Zensurlisten werden zu Filmen und Vorspannfilmen (Trailer) folgende Daten mitgeteilt: Prüfstelle, Prüfnummer, Prüfdatum, Aktzahl und Meterlänge, Freigabebescheid und Lehrfilmhinweis. Die Angaben über Ursprungsfirma, Antragsteller und Ursprungsland wurden nur übernommen, wenn sie zusätzliche oder abweichende Informationen liefern.

Die Zensurlisten verwendeten folgende Abkürzungen: B.: Filmprüfstelle Berlin; M.: Filmprüfstelle München; O.: Oberprüfstelle Berlin; G.: Genehmigt, das heißt: allgemein zugelassen; Jv.: Jugendverbot; V.: Verbot; U.: Ursprungsfirma; A.: Antragsteller; Uld.: Ursprungsland. Die Abkürzungen der Freigabeformeln werden zur besseren Verständlichkeit aufgelöst.

Die bei den Vorspannangaben zu den „Deutschen Kinofilmen“ zitierten Beanstandungen und Schnittauflagen der Prüfbehörden sind den Zensurkarten entnommen; auf Anführungszeichen wurde verzichtet. Die Zensurnummer ist in Klammern angegeben.

Im Anhang I wird unter „Siehe auch“ auf kürzere Kultur/Dokumentarfilme aufmerksam gemacht, die mit hoher Wahrscheinlichkeit aus demselben Material montiert sind. Wo ein

gesonderter Eintrag fehlt, ist der Titel des Verweisfilms identisch mit dem des Haupteintrags. (→ Exkurs Zensur.)

**Prädikat** Vermerkt sind Prädikatisierungsstelle, Prädikatsnummer, Prüfdatum und Prädikat. Bei mehrfach zensierten Filmen ist, wenn nicht anderweitig ersichtlich, in Klammern die Zensurnummer der prädikatisierten Fassung angegeben. Für die in Berlin wirkende „Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht“ – nach ihrem langjährigen Vorsitzenden Professor Felix Lampe auch „Lampe-Ausschuß“ genannt – wurde die Kurzform „Bildstelle Berlin“, für die in München tätige „Bayerische Lichtbildstelle“ die Bezeichnung „Lichtbildstelle München“ gewählt. Unter „Siehe auch“ wird auf prädikatisierte Kultur/Dokumentarfilme verwiesen, die vermutlich aus demselben Material montiert sind. (→ Exkurs Prädikat.)

**Uraufführung/Deutsche Erstaufführung/Berliner Premiere/Aufführung** Der Begriff „Uraufführung“ wird nur verwendet, wenn es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die allererste öffentliche Aufführung eines deutschen Films handelt. Bei ausländischen Filmen ist analog von „Deutscher Erstaufführung“ die Rede. Ging dem Berliner Termin eines deutschen oder ausländischen Films nachweisbar oder vermutlich eine Aufführung in einer anderen deutschen Stadt voraus, wird sie als „Berliner Premiere“ bezeichnet. Provinzpremieren, bei denen es sich offensichtlich nicht um Ur- oder Erstaufführungen handelte, werden als „Aufführung“ registriert. Da Filme auch ohne förmliche Premiere in Nachspieltheatern Berlins oder in der Provinz anliefen, ist im Einzelfall nicht auszuschließen, daß die erste Aufführung noch vor dem im Handbuch verzeichneten Datum stattfand.

Hat ein Film den Zensurbehörden in verschiedenen Fassungen vorgelegen, wird dem Premierentermin, wo dies der Verdeutlichung dient, die Zensurnummer hinzugefügt. Weicht der Aufführungstitel vom Titeleintrag ab, ist dies gesondert vermerkt.

**Kinomusik/Musik/Kinomusiktitel/Musiktitel** Bei Stummfilmen werden Kompilator oder Komponist und weitere Dirigenten genannt, die mit dem Orchester des Premierentheaters die Vorführung live begleiteten. Bei Tonfilmen werden Komponist, Arrangeur, Dirigent, Sänger, Orchester und Kapellen erfaßt. Bei Kino- oder Filmmusiktiteln wird zuerst der Name des Komponisten, nach einem Schrägstrich der des Textdichters angeführt. (→ Exkurs Kinomusik.)

**Programmheft** Mitgeteilt werden Programm-Serie und Nummer, bei Sonderprogrammen nach Möglichkeit die herausgebende Firma sowie der Titel des Programmhefts, wenn er vom Haupttitel abweicht. (→ Exkurs Programmheft.)

\*

**Inhalt** Für die Synopsen wurden Originaltexte herangezogen. Kürzungen, inhaltliche und stilistische Korrekturen werden durch einen entsprechenden Hinweis vor dem Quellenvermerk kenntlich gemacht.

**Kritiken/Text** Druckfehler, orthographische Fehler und falsche Schreibweisen in den Originalvorlagen wurden korrigiert, Hervorhebungen nicht übernommen. Ergänzungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern.

Werden in einer Rezension zwei oder mehrere Premieren besprochen, von denen das Handbuch nur die Kritik einer Premiere zitiert, folgt nach der Quellenangabe die Bezeichnung „Sammelkritik“. Werden bei einer Kritik, die das Gesamtprogramm eines Filmtheaters behandelt (Darbietungen des Kinoorchesters, Wochenschau, Bühnenschau, Kultur/Dokumentarfilm, zweiter Hauptfilm etc.), Programmteile weggelassen, findet der Terminus „Programmkritik“ Ver-

wendung. Wird aus einer Programmkritik, die in einer Sammelkritik steht, ein zusammenhängender Teil übernommen, erscheinen beide Begriffe in Kombination. (Die Rubrik „Weitere Quellen“ verzichtet auf diese Erläuterungen.) Kurze Auszüge sind als „Zitat“ gekennzeichnet.

Die Überschrift der Originalvorlage erscheint in der Quellenangabe. Besteht sie aus mehreren Zeilen, werden diese in der Reihenfolge von oben nach unten wiedergegeben und durch Schrägstriche getrennt, ohne die Hauptüberschrift hervorzuheben. Filmtitel in der Überschrift werden ohne Anführungszeichen zitiert. Nimmt eine Kritik an ihrem Anfang auf die Überschrift direkt Bezug, wird diese dem Text vorangestellt und in der Quellenangabe wiederholt. Standardüberschriften wie „Filmschau“, „Der Film der Woche“, „Musik zum Film“ etc. entfallen. Das gleiche gilt für Sammelüberschriften, die sich nicht auf den besprochenen Einzelfilm beziehen. Ihre Stelle nehmen Unterzeilen oder Zwischenüberschriften ein, die auf den behandelten Film hinweisen.

Ein eingeklammertes Fragezeichen vor der Quellenangabe besagt, daß das Verfasserkürzel nicht lesbar oder offensichtlich fehlerhaft war. Bei Zeitungs- und Zeitschriftenquellen werden einheitlich nur Titel, Ort, Nummer und Erscheinungsdatum mitgeteilt.

**Weitere Quellen** Erscheinungsort der zusätzlich nachgewiesenen Zeitungen, Zeitschriften und Fachblätter ist, soweit nicht anders angegeben, Berlin. Quelle und Autor sind in den Registern nicht erfaßt.

\*

**Exkurs Kinomusik** Die Uraufführungspaläste und die größeren Nachspieltheater in Berlin und im Reich unterhielten kostspielige Hausorchester. Der erste Dirigent, in den späten zwanziger Jahren mit der Inseratenformel „Musikalische Illustration und Leitung“ angekündigt, kompilierte die Partitur. Den musikalischen Teppich für einen abendfüllenden Stummfilm knüpfte ein geübter Kapellmeister aus bis zu 100 Piècen – Versatzstücken aus Oper, Operette, symphonischer Literatur, Salon-, Tanz-, Marsch- und Schlagermusik. Er schrieb auch die Übergänge und Transpositionen.

Musikaufstellungen, das heißt Verzeichnisse der von den Orchesterleitern der Uraufführungstheater angefertigten Kompilationen mit dem Nachweis der Noten und ihrer Verleger, wurden von den Verleihern hektographiert oder gedruckt und den nachspielenden Kinos zur Verfügung gestellt.

Spezielle Notensammlungen für Kinomusik, die allerdings zum Klischee verführten, erleichterten den Illustratoren ihre schwierige Tätigkeit. Darin waren die Stücke nach Stichworten sortiert, beispielsweise: „Leidenschaft und Sehnsucht“, „Pathetische Klage“, „Katastrophe“, „Verfolgung, Flucht, Eile“, „Gesellschaft im Freien“, „Menge in kriegerischer Bewegung“ und dergleichen. Weltberühmt wurde die von Giuseppe Becce mit zahllosen eigenen Schöpfungen angereicherte „Kinothek“, eine Sammlung von Musiktiteln, die man in verschiedenen Versionen beziehen konnte: für Großes Orchester, Salonorchester, kleine Besetzung, Klavier und Geige. Originalpartituren, wie sie Gottfried Huppertz für *Die Nibelungen*, *Metropolis* und *Zur Chronik von Grieshuus* komponierte, waren extrem selten.

Stardirigenten – zum Beispiel Willy Schmidt-Gentner (Ufa) und Werner Schmidt-Boelcke (Phoebus/Emelka) – traten in der Regel nur bei Premieren ans Pult und überließen an gewöhnlichen Tagen dem zweiten Dirigenten oder einem Assistenten den Taktstock.

Engagierten Musikwissenschaftlern, Komponisten und Dirigenten wie Clyde Allen (Los Angeles), Carl Davis (London), Berndt Heller (Berlin), Hansjörg Pauli (Orselina), Lothar Prox (Bonn), Wolfgang Thiel (Berlin), Pianisten wie Arthur Kleiner s. A. (New York), Joachim Bärenz

(Frankfurt a. M.), Aljoscha Zimmermann (München) und Willy Sommerfeld (Berlin), aber auch Fernsehredakteuren wie Hans Brecht (Hamburg), Jürgen Labenski und Gert Luft (Mainz) ist es zu danken, daß seit einigen Jahren in wachsender Zahl Stummfilme wieder authentisch vorgeführt werden – zum Teil in rekonstruierten Fassungen mit Musik nach historischen Kompilationen oder alten Originalpartituten oder mit adäquaten Neukompositionen.

**Exkurs Zensur** Die Filmprüfstellen Berlin und München sowie die Filmoberprüfstelle Berlin, aufgrund des Reichslichtspielgesetzes vom 12. Mai 1920 in den Zentren der deutschen Filmindustrie errichtet, waren Reichsbehörden; ihre Entscheidungen galten für das gesamte Deutsche Reich. Die Zuständigkeit der Münchner Prüfstelle erstreckte sich auf Bayern, Württemberg, Baden und Hessen; für das übrige Reichsgebiet war die Berliner Prüfstelle zuständig.

Für den Datenteil des Handbuchs wie für die filmhistorische Forschung im allgemeinen sind die Zulassungskarten der Reichsfilmzensur von großem Nutzen. Sie enthalten die Vorspannangaben, bei Stummfilmen zusätzlich die Zwischentitel, bei Tonfilmen oft Kommentar-, Dialog- oder Sequenzlisten. Sammlungen der ausgefertigten Zensurkarten existierten vor 1945 in den Polizeipräsidiën zu Berlin und München und in der Ufa-Lehrschau, dem hauseigenen filmhistorischen Archiv in Babelsberg. Die drei Karteien gingen im Zweiten Weltkrieg und in den turbulenten ersten Nachkriegswochen größtenteils verloren.

Restbestände der Lehrschau-Kartei, später stückweise ergänzt, befanden sich im Staatlichen Filmarchiv der DDR. Sammlungen von Zensurkarten besaßen oder besitzen auch das Bundesarchiv/Filmarchiv, Koblenz, das Deutsche Institut für Filmkunde, Frankfurt a. M., die Stiftung Deutsche Kinemathek und die bundesmittelbare Firma Transit-Film GmbH, München; desgleichen in geringerem Umfang das Deutsche Filmmuseum, Frankfurt a. M., und das Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Köln, Schloß Wahn.

Ein nicht unerheblicher Teil der deutschen Zensurkarten gelangte als Kriegsbeute in die Sowjetunion und lagerte, für Außenstehende unzugänglich, über Jahrzehnte in den Räumen von Gosfilmofond, dem Staatlichen Filmarchiv der UdSSR in Belye Stolby bei Moskau. Im Herbst 1990 wurden 25 556 Karten an das Bundesarchiv/Filmarchiv, Dienststelle Berlin, zurückgegeben.

**Exkurs Prädikat** Die von der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin und der Bayerischen Lichtbildstelle in München verliehenen Prädikate bewirkten eine Reduzierung der Lustbarkeitssteuer. Ihre Formeln lauten: „Anerkennung als künstlerisch“, „Anerkennung als volksbildend“ und „Lehrfilm“. Die als „vertraulich“ gekennzeichneten „Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht“ druckten die Begründungen der Berliner und Münchner Gremien für die Gewährung oder Verweigerung der Prädikate im Wortlaut. Analog den Zulassungskarten der Filmprüfstellen wurden in Berlin und München Prädikatskarten ausgegeben. Die Unterlagen zur Prädikatisierung sind vermutlich lückenhaft. Es ist daher möglich, daß ein Film prädikatisiert war, ohne daß dies in den Vorspannangaben des Handbuchs vermerkt ist.

**Exkurs Programmheft** Für den Filmhistoriker ist das Programmheft eine überaus ergiebige Primärquelle. Aus den ersten kruden Handzetteln der Schausteller hervorgegangen, begleitete es die Ware Film von Anfang an als ein wirksamer Werbeträger. Der Starkult bereitete dem Programmheft den Weg. Um 1920 setzte sich das durchnummerierte Serienprogramm in Deutschland durch, das sowohl an der Kinokasse verkauft wie direkt von den Verlagen an eine wachsende Zahl von Sammlern geliefert wurde. Die bekannteste, von Verlegern herausgegebenen Serien waren: die „Wiener Kino-Bibliothek“ und das „Kivur-Programm“, ebenfalls aus

---

Wien (beide seit 1916), der „Illustrierte Film-Kurier“, Berlin (seit 1919), „Das LBB-Kinoprogramm“, Berlin (seit 1927), und der „Illustrierte Film-Kurier“, Wien (seit 1930). Neben den Serienprogrammen wurden von Produzenten, Verleihern oder Vertriebsfirmen Einzelhefte herausgebracht, heute als sogenanntes „Sonderprogramm“ von Archiven und Sammlern besonders begehrt.

Das ideale Programmheft bietet neben der Synopsis auch die Stab- und Besetzungsliste, Rollenbezeichnungen und Szenenfotos. Einige Serien, ebenso Hausprogramme von Filmtheatern, begnügten sich mit einer Inhaltsangabe und wenigen Darstellernamen.



---

# Deutsche Kinofilme



---

# Abenteurer G.m.b.H.

1

---

Land: Deutschland. — Produktion / Vertrieb: Orplid-Film GmbH, Berlin. — Verleih: Messtro-Film GmbH (Orplid-Messtro), Berlin.

Regie: Fred Sauer.

Buch: Jane Beß, Fred Sauer, nach dem Roman „The Secret Adversary“ von Agatha Christie (1922); deutscher Titel: „Die Abenteurer-G.m.b.H.“ — Kamera: A. O. Weitzenberg. — Bauten: Franz Schroedter, Leopold Blonder. — Titelgrafik: Joe Steiner. — Aufnahmeleitung: Paul Goergens. — Produktionsleitung: Georg M. Jacoby.

Darsteller: Carlo Aldini (Pierre Lafitte), Hilda Bayley (Rita van den Meer), Eve Gray (Lucienne Fereoni), Eberhard Leithoff (George Finné), Elfriede Borodin (Jeanette Finné, seine Schwester), Shayle Gardner (Julius Vardier, Staatssekretär des Innern), Hans Mierendorff (Marglin, Chef des Geheimdienstes), Jack Mylong-Münz (Boris), Vally Arnheim (Wittington), sowie Michael Rasumny.

Atelier: Grunewald. — Außenaufnahmen: Southampton (Hafen); Berlin (Norden). — Drehzeit: Dezember 1928 — Januar 1929.

Zensur: 1) B. 21 286; 4. 1. 1929; 7 Akte, 2600 m; Jugendverbot. 2) B. 21 762; 22. 2. 1929; 7 Akte, 2694 m; Jugendverbot; Titel: *Die Abenteurer G.m.b.H.* Vorspannfilm: B. 21 357; 8. 1. 1929; 1 Akt, 76 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 15. 2. 1929, Berlin, Atrium.

Programmheft: Sonderprogramm Orplid-Messtro / Kivur-Programm, Wien, Nr. 4109; Titel: *Verbrecher (Die Jagd nach dem Geheimdokument)*.

---

## Inhalt

Der Geheimdienstsekretär George Finné ist bei einer Schiffskatastrophe ums Leben gekommen. Seine Schwester Jeanette, der er kurz vor seinem Tode ein geheimes Schriftstück übergab, wird gerettet. Eine wohl organisierte Bande hält sie nun in einem der berüchtigten Häuser von Londons East-End gefangen. Rita van den Meer hat Jeanette dorthin gebracht, nachdem sie beobachtet hatte, wie diese auf dem sinkenden Schiff das Papier in ihrer Bluse versteckte. Jeanette aber hat es auf der Flucht hinter einem Bild verborgen und schweigt über das Versteck. Angeblich hat sie die Erinnerung verlo-

ren. Zwei jungen Menschen, Lucienne und Pierre, gelingt es endlich, nach aufregenden Abenteuern das Dokument in die richtigen Hände zu leiten und Staatssekretär Vardier als Anführer der Verbrecherbande zu entlarven.

☒ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 10, 6. 3. 1929

---

## Kritik

### Men. (Michael Mendelsohn), Die Welt am Abend

Das Atrium spielt den Carlo Aldini-Film *Die Abenteurer G.m.b.H.*, nun, das ist die alte, wenn auch gar nicht gute Hausmanns-Kriminalkost, wo Stoff und Form so sind, wie anno dazumal, auch in der Vorgangsfolge, auch im Rhythmus; alle sind furchtbar naiv, die Polizei, die Verbrecher, die Guten, es gibt Falltüren und unheimliche Stätten, aber kein Tempo, keine dramatische Konzentration; und woran es allen diesen Kriminalen mangelt: an menschlichem Gehalt, an Lebensnähe, wie sie einst der Sternbergsche Verbrecherfilm<sup>1</sup> in beachtenswerten Ansätzen aufwies.

☒ Karl May, Nic Carter u. a. Die Welt am Abend, Berlin, Nr. 40, 16. 2. 1929 (Sammelkritik)

### H. H. (Hanns Horkheimer), Berliner Tageblatt

Wenn alles erlaubt ist, nur nicht die Langeweile, so ist dieser Film genügend legitimiert. Ein Kriminal-schmöker von Klasse.

Famos, wie sich um das geheimnisvolle Dokument Tatsache auf Tatsache, Geschehen um Geschehen gruppiert, wie allmählich die Fäden der Handlung sichtbar werden, wie sie sich kreuzen; davonstieben, zusammenkurven und schließlich sich immer mehr um den gemeinsamen Mittelpunkt verknoten, bis im allerletzten Moment Präfekt und Muskelmann die neugordische Wirrnis zum befreienden Happyend zerhauen. Das verwickelt, entwickelt, wickelt sich ab in einem so faszinierenden Tempo, ungebremst durch Zeit und Reflexion, durch Titel und Übergänge, daß alle Einwände ins Unwesentliche verblassen. Zur vollkommenen Plastizität fehlt einzig, daß das trickreiche Manuskript (Jane Beß und F. Sauer) und die auch optisch mitunter brillierende Regie desselben Fred Sauer den Hintergrund nicht durch eine großzügigere Aufzeichnung der politischen Triebkräfte vertieften und

---

<sup>1</sup> *Underworld (Unterwelt)*, Josef von Sternberg, USA 1928).

so etwa verständlichten, daß hier ein veritabler Staatssekretär als Schurken-Chef fungiert.

Unter den Spielern turnt und fightet Carlo Aldini wild voran. Ein Koloß wie ein Panzerkreuzer, wenig durch die 20 000 PS seiner Energie. Letztlich haben alle nur Figurinen dieses Tempo-Schachs zu sein. Haben knapp zu handeln, knapper zu denken, am knappsten zu fühlen. Aber Mierendorffs Präfekt gehört zum Besten aller Chargen-Charakterisierung.

☒ Abenteurer G.m.b.H. Berliner Tageblatt, Nr. 82, 17. 2. 1929

### pS., Germania

[...] Je schlechter das Manuskript, um so flotter ist das Tempo der Regieführung Fred Sauers, der hier auch unter tatkräftiger Mithilfe von Hilda Bayley (die ganz vorzüglich spielte), Elfriede Borodin, Hans Mierendorff, Jack Mylong-Münz, Shayle Gardner, Valy Arnheim und Michael Rasumny wirklich einen brauchbaren Spielfilm hätte schaffen können, wenn die Unwahrscheinlichkeiten nicht zu groß wären. So sind die Namen der Personen und die Uniformierung der Polizei französisch, das Stück spielt angeblich in England, und die Aufnahmen sind in — Berlin gemacht. [...]

☒ Abenteurer G.m.b.H. Germania, Berlin, Nr. 81, 17. 2. 1929

### H. Soltmann, Deutsche Allgemeine Zeitung

Die Polizei spielt natürlich eine große Rolle. Sie wird ein wenig zu arg verspottet. Man sollte endlich einmal damit aufhören, dieses Instrument der öffentlichen Ordnung in Filmen als dumm, ungeschickt usw. hinzustellen. Nicht, weil es keiner glaubt, sondern weil solche Filme das Gefühl für die staatliche Struktur untergraben und destruktive Instinkte stärken.

☒ Abenteurer G.m.b.H. Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 91, 23. 2. 1929 (Zitat)

## Materialien

### Aldini

Wer an diesen Tagen als hastiger Business-Mann oder als beschaulicher Spaziergänger die Weidendammbrücke überschritt, der konnte Zeuge eines grandiosen Schauspiels werden.

Carlo Aldini, ein kühner Filmheld, machte mit seiner Partnerin Eve Gray von dem 4. Stockwerk eines Getreidespeichers einen wahrhaft tollkühnen

Sprung in die Fluten der Spree. Diese Szene, von der Orplid-Gesellschaft für den Film *Abenteurer G.m.b.H.* gedreht, wurde von den zahlreichen Zuschauern mit atemloser Spannung verfolgt. Denn die Situation sah wirklich gefährlich aus, als aus einer der obersten Luken des Gebäudes eine Frau herauskroch und an einem Abflußrohr herunterkletterte. Ein im nächsten Augenblick erscheinender Mann, der denselben merkwürdigen Weg des Abstiegs wählte, versuchte die Verängstigte mit seinen Armen zu stützen. In diesem Augenblick gab das Rohr dem Druck der Menschenlast nach und löste sich aus seinem oberen Gelenk. Den beiden kühnen Kletterern blieb kein anderer Weg, als sich in das Wasser abstürzen zu lassen, wo sofort herbeieilende Motorboote sie aufnahmen.

Der Zuschauer hatte sich begrifflicherweise eine gewisse Nervosität bemächtigt, da die halbverborgenen Aufnahmekameras nicht auf den ersten Blick eine Filmaufnahme ersichtlich machten. Erst als dies eindeutig erwiesen war und die Filmdarsteller, in warme Decken verpackt, auf sicheren Booten dem Land zustrebten, verlief sich langsam die Menge. [...]

☒ Kinematograph, Berlin, Nr. 1189, 2. 12. 1928

## Weitere Quellen

**Kritik** e.b. (Erna Büsing) in: Der Abend, Nr. 80, 16. 2. 1929 / G. in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 40, 16. 2. 1929 / -th. in: Berliner illustrierte Nachtausgabe, Nr. 40, 16. 2. 1929 / bon. (Werner Bonwitt) in: B. Z. am Mittag, Nr. 46, 16. 2. 1929 / (?) in: Der Film, Wochenausgabe, Nr. 7, 16. 2. 1929 / Georg Herzberg in: Film-Kurier, Nr. 42, 16. 2. 1929 / Da. (F. Dammann) in: Lichtbildbühne, Nr. 40, 16. 2. 1929 / sr. in: Vossische Zeitung, Nr. 81, 16. 2. 1929 / e.b. (Egon Benisch) in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 81, 17. 2. 1929 / Der Montag, Nr. 7, 18. 2. 1929 / Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 85, 19. 2. 1929 / C. Fr. (Conrad Frigo) in: Reichsfilmbblatt, Nr. 8, 23. 2. 1929 / Hl. (Hans Otto Henel) in: Leipziger Volkszeitung, Nr. 87, 15. 4. 1929 / Münchener Zeitung, Nr. 205/206, 27./28. 7. 1929

---

# Achtung! — Kriminalpolizei!

---

2

Untertitel: *Gefangene Nr. 7.* — Titel Ungarn: *Rabmadár / Ejjétől — hajnalig.*

Land: Ungarn / Deutschland. — Produktion: (?), Budapest / Ziehm-Film GmbH, Berlin. — Verleih: Germania-Film-Verleih GmbH, Berlin; J. Schumann, Filmverleih, Hamburg; Omnium-Film GmbH, Düsseldorf. — Vertrieb: Germania-Film-Verleih GmbH, Berlin.

Regie: Lajos Lázár, Paul Sugar.

Buch: Lajos Lázár, Walter Reisch. — Kamera: A. O. Weitzenberg. — Bauten: István Lhotka Szirontei.

Darsteller: Charlotte Susa (Die Ärztin), Lissi Arna (Gefangene Nr. 7), Hans Adalbert Schlettow (Jenö, der Oberkellner), Ida Turay (Vögelchen), Olga Kerékgyártó (Die neue Zofe), Mariska Balla (Die Geschäftsführerin), El Dura (Die Artistin), sowie Szidi Rákosi.

Atelier: Paedagogia, Budapest. — Drehzeit: Mai–Juni 1929.

Zensur: B. 23 690; 4. 10. 1929; 7 Akte, 2287 m; Jugendverbot; Ursprungsfirma: Ziehm-Film GmbH, Berlin; Ursprungsland: Ungarn. Vorspannfilm: B. 24 412; 4. 12. 1929; 1 Akt, 61 m; Jugendverbot.

Aufführung: Dezember 1929, Braunschweig. — Berliner Premiere: 28. 3. 1930, Lützow-Palast; Titel: *Gefangene Nr. 7.*

Stab- und Besetzungsangaben nach B. 23 690 und ungarischen Quellen. — Der deutsche Verleih nannte nur Paul Sugar als Regisseur.

---

## Inhalt/Kritik

### -1-, B. Z. am Mittag

Ein junger Regisseur, Paul Sugar, stellt sich im Lützow-Palast mit einem Film vor, der — obgleich von Ungleichmäßigkeiten zerzaust — auf eine keimende Begabung hinweist. Eine wahnwitzig gewordene Kolportagehandlung (von Dr. L. Lázár und Walter Reisch), die allerdings nicht mit dicken Knalleffekten knausert, wird im großen und ganzen geschickt und wirksam und jedenfalls weit über Anfängerdurchschnitt angepackt; das Milieu eines muffigen Hotelchens ist ausgezeichnet getroffen, die Typen sind lebensähnlich und oft mit satirischer Schärfe gezeichnet.

Das Tragisch-Dramatische liegt Sugar erheblich weniger; er ölt die Gefängniszenen mit Schmalz ein und läßt Lissi Arna, die es besser kann, untrüglich äußerlich und exaltiert mimen. H. A. von Schlettow dagegen ist gut wirksam und sogar echt als Oberkellner und Hotelpascha, eine sehr hübsch nuancierte Leistung; fesselnd auch die — diesmal ausführlichere — Begegnung mit der braunhäutigen El Dura, die darstellerisch überrascht. In einer kleinen Rolle Charlotte Susa. Das Ganze ist durchaus spannend.

☒ *Gefangene Nr. 7.* B. Z. am Mittag, Berlin, Nr. 87, 29. 3. 1930

### H. K., Berliner Tageblatt

Ein Film, der keineswegs so schlecht ist, daß man seine Uraufführung im Lützow-Palast verstecken mußte. Wir haben in prächtigeren Kinos schon viel Minderwertigeres gesehen. Die *Gefangene Nr. 7* redet der Gefängnisärztin gut zu, ihr durch Kleidertausch eine Nacht inoffiziellen Urlaub zu verschaffen, eilt zum Freunde, für den sie sitzt, und entwickelt sich zum stillen Beobachter von Menschen im Hotel, denn der Freund ist Oberkellner, und zwar einer von der schurkigen Sorte. Der Film bekommt nun dank der vielen Amouren des Obers — teils mit dem Küchenpersonal, teils mit der Chefin, teils mit einer reisenden Artistin — Farbe und Tempo, und wenn ein Einbruch passiert, die *Gefangene Nr. 7* pistolenschwingend eingreift, die Polizei alarmiert wird, wenn ein Fahrstuhl abstürzt und schließlich die große Liebe ganz klein wird, — dann hat diese Handlung zwar manchen logischen Fehler, aber spannend ist sie doch. Am Ende der bewegten Urlaubsnacht kehrt Fräulein 7 ins Gefängnis zurück, sagt der Ärztin in ihrer Zelle: „Ja, ja, ich bin wieder da“ (weil die es sonst womöglich nicht geglaubt hätte), und entsagt ihrem Ober mit den besten Wünschen für seine Zukunft. Lissi Arna bemüht sich erfolgreich, eine gute 7 zu sein, Schlettow spielt einen Oberkellner, bei dem man sich nie etwas zu bestellen trauen würde.

☒ *Gefangene Nr. 7.* Berliner Tageblatt, Nr. 152, 30. 3. 1930

---

## Weitere Quellen

**Kritik** E. G. M. in: Hamburger Echo, Nr. 18, 18. 1. 1930 / e. b. (Erna Büsing) in: Der Abend, Nr. 150, 29. 3. 1930 / -n (Lotte H. Eisner?) in: Film-Kurier, Nr. 77, 29. 3. 1930 / H. U.-r. in: Reichsfilmblatt, Nr. 13, 29. 3. 1930 / H. K. (Hans Kafka) in: Tempo, Nr. 76, 1. 4. 1930 / C. K. (Curt Krispien?) in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 161, 5. 4. 1930 / M. (Michael Mendelsohn) in: Die



*Charlotte Susa, Lissi Arna*

Welt am Abend, Nr. 81, 5. 4. 1930 / I. W. (Ilse Wehner?)  
in: Film-Journal, Nr. 10, 6. 4. 1930 / wkl. (Werner Klette)  
in: Münchener Zeitung, Nr. 120/121, 3./4. 5. 1930 / Deut-  
sche Filmzeitung, München, Nr. 19, 9. 5. 1930

# Achtung! Liebe! Lebensgefahr!

## 3 Inhalt

Untertitel: *Ein Sportsensationsfilm* (B. 24 467).

Land: Deutschland. — Produktion: Stoll-Film-Produktion, Berlin. — Verleih: 1) Film-Verleih Georg Casper, Berlin; Concordia-Film GmbH, München (B. 24 467). 2) Prometheus Film-Verleih- und Vertriebs-GmbH, Berlin (B. 26 766).

Regie: Ernö Metzner.

Buch: Ernö Metzner, Bob Stoll. — Kamera: Eduard von Borsody. — Bauten: Ernö Metzner. — Maske: Karl Holec. — Standfotos: Hans Casparius. — Titelgrafik: Marcel Tuszky. — Aufnahmeleitung: Gustav Rathje. — Produktionsleitung: Bob Stoll, Ursula Friedrich.

Darsteller: Bob Stoll (Max von Oldeslo / Bob von Oldeslo), Liselott Schaak (Harriet Gräfin von Thysell), Nien Sön Ling (Monteur Kinlung), Grace Chiang (Grace, seine Tochter), Hans Casparius (Graf Sternberg), Robert Garrison (Ein Geldverleiher), Speedy Schlichter (Eine Kotte).

Atelier: Staaken. — Außenaufnahmen: Nürburgring (Großer Preis von Deutschland); Saarow-Pieskow; Berlin (Avus). — Drehzeit: Juli–August 1929.

Zensur: 1) B. 24 467; 11. 12. 1929; 6 Akte, 2000 m; Jugendverbot. 2) B. 26 766; 3. 9. 1930; 8 Akte, 2099 m; Jugendverbot; Tonfilm; Titel: *Rivalen im Weltrekord*. Vorspannfilm: B. 27 402; 13. 11. 1930; 1 Akt, 94 m; Jugendverbot; Tonfilm; Titel: *Rivalen im Weltrekord*.

Aufführung: 7. 3. 1930, München, Gabriel's Lichtspiele.

Das LBB-Kinoprogramm, Nr. 145; Titel: *Rivalen im Weltrekord*.

In Drehberichten wurde Dr. F.W. Schmidt, „bisher bekannt als Novellist“, als Autor genannt. Als Rennfahrer-Double wirkte Roland von Rossi mit. — Unter dem Titel *Rivalen im Weltrekord* zensierte die Filmprüfstelle Berlin 1930 eine synchronisierte Fassung. Ton: Organon, Nadelton; Musik, Geräusche; Georg Fiebiger (Musikalische Leitung und Tonregie); Wilhelm Karl Gerst (Produktionsleitung). — Berliner Premiere: 23. 9. 1930, Schauburg. — Kinomusik: Victor Langer.

Unklar bleibt, warum in der Schauburg zwar die 2099 m lange Tonkopie, offensichtlich aber mit Orchesterbegleitung aufgeführt wurde.

Max ist auf seinen Bruder Bob, dem die schöne Gräfin Harriet in Liebe zugetan ist, eifersüchtig. Um den Bruder als Rivalen beim Sport wie in der Liebe auszuschalten, beschädigt er vor einem Rennen den Wagen eines Mitfahrers, des Grafen Sternberg, und lenkt den Verdacht auf Bob. Sternberg verunglückt, Bob wird verhaftet, und Max, ohne Konkurrenten, gewinnt das große Rennen. Harriet, die an Bobs Schuld glauben muß, wird Maxens Frau. Max hat einen Komplizen, den chinesischen Monteur Kinlung. Er will ihn zwingen, an dem Wagen Harriets ein Rad zu lockern. Der Schurke hat bereits ihr ganzes Vermögen verspielt und möchte sich durch ihren Tod der Verantwortung entziehen. Bob, aus dem Gefängnis geflohen, erfährt durch Grace, die Tochter des Chinesen, von dem Anschlag und eilt zum Rennplatz. Max hat Kinlung als Mitfahrer des Todeswagens angemeldet, wogegen der entsetzte Chinese nichts unternehmen kann. Harriet wird im letzten Augenblick von Bob gerettet. Kinlung stürzt, gesteht jedoch sterbend seine und Maxens Missetaten. Bob und Harriet dürfen nun doch noch glücklich werden.

☐ Nach: Mein Film, Wien, Nr. 231, 30. 5. 1930

## Kritik

### -g. (Georg Herzberg), Film-Kurier

Film aus der stummen Ära, nachträglich synchronisiert. Im Mittelpunkt stehen die Autorennen auf dem Nürburg-Ring. Zwei Brüder, ein guter und ein schlechter, werben um dieselbe Frau. Den Bösen ereilt das Schicksal, nachdem er das zweite Autounglück auf dem Gewissen hat.

Bob Stoll, gleichzeitig der Produzent, spielt die beiden Brüder. Ohne besonderen schauspielerischen Ehrgeiz, aber brillierend in der Ausführung halbrecherischer Sensationen.

Ernö Metzner zeichnet für die Regie des stellenweise sehr konstruierten Stoffes, dessen Motive und Zusammenhänge nicht immer überzeugen. Im Schnitt ist der Film ziemlich holprig, es ist anscheinend nachträglich stark, aber nicht glücklich gekürzt worden.

Die hübsche Liselott Schaak debütiert ansprechend. Die chinesischen Darsteller Nien Sön Ling und Grace Chiang bemühen sich mit Geschmack um wenig dankbare Rollen. Den toten Robert Garrison sieht man hier wohl in seinem letzten Film.

Das Aktivum des Films sind die von Eduard von Borsody geschickt photographierten Sensationen. Die Bilder vom Nürburg-Ring sind sehr schön, der fiebrige Betrieb eines großen Renntages ist glaubhaft wiedergegeben.

☒ Rivalen im Weltrekord. Film-Kurier, Berlin, Nr. 226, 24. 9. 1930

1. 10. 1930 **Materialien** Film-Kurier, Nr. 173, 23. 7. 1929 (Interview mit Ernö Metzner und Grace Chiang) / Film-Kurier, Nr. 195, 17. 8. 1929 (Drehbericht)

**F. M. (Frank Maraun, d.i. Erwin Goelz),  
Deutsche Allgemeine Zeitung**

Die Ursage der Bibel auf modern frisiert, Kain und Abel auf der Rennbahn im Autodreß — und es wird doch keine Sensation draus, sondern nur ein Film von Autos und Liebe. Sowohl Autos als auch Liebe gehen hier glücklicherweiser stumm in Szene, geben aber unglücklicherweiser dem Kritiker, der dazu gern bereit wäre, keinen Anlaß, diesen späten Nachfahr des stummen Films im Namen seiner Gattung gegen die neue des Tonfilms als Trumpf auszuspielen.

Kain und Abel, der böse und der gute Bruder, werden beide von Bob Stoll dargestellt. Er läßt den Kain so blaß und farblos sein, wie Abel schon von Natur aus ist. Ernö Metzner als Regisseur gibt der Rennbahn, was der Rennbahn ist. Mit einigen schwungvoll gedrehten Rennen, wie sie heute nach 30 Jahren Film jeder durchschnittliche Operateur so nebenbei kurbeln kann, ist aber noch kein Film gemacht.

Das anspruchslose Publikum unterhielt sich trotzdem ausgezeichnet, während sich der anspruchsvollere Teil schadlos hielt an den beiden filmstarken Chinesengesichtern Nien Sön Ling und Grace Chiang, die sich allein der eindringlichen Sprache der Stummheit mächtig erwiesen.

☒ Rivalen im Weltrekord. Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 451, 27. 9. 1930

---

## Weitere Quellen

**Kritik** -ni. (Irmgard Martini) in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 66, 8. 3. 1930 / Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 11, 14. 3. 1930 / H. H. in: Lichtbildbühne, Nr. 229, 24. 9. 1930 / v. J-i. (Lucy von Jacobi) in: Tempo, Nr. 223, 24. 9. 1930 / b. (Hans Georg Brenner) in: Berlin am Morgen, Nr. 224, 25. 9. 1930 / Kinematograph, Nr. 224, 25. 9. 1930 / K. B. (Kurt Behrend) in: Neue Berliner Zeitung — Das 12 Uhr Blatt, Nr. 225, 25. 9. 1929 / Ludwig in: Der Film, Nr. 39, 27. 9. 1930 / -go. (Conrad Frigo) in: Reichsfilmbblatt, Nr. 39, 27. 9. 1930 / Men. (Michael Mendelsohn) in: Die Welt am Abend, Nr. 226, 27. 9. 1930 / epal. (Erich Palme) in: Film-Journal, Nr. 39, 28. 9. 1930 / Berliner Volks-Zeitung, Nr. 462,

---

# Adieu, Mascotte

4

---

Arbeitstitel: *Das Modell vom Montparnasse.*

Land: Deutschland. — Produktion/Vertrieb: Universum-Film AG (Ufa), Berlin. — Verleih: Ufa-Filmverleih GmbH (Ufaleih), Berlin.

Regie: Wilhelm Thiele.

Buch: Franz Schulz, nach einer Idee von Michel Linsky. — Kamera: Nikolai Toporkoff. — Bauten: Jack Rotmil, Heinz Fenchel. — Aufnahmeleitung: Willy Zeunert. — Produktionsleitung: Günther Stapenhorst.

Darsteller: Igo Sym (Jean Dardier, ein Maler), Marietta Millner (Josette, seine Frau), Lilian Harvey (Mascotte), Harry Halm (Gaston Duprés), Ernst Pröckl (Diener bei Duprés), Julius Falkenstein (Advokat Giron), Erika Dannhoff (Ein Modell), sowie Hubert von Meyerinck, Albert Paulig, Oskar Sima, Eugen Thiele.

Atelier: Ufa Neubabelsberg; Ufa Tempelhof; Staaken. — Außenaufnahmen: Paris; Nizza. — Drehzeit: Januar–März 1929.

Zensur: 1) O. 22 655; 27. 6. 1929; 6 Akte, 2320 m; Verbot. 2) B. 22 824; 1. 7. 1929; 6 Akte, 2323 m; Verbot. 3) B. 22 900; 12. 7. 1929; 6 Akte, 2304 m; Jugendverbot. Vorspannfilm: B. 22 970; 20. 7. 1929; 1 Akt, 85 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 2. 8. 1929, Berlin, Universum. — Kinomusik: Willy Schmidt-Gentner; Otto Stenzeel (Dirigent).

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1189 / Kivur-Programm, Wien, Nr. 4263.

Im Mai 1930 wurde eine synchronisierte Fassung hergestellt, die nicht gesondert zensiert wurde. Ton: Organon, Nadelton; Musik.

---

## Inhalt

Während eines Künstlerfestes in der Kunstakademie in Paris bricht eines der kleinen Modelle ohnmächtig zusammen. Schluchzend ringt Mascotte, das beliebteste Modell der Pariser Maler, die Hände über der kranken Freundin. Nur eine teure Kur vermag das schwerkranke Mädchen zu retten, doch woher soll Mascotte die nötigen 20 000 Francs beschaffen? So versteigert sie die Bilder der Künstler, die die Wände des Salons schmücken. Der Ertrag ist unbedeutend. Mascotte hält ein Bild empor, das sie

als Akt zeigt. „10 000 Francs für das Original!“ ruft eine Stimme aus dem Publikum. Ein kurzer Seelenkampf, dann siegt die Liebe zur Freundin, und Mascotte versteigert sich selbst. Auf dem Fest befindet sich auch Jean Dardier, ein junger Schriftsteller, dessen Frau Josette ihn mit einem geistlosen Lebemann betrügt. Er beobachtet die Auktion und erwirbt schließlich das schöne Modell. Am nächsten Morgen erscheint Mascotte in der Wohnung Dardiens, um ihre zwei Wochen bei ihm abzudienen. Sie macht ihm den Vorschlag, vor aller Welt in auffallender Weise ein Liebespaar zu spielen. Binnen vierzehn Tagen werde Josette wieder bei Jean sein. Aus dem Spiel aber wird Ernst. In einem Wirbel von Ereignissen finden sich schließlich die Paare, so wie es von der Natur und dem Amor dieses Films gewollt wird.

☒ Nach: Mein Film, Wien, Nr. 192, 30. 8. 1929

---

## Kritik

### L-g. (Hanns G. Lustig), Tempo

Es ist wunderbar, wie im Umkreise dieser rührend zarten Lilian Harvey der typische Berliner Schwankfilmhumor, der nach verschüttetem Bier riecht, nicht aufkommt. Es ist fast Innigkeit, die von ihr ausgeht, eine heitere Innigkeit, die manchmal an die Bergner erinnert, von der aber Lilian Harvey unabhängig ist. (Innigkeit in diesem zarten Körperspiel, diesem Spiel des schmalen Rückens, der Schultern. Noch sind die Augen für den Film nicht gewonnen, immer wieder flüchtet das Gesicht ins Profil.) Diese junge Künstlerin ist geeignet, das kleine deutsche Lustspiel im Auslande noch einmal populär zu machen.

Wilhelm Thiele gibt dem Operettenmotiv der Handlung die leicht gleitende optische Musikalität, die das Hirn so sträflich glatt den bekannten Zaubern dieses Lebens, der großen Liebe und dem schönen Zufall, öffnet. Aber Thiele hat auch dramatischen Elan, man erkennt das an einer Szene, in der Lilian Harvey sich selbst als Malermodell versteigert, in einem Augenblick, der durch eine erregende Revue geiler Männergesichter die russische Schule verrät.

☒ Hübscher, kleiner Harvey-Film / Adieu, Mascotte im Universum. Tempo, Berlin, Nr. 179, 3. 8. 1929

### F. W. (Fritz Walter), Berliner Börsen-Courier

Wenn man einen fröhlichen Maler-, Künstlerball- und Bohemebetrieb in Paris noch für existent hält, wenn man es hinnimmt, daß ein junges hübsches

Modell vom Montmartre durch Gutherzigkeit und edelmütige Anlagen in einer Welt des Reichtums, Wohllebens und der Nichtstuererei sein Glück macht, dann kann man sich auch den Film *Adieu, Mascotte* gefallen lassen. Denn er ist ein liebenswürdiger, netter, unterhaltender, geschmackvoll gemachter Täuschungsversuch. Das Manuskript ist von Franz Schulz, Regie führt Wilhelm Thiele. So billig und unoriginell die Vorgänge sind, sie zeigen wenigstens konsequente Durchführung und zureichende Begründungen, man liest endlich auch wieder ein gutes und annehmbares Deutsch in den Zwischentexten. Thiele war in seinem vorjährigen Ufa-Film *Hurra, ich lebe* (nach Georg Kaisers „Mutigem Seefahrer“<sup>1</sup>) ein weitaus selbständigerer, kräftigerer, mutigerer Regisseur. Hier liegt alles auf dem Niveau des Hübschen, Gefälligen, Eingängigen, das an keiner Stelle unterboten, aber auch an keiner durchbrochen wird. Thiele hat offenbar den Wünschen seiner producer entsprochen, die nach den beiden in dieser Woche gezeigten Filmen der neuen Ufa-Produktion<sup>2</sup> die Richtung der mittleren Linie um jeden Preis einschlagen zu wollen scheinen. Lilian Harvey ist von allen jungen Stars, für die Reklame gemacht wird, vielleicht die einzig begabte. Ihre Begabung ist humoristischer und parodistischer Art. Reizend, wenn sie als Modell in griechischer Gewandung hungrig von den Früchten ißt, die sie in der Hand hält, und noch kauend schon wieder das gefrorene Lächeln und die gezierte Pose annimmt, die sie darzustellen hat. Sentimentale oder gar tragische Stellen liegen ihr sehr viel weniger. Auch ein so mittelmäßiger Schauspieler wie Harry Halm ist in einer komisch-einfältigen (und nicht mehr ernst) Liebhaberrolle endlich richtig beschäftigt.

☐ Die ersten Filme der neuen Saison / *Adieu, Mascotte*. Berliner Börsen-Courier, Nr. 359, 4. 8. 1929 (Programmkritik)

### Ernst Blaß, Berliner Tageblatt

[...] <sup>3</sup> *Adieu, Mascotte* ist ein Film mit etwas mehr Ansprüchen. Sein Autor Franz Schulz stellte vor kurzem auch öffentliche Ansprüche an die Filmkritik. Sie zeige nicht genug Verständnis für den Tiefstand; außerdem seien Manuskripte nicht frei von unerwünschten Zutaten der Fabrikanten.<sup>4</sup> Im vorliegenden Fall hat auch noch die Zensur gewaltet. Schwer ist es hernach, noch den wahren Meister des gedehnten Einfalls mangels aufzuweisen. Der echte Schulz vermutlich ging verloren. Das Manuskript sieht aus wie von einem Schüler des ameri-

kanischen Chicfilms samt einem Schüler des einheimischen Robert Liebmann<sup>5</sup>. Eisbein und Eiscreme.

Die Harvey, lieblich und hoffnungsvoll, war sonst lieblicher und hoffnungsvoller. Sie ist ein Pariser Malermodell, das sich zugunsten einer kranken Kollegin versteigert. Züchtig-pikant. Sie liebt und heiratet den eleganten Käufer.

Verständnis für die Provinz muß der Kritiker aufbringen. Das sehen die Nassauer so gerne. Schon Claren<sup>6</sup> war ein verbreiteter Autor.

Lilian Harvey indes sieht in einem Piratenkostüm recht artig aus. Unschuldig-knusprig. In Amerika würde man sie weicher photographieren. Hier war das Gesicht falsch zurechtgemacht, die Züge zu gespannt.

Falkenstein in einer Charge witzig und schlagend. Harry Halm als komischer Liebhaber filmtechnisch sauber und wirksam.

Schulz hat zwar die Filmkritik nicht widerlegt, doch hat er sie mit diesem Werk leicht eingeschläfert.

☐ Sommerliche Schwänke. Berliner Tageblatt, Nr. 364, 4. 8. 1929 (Sammelkritik)

<sup>1</sup> Komödie (1926); Uraufführung: 12. 11. 1925, Dresden, Josef Gielen, Sächsische Staatstheater, Schauspielhaus.

<sup>2</sup> Bei dem zweiten Ufa-Film der Woche handelt es sich um *Die Schmugglerbraut von Mallorca* | 163.

<sup>3</sup> Im ersten Teil der Kritik wird der Film *Teure Heimat (Drei machen ihr Glück)* | 192 besprochen.

<sup>4</sup> „Die Filmkritik, wie sie heute in Berlin geübt wird, hat einerseits einen immensen Einfluß, um auf der andern Seite völlig wirkungslos zu bleiben. Ein paar brillante Kritiken vermögen die Karriere eines Schauspielers, eines Regisseurs zu machen, schlechte Kritiken können sie radikal hemmen. Den entscheidenden Erfolg aber, den die Geschäftsbücher beweisen, holt sich der Film unabhängig von der Berliner Kritik oder gar ihr zum Trotz.“ Schulz wünscht sich eine Kritik, die das Handwerk kennt und den Voraussetzungen gerecht wird, unter denen ein Film im allgemeinen und besonderen entstanden sei. Denn der Film von heute sei „in erster Linie eine Industrie und erst in zweiter Linie eine Kunstgattung“. — Vgl. Das Tage-Buch, Nr. 17, 27. 4. 1929.

<sup>5</sup> Robert Liebmann (1890- ?), seit 1919 als Drehbuchautor an mehr als 100 Filmen beteiligt, darunter *Ein Walzertraum, Der blaue Engel, Der Kongreß tanzt* (Deutschland 1925, 1930, 1931) und *Carrefour* (Frankreich 1938).

<sup>6</sup> Heinrich Claren (d.i. Gottlieb Samuel Carl Hein, 1771-1854), Autor erfolgreicher Trivialromane, deren pathetisch-sentimentalen Stil Wilhelm Hauff in der Satire „Der Mann im Monde“ (1825) parodierte.



Lilian Harvey, Erika Dannhoff (liegend)

#### Dur. (Durus, d.i. Alfréd Keményi), Die Rote Fahne

In der Bordellpresse Berlins (8- und 12-Groschen-Blätter) wimmelt es von Inseraten, die die Prostitution als „Massage“, „Körperpflege“, „Schönheitspflege“ usw. ... empfehlen. Eine ähnliche Rolle, wie die Pressepropaganda für vornehme „Salons“, spielen Filme vom Schlage dieses *Adieu, Mascotte*. Die „süße Kleine“ scheint nur darum zu leben, um von Prinzen, Bankdirektoren, reichen Malern, von allen möglichen Bourgeois genossen zu werden, wie etwa Schweinebraten gefressen oder Champagner gesoffen wird. Zuguterletzt heiraten die reichen Genießer das arme Mädchen, das Vergnügen scheint sich „daher“ beiderseits gelohnt zu haben. Daß die „Süße“ gewöhnlich als Straßenhure verreckt, diese Wahrheit geht die Produzenten der prostitutionsfreundlichen Filme einen Dreck an; sie wollen an der Prostitution mit den Mitteln des Films einzig und allein verdienen.

Auch der Ufa-Film *Adieu, Mascotte* steht auf dem „Kulturniveau“ eines Bordells. Ein Modell („Mascottchen“) versteigert ihren Körper auf 14 Tage für 20 000 Francs, doch sie endet beileibe nicht auf der Gosse, sie wird die reiche ... Frau Dardier.

☐ *Adieu, Mascotte*. Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 143, 6. 8. 1929

#### Raca. (Siegfried Kracauer), Frankfurter Zeitung

Herrn Jean Dardier ist seine Frau mit einem reichlich blöden Eleganz durchgebrannt. Er liebt sie aber noch, und sie angeblich auch ihn. Um sie wieder herbeizulocken, bedient er sich der Hilfe eines kleinen Modells, mit dem er eine Liaison vortäuscht, die seine Frau eifersüchtig machen soll. Wie geht die Sache aus? Wird Herr Dardier seine Frau zurückholen, oder zuguterletzt doch das Mascottchen nehmen, das ihn schon längst glühend liebt? So interessant das Problem auch sein mag, die vielen Akte, die auf seine Bewältigung verwandt werden, verträgt es nicht. Das Gefühlsleben der Beteiligten wird in die Länge gezogen, als sei es ein Gegenstand, und ist doch dabei nur eine Arabeske der Substanzlosigkeit. Lilian Harvey ist die Heldin, ein zierlich gewachsenes Persönchen, das einmal nach der Garbo und das andere Mal nach der Helm herüberschillert. Sonst wäre auch nichts vorhanden. Igo Sym ist so ein verführerischer Männertyp, und Harry Halm kann froh sein, daß ihm die Rolle vorschreibt, etwas zu dalbern. Wie wird das erst werden, wenn die Leute auch noch reden?

☐ *Adieu, Mascotte*. Frankfurter Zeitung, 18. 8. 1929, Stadt-Blatt

## Kinomusik

### Waldemar Lydor, Reichsfilmblatt

Pariser Boheme. Eine zierliche, duftige Angelegenheit für den Illustrator war *Adieu, Mascotte*, der nette Harvey-Film im Universum, den Schmidt-Gentner mit sichtbarer Lust und Laune begleitete. Schon die temperamentvolle Ouvertüre mit Flügelsolo und einem süß-elegischen Bostonmotiv erweckte stürmischen Beifall. Flotte Schlager begleiteten das Atelierfest der Künstler, während ein zarter Boston die Szene mit der erkrankten Freundin untermalte. Den flirrenden Trubel der Pariser Straßen schilderte der beschwingte Schlager „Paris, Du Stadt der Liebe“ nebst ähnlichen cancanhaften Melodien, durchsetzt von metallischem Geklingel und Geklirre. Ein feiner melancholischer Boston schilderte die aufkeimende Liebe der kleinen Mascotte zu Dardier, bis der erste kleine Trennungsschmerz kam, den Schmidt-Gentner am treffendsten mit seinem eigenen Boston „Stunden, die nie wiederkehren“ untermalte. Ein rasendes 6-Tage-Rennen ließ Schmidt-Gentner von den Musikern durch drastische Zwischenrufe, wie „Schiebung“, „Feste, Maxe“, „Gib ihm Saures“ und dergleichen, beleben, so daß eine Art „lebender Tonfilm“ entstand. Die Schlussszene, als der junge Ehemann lachend mit seinem geliebten Mascottchen an seiner Frau mit ihrem Hausfreund im D-Zug vorüberfuhr, wurde von den biegsamen Walzern aus Eyslers „Lachendem Ehemann“<sup>7</sup> sinnfällig untermalt.

☐ Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 32, 10. 8. 1929 (Sammelkritik)

## Zensur

### Franz Schulz, Mein Mitautor – die Zensur

Die Handlung des Films *Adieu, Mascotte*, der heute uraufgeführt wird, und dessen Autor ich zu sein die Ehre habe, basiert auf folgendem Geschehnis:

Auf einem Ball der Pariser Malermodelle wird eines der Mädchen ohnmächtig. Der Arzt stellt Unterernährung und ein Lungenleiden fest, das nur durch ein halbes Jahr Davos geheilt werden könnte. Um das zur Heilung notwendige Geld aufzutreiben, veranstalten die anwesenden Maler eine Versteigerung ihrer Bilder. Diese Versteigerung wird von Mascotte, einer Freundin der Kranken, geleitet. Doch weil das Publikum sich nicht für Bilder interessiert, ergibt die Versteigerung nur einen Bruchteil der notwendigen Summe.

Bis zu dem Augenblick, da Mascotte ihr eigenes Aktbild versteigert. Da geschieht es nämlich, daß ein betrunkenener Lebemann ruft: „Ich biete das Zehnfache – für das Original!“ Die kleine tapfere Mascotte begreift, daß hier die einzige Chance liegt, ihre Freundin zu retten. Sie beschließt, sich zu opfern. „Das Original wird versteigert!“ schreit sie. „Wer am meisten bietet, dem gehöre ich zwei Wochen lang!“ Schon drängen sich die Fratzen der betrunkenen Männer um sie, und Mascotte begreift zu spät, wohin der Impuls ihrer Güte sie treibt ... (Erwähnt sei nur noch, daß im späteren Verlauf der Handlung Mascotte nicht gezwungen ist, ihr Versprechen einzulösen.)

Zu dieser Episode, die von Lilian Harvey gespielt, vom Regisseur Thiele inszeniert wurde, äußerte sich die Zensur mit folgenden Worten:

„Der innerlich verlogene und Gefühle des Widerwillens erweckende Bildstreifen konnte daher wegen seiner entsittlichenden Wirkung nicht zugelassen werden.“

Vor drei Kammern wurde der Film ganz und gar verboten, so daß wir schließlich genötigt waren, eine Änderung zu machen, die geeignet ist, den Sinn der Handlung so sehr zu verfälschen, daß ich das Publikum darauf hinweisen möchte:

Mascotte sagt nämlich jetzt nicht mehr: „Wer am meisten bietet, dem gehöre ich zwei Wochen lang!“, sondern: „Wer am meisten bietet, dem stehe ich zwei Wochen lang Modell!“ (Was ja kein Opfer bedeutet, weil das Modellstehen Mascottes Beruf ist.) Auch die gierigen Gesichter der Männer, die dem Publikum einen Begriff von der Größe des Opfers geben sollen, das Mascotte freiwillig auf sich nimmt, mußten wir herauschneiden. Und damit die Angelegenheit den moralischen Ansichten ganz und gar entspreche, mußten wir Dardier, der schließlich den höchsten Preis bietet, zu einem Maler machen.

Regisseur und Autor bitten das verehrte Publikum, diesen Fehler nicht ihnen, sondern der Zensur anzukreiden.

☐ B. Z. am Mittag, Berlin, Nr. 208, 2. 8. 1929

## Weitere Quellen

**Kritik** F. S. (Felix Scherret) in: Der Abend, Nr. 360, 3. 8. 1929 / -tz- in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 179, 3. 8. 1929 / ar. (Aros, d.i. Alfred Rosenthal) in: Berliner illustrierte

<sup>7</sup> Die zitierte Operette des Wiener Komponisten Edmund S. Eysler (d.i. Eisler, 1874-1949) entstand im Jahre 1913. Eysler schrieb auch Stummfilmmusik.

Nachtausgabe, Nr. 179, 3. 8. 1929 / -lmi- in: B. Z. am Mittag, Nr. 209, 3. 8. 1929 / Hans-Walther Betz in: Der Film, Wochenausgabe, Nr. 31, 3. 8. 1929 / Ernst Jäger in: Film-Kurier, Nr. 183, 3. 8. 1929 / K. B. (Kurt Behrend) in: Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 180, 3. 8. 1929 / Die Welt am Abend, Nr. 179, 3. 8. 1929 / F. C. W. (F. C. Weiskopf) in: Berlin am Morgen, Nr. 118, 4. 8. 1929 / Kinematograph, Nr. 180, 5. 8. 1929 / Kurt Reinhold in: Der Montag Morgen, Nr. 31, 5. 8. 1929 / S. in: Vossische Zeitung, Nr. 366, 6. 8. 1929 / W. in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 362, 7. 8. 1929 / Felix Henseleit in: Reichsfilmblatt, a.a.O. / Max Brenner in: Film und Volk, Nr. 7, August-September 1929 / Arbeiter-Zeitung, Wien, Nr. 241, 1. 9. 1929 / wkl. (Werner Klette) in: Münchener Zeitung, Nr. 273, 3. 10. 1929 / s. in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 270, 4. 10. 1929 / G. F. in: Neue Zeitung, München, Nr. 236, 11. 10. 1929 / hef. (Hans Eberhard Friedrich) in: Frankfurter Zeitung, 29. 11. 1929, Stadt-Blatt **Kinomusik** Lichtbildbühne, Nr. 190, 10. 8. 1929 / Kurt London in: Der Film, Nr. 17, 1. 9. 1929 **Zensur** Ludwig Sochaczewer in: B. Z. am Mittag, Nr. 212, 6. 8. 1929 (Offener Brief) / Film-Kurier, Nr. 186, 7. 8. 1929 (Antwort an Sochaczewer) / Hermann Hieber in: Die Volksbühne, Nr. 11, Februar 1930 **Materialien** Film-Kurier, Nr. 30, 2. 2. 1929 (Drehbericht) / -lo- (Lotte H. Eisner) in: Film-Kurier, Nr. 54, 2. 3. 1929 (Drehbericht) / Pen. in: Tempo, Nr. 55, 6. 3. 1929 (Drehbericht) / Gygas in: Die Film-Illustrierte, Nr. 12, 20. 3. 1929 (Drehbericht) / H. H. (Hanns Horkheimer) in: Berliner Tageblatt, Nr. 136, 21. 3. 1929, Illustrierte Film-Zeitung, Nr. 12 (Drehbericht) / Wilhelm Thiele in: Film-Kurier, Nr. 182, 2. 8. 1929 (Statement)

Land: Deutschland. — Produktion: Eisbär-Film GmbH, Berlin. — Verleih: Eisbär-Film GmbH, Berlin; Norddeutsche Eisbär-Film, Max Freund, Hamburg; Saxonia-Film-Verleih, Leipzig.

Regie: Carl Boese.

Buch: Gernot Bock-Stieber, Ada van Roon, nach einer Novelle von Walter Gottfried Lohmeyer. — Kamera: Karl Hasselmann. — Bauten: Leopold Blonder. — Aufnahmeleitung: Karl Sander, Ernst von Keyserlingk. — Produktionsleitung: Paul Drewniak\*.

Darsteller: Gerhard Dammann (Portier Breuer), Margarete Kupfer (Frau Breuer), Lucie Englisch (Lissy Breuer), Leo Peukert (Bankier Petersen), Robert Thiem (Hans Petersen, sein Sohn), Fritz Schulz (Anton Kulicke), Vera Schmiterlöv (Maud Irving), Anita Dorris (Anna Gerlach), Kurt Vespermann (Willi Alt), Harry Nestor (Georg Selatini), Emma Klein (Margarete Liebmann).

Atelier: Grunewald. — Drehzeit: November–Dezember 1928.

Zensur: 1) B. 24 554; 20. 12. 1929; 6 Akte, 2080 m; Verbot. 2) B. 24 640; 30. 12. 1929; 6 Akte, 2064 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 7. 1. 1930, Berlin, Primus-Palast Potsdamer Straße (P. P. P.). — Kinomusik: Bernard Homola.

Programmheft: Sonderprogramm Eisbär.

## Inhalt

Anna Gerlach, eine kleine Verkäuferin, wird Mutter. Bei einer Portierfamilie findet sie mit ihrem Kind Unterkunft. Lissy, die Tochter der Portierleute, sieht ebenfalls Mutterfreuden entgegen. Während Anna mit vierzig Mark monatlichen Alimenten ihr Kind großziehen will, hat sich Lissy einen Vater gesucht, der zahlen kann. Es ist aber gar nicht der wirkliche Vater, er glaubt es nur zu sein. Von seinem Geld lebt die Portierfamilie herrlich und in Freuden. Als er von dem Schwindel erfährt und Lissys Versorgungsquelle versiegt, entschließt sich Kulicke, der echte Vater, sie zu heiraten. Anna aber wird die Frau des kreuzbraven Zuckerbäckers Willy Alt.

☒ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 3, 15. 1. 1930

## M...s. (Mersus), Berlin am Morgen

Es gehörte sich, diesem an und für sich netten und lustigen Film eine Erklärung vorzuschicken, etwa wie folgt: „Liebes Publikum, vor allem glaube nicht, daß die neckische Geschichte, die wir dir jetzt zeigen werden, auch nur den geringsten Anspruch darauf macht, wahrscheinlich zu sein. Sie spielt vielmehr in dem bekannten Phantasieland des Films, wo reiche ‚Chefs‘ imstande sind, 10 000 Reichsmark für ein mit einer Angestellten in die Welt gesetztes Kind zu bieten, und wo selbst für ein sitzengelassenes ‚Fräulein Mutter‘ sich am Ende noch ein aufopferungsbereiter Zuckerbäcker findet.“ — Stattdessen schreibt das Programmheft vom „Chaos der Großstadt“, von „Menschenkindern“, die in „Erfüllung heiligen Werdens“ geboren werden, und vom „Wort Alimente“, das „oft zum Begriff einer Tragödie“ wird ... Und dann dieser Film! — Humor ist gut, aber wo er sich dazu hergibt, die Wirklichkeit zu verniedlichen und unbemerkt ein falsches Weltbild zu geben, da ist er unmoralisch. Darum ist dieser Film in einem tieferen Sinne unmoralisch — und nicht nur sein Thema, wie es der Titel glauben machen möchte.

Was die Regie (Carl Boese) angeht, so wirkt sie ebenso uneinheitlich wie die schauspielerischen Kräfte, die auf der einen Seite (mit Fritz Schulz und Lucie Englisch) recht vorteilhaft auffallen, um sich auf der anderen (mit Anita Dorris und Harry Nestor an der Spitze) als größere oder kleinere Nieten zu erweisen.

☒ Alimente. Berlin am Morgen, Nr. 7, 9. 1. 1930

## Leo Hirsch, Berliner Tageblatt

Alimente: ein Lustspielmotiv? Die Sache ist hier die: ein Portierstöchlein bezieht die Alimente von einem Bankierssohn. Der Spaß ist: die Portiersleute neppen die Bankiersleute. Der Stand der Kleinbürger rächt im kleinen, auf dem Privatwege, den zu betreten nicht ganz fair ist, das Unrecht der sozialen Unterschiede am bevorzugten Stande der Großbürger. Ist das ein Spaß? Allerdings kann man solche Tendenzspielerei nicht ernst nehmen. Carl Boese, der Regisseur, versucht einen Ausweg, indem er den miekrigen Schwankstoff ältester Garnitur ins Satirische wendet. Aber es kommt keine Satire zustande, wenn auch ein leidliches, geschicktes Filmstückchen.

☒ Lustspiel und Satire / Alimente im Primus-Palast. Berliner Tageblatt, Nr. 20, 12. 1. 1930 (Sammelkritik)



Gerhard Dammann, Margarete Kupfer, Harry Nestor, Kurt Vespermann, Anita Dorris

### HI. (Hans Otto Henel), Leipziger Volkszeitung

*Alimente*, ein sozial ernstes Motiv, ist zu Unrecht schwankmäßig verarbeitet worden. Das Muttertum darf nicht entwertet werden, indem man es in der Geschäftswelt der Kleinbürger zum Mittel werden läßt, den Großbürger zu neppen. Das Unrecht der Klassenunterschiede wird so in ein falsches Licht gerückt. Ein Spaß darf nicht am untauglichen Objekt verübt werden.

☒ Leipziger Volkszeitung, Nr. 61, 13. 3. 1930 (Sammelkritik)

## Kinomusik

### Kurt London, Der Film

*Alimente* im Primus-Palast illustrierte Bernard Homola. Er brachte diesmal reizende Einzelheiten; ein filmisch ausgezeichneter Einfall war etwa der Paukenwirbel, als sich die Kupfer drohend von ihrem Stuhle erhob. Im übrigen näherte sich Homolas Prinzip, was die Auswahl alter Schlager und Gasenhauer betrifft, dem Dessaus anlässlich des Zille-Films<sup>1</sup> und ist akzeptabel. — War die Illustration

an sich geistvoll und gelungen, so verpatzte das Orchester mehrere Übergänge und schien noch nicht recht eingeübt. Das alte Leid bei Theatern, in denen abwechselnd tönender und stummer Film vorgeführt wird!

☒ Der Film, Berlin, Nr. 2, 11. 1. 1930 (Sammelkritik)

## Weitere Quellen

**Kritik** -ü- (Bernhard Krüger?) in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 6, 8. 1. 1930 / -y. (Fritz Olimsky) in: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 12, 8. 1. 1930 / -ner. (Lotte H. Fisner) in: Film-Kurier, Nr. 8, 8. 1. 1930 / -n in: Lichtbildbühne, Nr. 7, 8. 1. 1930 / K. B. (Kurt Behrend) in: Neue Berliner Zeitung — Das 12 Uhr Blatt, Nr. 6, 8. 1. 1930 / G. O. (Geno Ohlschlaeger) in: Tempo, Nr. 6, 8. 1. 1930 / -ap- in: Vossische Zeitung, Nr. 13, 8. 1. 1930 / e.b. (Erna Büsing) in: Der Abend, Nr. 14, 9. 1. 1930 / Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 15, 9. 1. 1930 / G. H. (Gertrud Haupt) in: Berliner Morgenpost, Nr. 8, 9. 1. 1930 / Neue Preußische Kreuz-Zeitung, Nr. 10, 9. 1. 1930 / -ner. in: B. Z. am Mittag, Nr. 9, 10. 1. 1930 / j. (Igna Maria Jünemann) in: Germania, Nr. 14, 10. 1. 1930 / E. F. in: Reichsfilmbblatt,

<sup>1</sup> Siehe *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* | 133.

---

Nr. 2, 11. 1. 1930 / Der Montag, Nr. 2, 13. 1. 1930 / ben-  
(Egon Benisch) in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 19, 12. 1.  
1930 / -el. (Bruno Manuel?) in: Berliner Volks-Zeitung,  
Nr. 24, 15. 1. 1930 / -ni. (Irmgard Martini) in: Münchner  
Neueste Nachrichten, Nr. 84, 27. 3. 1930 / Münchener  
Zeitung, Nr. 86/87, 29./30. 3. 1930 / Deutsche Filmzei-  
tung, München, Nr. 14, 4. 4. 1930

---

Untertitel: *Der Freiheitskampf des Tiroler Volkes | Für ein freies Vaterland.* — Arbeitstitel: *Für ein freies Vaterland.*

Land: Deutschland. — Produktion: Hofer-Film GmbH, München. — Verleih: Hedwig Werner Film-Verleih GmbH, Berlin; Hegewald-Film GmbH, Hamburg; Omnium-Film GmbH, Düsseldorf; Union-Film Co. mbH, München. — Vertrieb: Union-Film Co. mbH, München.

Regie: Hanns Prechtel.

Buch: Hanns Prechtel. — Kamera: Karl Attenberger (Fotografische Oberleitung), Alfons Lusteck\*, Bartholomäus Franz Seyr\*. — Schnitt: Werner Klette. — Bauten: Fleischmann\*. — Aufnahmeleitung: Albert Lohner.

Darsteller: Fritz Greiner (Andreas Hofer, der Sandwirt vom Passeier), Maly Delschaft (Anna, seine Frau), Rolf Pinegger (Der Gasteiger-Wirt), Grit Haid (Moidl, seine Tochter), Oscar Marion (Toni, ein Sergeant), Carl de Vogt (Eisenstecken, Hofers Adjutant), Karl Reidlbach (Swet, Hofers Schreiber), Georg John (Franz Raffl, ein Bauer), Franz Stein (Pater Haspinger), Max Reichlmair (Joseph Speckbacher), Adolf Grell (Napoleon), Hermann Pfanz (Bernklau, ein Oberst).

Außenaufnahmen: Innsbruck (Hofkirche, Hofburg); Lemmenhof-Wiesen bei Innsbruck; Berg Isel; Hall; Festung Kufstein; Matri. — Drehzeit: April–Juni 1929.

Zensur: M. 3340; 21. 9. 1929; 8 Akte, 2874 m; allgemein zugelassen. Vorspannfilm: M. 3349; 26. 9. 1929; 1 Akt, 64 m; allgemein zugelassen. — Prädikat: Lichtbildstelle München; 2910/1582; 17. 10. 1929; Anerkennung als volksbildend.

Uraufführung: 15. 10. 1929, München, Sendlingertor-Lichtspiele. — Berliner Premiere: 31. 10. 1929, Roxy-Palast. — Kinomusik: Herrmann Ludwig (Sendlingertor-Lichtspiele); Karl Fürmann (Roxy-Palast).

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1259 / Film im Bild, Wien, Nr. 11.

Bei der Uraufführung rezitierte Elise Aulinger das Gedicht „Der rote Tiroler Adler“ von Johann Ch. Sems.

---

## Inhalt

Nachdem im Dezember 1805 Napoleon die Österreicher und die Russen bei Austerlitz geschlagen hat, erhält Kurfürst Max Joseph von Bayern die

Königswürde und im Frieden von Preßburg dazu Tirol mit Brixen und Trient. Der neue König verspricht den Tirolern die Erhaltung ihrer Rechte und meint es auch ernst damit. Aber seinen Beamten ist das Königswort nicht heilig, sie kommen mit neuen Zöllen, Steuern und Verordnungen und maßen sich Rechte an, die ihnen nicht zustehen. Die Erbitterung der Tiroler ist groß. Es gilt, die Landfremden wieder hinauszuerwerfen. Am festesten halten die Bewohner des Passeiertals die Treue zur Heimat. Ihr Führer ist Andreas Hofer. Mit Hilfe der Österreicher gelingt es, die Franzosen und Bayern aus dem Lande zu jagen. Immer wieder versuchen die Feinde, in Tirol einzudringen, und immer wieder werden sie von den Tirolern verdrängt. Andreas Hofer regiert jetzt das Land. Als aber Österreich mit Frankreich Frieden schließt, wird Hofer gemahnt, von dem aussichtslosen Kampf abzusehen. Bitter enttäuscht fügt sich Hofer zunächst. Seine Landsleute aber überreden ihn, weiterzukämpfen. Doch übermächtig ist der Feind. Hofer muß fliehen. Für seinen Kopf sind 1500 Gulden ausgesetzt. Ein Bauer verrät ihn. Hofer wird festgenommen und zum Tode verurteilt. Und in Mantua stirbt er den Heldentod.

☐ Die Filmwoche, Berlin, Nr. 46, 13. 11. 1929

---

## Kritik

### fi., Münchner Telegramm-Zeitung

Ein Heimatfilm, ein Volksstück im besten Sinne. Das ganze Tirol spielt ihn. Nicht nur die Tausende, die sich mit Begeisterung für die Massenszenen zur Verfügung gestellt haben, nicht nur die historischen Trachten, die alten Stuben, die Tische, Stühle und Herrgottsbilder von damals; mehr noch als all dies: das ewige Tirol: die Täler und Höhen, die Schluchten und Gipfel, die Felszacken und Schneeberge, die Türme von Hall, die Straßen von Innsbruck, die jahrhundertalten Mauern der Bauernhöfe, die zehntausendjährig schäumenden und tosenden Fluten des Inn. Aus dem Geist des Landes, aus dem Geist der Landschaft heraus ist dieser Film geschaffen. Seine Stärke liegt nicht in der Handlung, deren er eine kaum umfaßbare Fülle zusammenhalten muß: er ist aufgebaut auf das Bildhafte. Die Eindringlichkeit der Ereignisse muß für sich selbst sprechen, die Kenntnis der Historie wird vorausgesetzt. Es ist — zumal in den ersten beiden Dritteln, die den erfolgreichen Befreiungskampf schildern — ein grandioser Bilderbogen, zu dessen einzelnen Szenen man den verbindenden Text selbst kennen muß. Und Bilder sind dabei, deren eindring-



*Fritz Greiner, Maly Delschaft*

liche Wirkung man nie vergessen wird. Gleich zuerst das Kirchlein am Hang und die in langer Reihe emporwallenden Gläubigen, dann die Wirtshausbilder von Defreggerscher Saftigkeit, vor allem aber die Kämpfe. Wenn die Schlacht um die Innbrücke tobt, wenn sich die Bauernschützen Schritt für Schritt auf der schmalen Bahn vorwärtsdrängen mit geschwungenen Fahnen, wenn oben der Kampf wogt und unten die wilden Wasser gegen die Pfeiler rennen – oder wenn in der Schlacht am Iselberg einer ein Feldkreuz aus dem Boden reißt, und sie tragen es siegreich voran – oder schließlich, wenn Hofer sich zum letzten Aufgebot entschließt, wenn die Greise ausrücken und die Knaben, und auch die Frauen nicht zurückbleiben, wenn die Krüppel am Wege aufstehen, die Wehrlosen sich mit Sensen und Dreschflegeln bewaffnen – Gesichter sind darunter, zerklüftet wie die Berge selbst, geborsten und zerschrunden, aber hart und hoch und unerschütterlich –, da sind dem Autorregisseur Hanns Prechtl und dem Kameramann Karl Attenberger unvergängliche Szenen gelungen.

Trotzdem, bei den Massen- und Kampfbildern sind sie der Filmwirkung einiges schuldig geblieben. Man hätte gewünscht, nicht allein malerische Gesamtbilder zu sehen. Auflösung in Einzelmomente, Nahkampfaufnahmen, wechselnde Einstellungen, ein Halbduzend Kameras, wenn man schon

Tausende von Menschen aufgeboten hat! Es mag sein, daß die Beschränkung vielleicht eine bewußte war. Vielleicht wollte die Regie gerade hier nicht zuviel tun, wollte absichtlich über den Rahmen großangelegter Schlachtengemälde nicht hinausgehen.

Greiner gibt den Hofer in überlieferungsgetreuer Maske. Sie läßt für Spiel und Mimik noch weniger Raum als das Manuskript. Holzschnitthaft in wichtiger Gebärde geht diese Figur durch den Film, ganz das Abbild des Helden, wie er im Volksmund weiterlebt. Um ihn herum die klare Einfachheit kerniger Gestalten, unter denen besonders der Eisenstecken Carl de Vogts prächtig gesehen ist.

☐ Andreas Hofer / Groß-Filmpremiere in den Sendlingertor-Lichtspielen. Münchner Telegramm-Zeitung, Nr. 199, 16. 10. 1929

#### **Werner Richter, Berliner Tageblatt**

Der *Andreas Hofer*-Film, bei dessen Aufnahme, wie erinnerlich, der Spieleifer der Komparsen stellenweise zu realen Kampfhandlungen ausartete, wurde im Ufa-Theater am Sendlinger Tor in München uraufgeführt. Eine bayerische Gesellschaft also hat sich, ein etwas komisches Phänomen, eigens zusammengesammelt, um einen Film bayerischer militäri-

scher Niederlagen zu drehen. Allerdings wird diese Tatsache — daß auch die Tiroler Freiheitskämpfe von 1809 nur ein einzelner Akt in den jahrhundertelangen bayerisch-tiroler Grenzfehden waren — dadurch verschleiert, daß das Wort „Bayern“ in dem ganzen Film ausgemerzt bleibt, immer nur von den „Feinden“ die Rede ist und höchstens durch ein kurzes Auftreten Napoleons der Anschein erweckt wird, es handle sich ausschließlich um irgendeine welsche Infamie, — ein Verfahren, das mit Geschichtsfälschung eine bedenkliche Ähnlichkeit hat.

Der Film selbst ist dramaturgisch leider nur ein zusammenhangloses Gefüge aus unfertigen Episoden und halben historischen Reminiszenzen. Filmisch zeigt er fast nur konventionelle Einstellungen, triviale Schnitte und Kampfscenen, in deren zäher Länge man vergeblich nach jenen Temperamentsausbrüchen sucht, die ihm vor seiner Fertigstellung schon zu einem gewissen Ruf verhalfen. Anerkannt werden muß die Strenge, mit der Kostüme und Ausstattung nach historischer Treue streben, mit der auch die Aufnahmen, soweit möglich, an historischer Stätte gemacht wurden. Auffallend gut in Maske und Spiel ist der Hofer-Darsteller, Fritz Greiner, der in einer entfernt manchmal fast an Jannings gemahnenden Art bäuerliche Plumpheit und Verschmitztheit mit echt aufwallendem Fanatismus und männlich ernster Würde vereint. Auch im „letzten Aufgebot“ sind ein paar gute zerfurchte, knorpelige Greisentypen aufgetrieben worden. Vom übrigen freilich schweigt man besser. Dennoch: dieser arme Bauer Hofer, der zu unnatürlichem Erfolg gehoben, dann auf allen Seiten derart verraten und betrogen wurde, daß er in seinem Abschiedsbrief nur noch sagen kann, wie gern er diese „schnöde Welt“ verlasse, dennoch: was für ein Filmstoff!

☐ Andreas Hofer / Uraufführung in München. Berliner Tageblatt, Nr. 508, 27. 10. 1929

### -e- (Hans Feld), Film-Kurier

Riesiger Eröffnungsbetrieb, viel anerkennender Beifall.

Im neuen Roxy-Hause soll man sich schnell heimisch fühlen, in dem mit schlichten, vornehmen Farben und Linien gehaltenen Raum, dem Hermann Rosenfeld und Wilhelm Sensburg<sup>1</sup> durch ein umfangreiches Festprogramm die Weihe gaben.

Das Programm stellt sich auf „Familie“ ein, gibt einen jugendfreien Film, vor ihm eine bunte, nummernreiche Bühnenschau. Im neuen Hause will man sich so eine Stammkundschaft sammeln. Mit dem Eröffnungsprogramm wird es zufrieden sein.

Mit einem „Roxy“-Marsch präsentiert sich Karl Fürmann, Musikdirektor vom Philharmonischen

Orchester, München, der die Bühnenummern geschickt begleitet und auch die Filmillustration durchaus achtbar bewältigt.

Gleichzeitig für seinen Kompagnon begrüßt Herr Sensburg das ausverkaufte Haus. Spitzen der Behörden sind erschienen, Industrie, Theaterbesitzer und Publikum füllen das Haus bis zum letzten Platz. Gewandt appelliert er an das Wohlwollen von Publikum und Presse, unterstreicht dabei, daß das neue Haus unter allen Umständen mit einem deutschen Film eröffnet werden sollte.

Dann wagnert Herr Karl Enderlein von der Staatsoper „Preislied“ und „Winterstürme“, in einem Tanztrio mit zwei sehr netten Tänzerinnen ist die „Rosine“ wirklich die Rosine. Fünf Akrobaten, die Carras, weisen darauf hin, daß der Roxy-Palast gutes volkstümliches Variété zeigen und fördern will. Zwischendurch ein begabter Kostümtanz (Hilde Borré). Schließlich die Schwestern Schwarz, auch hier dem Publikum ein stürmisch beklatschtes Vergnügen. Und dann das Filmwerk vom Hofer.

*Andreas Hofer.*

Ein Heimatfilm, Festspiel und Liebhabertheater zugleich. Vom Enthusiasmus aller Mitwirkenden getragen.

Die Volksgestalten Tirols, wie sie die lokale Legende sieht, werden im Film-Bild festgehalten, die Bilder werden im Stil des Volkslesebuches aneinandergereiht, Tafel auf Tafel, und mancher schöne Holzschnitt ist dabei.

Autor und Regisseur Hanns Prechtl ist vom Stoff begeistert; kein Gedanke, ihn kritisch, zeitecht oder mit irgendwie betonter Aktualität zu formen. Wie da in Innsbruck ein Rund-Panorama steht, von der Schlacht am Iselberge, naturgetreu, plastisch nachgebildet, so versucht's auch der Film.

Die Tiroler Landesregierung hat das Werk unterstützt, die Innenaufnahmen wurden im Volkskunstmuseum in Innsbruck gedreht, die Außenaufnahmen an den historischen Stätten. Daher auch der lehrhaft-sachliche Grundton des Ganzen, das Streben nach historischer Zeichnungstreue.

So sieht man denn noch einmal alle Formen der Filmaufnahmen, die man längst verstaubt und vergessen glaubte: Gruppenbilder in echten Milieustätten à la Bauernkunst, Schlachtenmalerei mit Pulverdampf und vielen, vielen Soldaten. Wo die Natur hineinragt ins Hofer-Spiel, kann sich den Bilderreizen niemand entziehen. Das alte Schulbuch noch einmal aufgeblättert, das alte Kinderlied „Zu Mantua in Banden“ noch einmal gesungen.

<sup>1</sup> Die beiden Filmkaufleute waren die Firbauer und ersten Betreiber des neuen Kinos.

Nun ist das ein komischer Refrain heute mit einer ganz unbeabsichtigten Nebenwirkung. Nach dem Hofer-Lied singt nämlich Anno 1929 „die junge Garde des Proletariats“<sup>2</sup>.

Und wenn der volle Orchesterklang aus dem hell erleuchteten Lichtspielhaus über den Lauterbachplatz hinweht, horcht die Schupo auf, und die Passanten staunen, daß der Andreas Hofer so kommunistisch singt. Es ist aber nur dieselbe Melodie.

Der Text ist ja nicht proletarisch. Denn dieser Andree Hofer ist ein frommer Knecht, und die Filmhelfer haben gerade das Religiöse mit seltener Andacht, mit Takt und Geschmack ins Bild gebracht.

Fritz Greiner hinterläßt porträtstarke Eindrücke, von Karl Attenberger in erlesen schöne Großaufnahmen gebracht. Neben ihm Carl de Vogt, Franz Stein, Oscar Marion, Georg John, Grit Haid, Maly Delschaft, Max Reichlmair — alle in der Art ergriffener Laienspieler.

☐ Der neue Roxy-Palast / Bunte Bühne und Andreas Hofer. Film-Kurier, Berlin, Nr. 260, 1. 11. 1929

#### apr., Deutsche Zeitung

[...] Darsteller und Regie arbeiten geschlossen zusammen und bilden abgerundete und teilweise ganz hervorragende und eindrucksvolle Szenen. Aber man sieht mit Bedauern, daß die Hersteller mit größter Vorsicht arbeiteten und ängstlich mit allzu weitgehender Rücksicht auf die derzeitige Herrschenden vermieden, aus der Freiheitsbewegung Tirols das hohe Lied vaterländischen Willens zu schaffen, das in unsere Herzen dringt und die Lauen und Gleichmütigen aufrüttelt und unsere Not und Bedrückung klar werden läßt. Wir leben in einer ähnlichen Zeit, und darum stehen wir den geschichtlichen Vorgängen von damals so nahe. Ja, ein Andreas Hofer muß wieder kommen, der das Volk führt zur Auflehnung gegen unser Joch, zur Freiheit! Dieser Aufruf, den man erwartet, bleibt leider aus. Trotzdem soll sich die deutsche Jugend den Film ansehen und sich an dem Vorbild des großen Tiroler Freiheitsführers begeistern, den feiger Verrat mitten aus seinem Werk riß. [...]

☐ Der neue Roxy-Palast eröffnet / Mit dem Andreas Hofer-Film. Deutsche Zeitung, Berlin, Nr. 259a, 3. 11. 1929 (Programmkritik)

#### Die Rote Fahne

Eröffnungsrede des Direktors: „Ich freue mich besonders, Herrn Staatsminister Dr. Abegg vom Ministerium des Innern, Herrn Polizeivizepräsidenten

Dr. Weiß, Oberst v. Hellriegel von der Berliner Schupo und den Bürgermeister von Friedenau begrüßen zu können.“

Der Direktor entwickelt das Programm des Roxy-Palastes: „Es wird uns leider unmöglich sein, immer die besten Filme zu bringen. Wir Deutsche wollen deutsche Filme sehen, aber — uns armen Deutschen fehlt das Geld, darum ...“

Dieses Programm in der Praxis: der Film *Andreas Hofer*. Deutschnationaler Mist, in jeder Beziehung. Kraft- und farbloser Mischmasch von Familienidyll, Treue und Verrat, Heldenverehrung und Volkskaiserertum, und, nicht zu vergessen, der Pfaffe segnet die Waffen gegen den Erbfeind.

Befreiungskampf eines unterdrückten Bauernvolkes gegen Ausbeuter und Unterdrücker? Keine Spur. Die Bauern sehen wir nur als von Hofer kommandierte Truppen, die entweder tapfer kämpfen oder vor Heimweh nach Hause laufen.

Text, Aufnahmen, Spiel, — alles gleich schlecht, langweilig, öde.

Also es wäre eine sehr uninteressante Sache, wenn nicht — zur gleichen Zeit, wo dieser Film mit Unterstützung der Tiroler Landesregierung von der Münchener Hofer-Film A.-G. gedreht wurde, zur gleichen Zeit, wo er in Berlin das Licht erblickt — in Österreich der Bürgerkrieg im Gange wäre, die Heimwehren mit Unterstützung der Schober-Regierung den faschistischen Putsch vorbereiteten und mit ihnen im Bunde die deutschen Faschisten mit Terrorakten und Überfällen die Arbeiter einzuschüchtern versuchten.

Wundert es noch jemand, daß dafür — das Ministerium des Innern, die Weiß und Hellriegel Zeit haben? Dort ist ihr richtiger Platz!

☐ Roxy-Palast stellt sich vor. Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 222, 3. 11. 1929

#### Raca. (Siegfried Kracauer), Frankfurter Zeitung

Untertitel: *Der Freiheitskampf des Tiroler Volkes*. Aber der Film ruft noch nicht einmal die Erinnerung an das heutige Südtirol wach, sondern erteilt nur Geschichtsunterricht. Ein illustriertes Schullesebuch, mit dem Berg Isel, auf dem die Komparserie heftig kämpft. Der Berg Isel selber ist echt, auch die Alpen sind es, Hall und die Hofburg zu Innsbruck. In die gegenwärtigen Landschaften sind je-

<sup>2</sup> „Wir sind die junge Garde des Proletariats“ ist der Refrain des Arbeiterliedes „Dem Morgenrot entgegen, Ihr Kampfgenossen all“. Der sozialdemokratische Bremer Lehrer Heinrich Arnold Eildermann schrieb diesen Text zur Melodie von „Zu Mantua in Banden“, einem Volkslied aus dem Jahre 1844.



*Massenszene*

doch die vergangenen Ereignisse so theaterhaft hineingesetzt, daß die Naturhintergründe wie Soffitten wirken. Das Arrangement des Freilichtspiels hat Hanns Prechtl mit wenig Aufwand an filmischer Phantasie besorgt. Allenfalls kann der im Roxy-Palast laufende Film didaktische Zwecke erfüllen.

☒ Andreas Hofer. Frankfurter Zeitung, 23. 11. 1929, Stadt-Blatt

---

## Kinomusik

### D. (Hans Deneke), Deutsche Filmzeitung

*Andreas Hofer* - wieder einmal ein Festabend für das filmmusikalische München und ein großer starker Erfolg für Herrmann Ludwig. Die Monumentalität dieses Stoffes rechtfertigt den Einsatz der besten Namen aus der musikalischen Welt, und so baut Ludwig seine Musik vornehmlich aus Beethoven und Weber auf, den Sängern der Revolution und der Befreiungskämpfe. Haydn, Schubert und der frühe Bruckner (mit seinem Jugendwerk, der Ouvertüre in g-moll) runden das Bild und geben ihm die landsmännisch-österreichische Färbung, und so bleibt man im Bannkreis dieser Musik, von der die Festvorstellung einleitenden Ouvertüre zu „Egmont“ an, die mit schönem Pathos einsetzt und von Ludwig fest und sicher gestaltet wird, bis zum „Altniederländischen Dankgebet“, das mit seinem „Herr, mach uns frei!“ ihren Schluß bildet. Als Hauptstücke fasse ich Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre, die zum Vorspann erklingt, den ersten Satz der „Eroica“ – zur Schlacht am Berg Isel, und die auf die „Eroica“ folgende „Egmont“-Ouvertüre. Diese von höchstem Ethos erfüllte Musik zu einem Film zu spielen, wird immer als ein Wagnis erscheinen. Nur zu leicht könnte es geschehen, daß das Bildliche von der ungeheuerlichen Monumentalität dieses Melos erdrückt würde – hier ist das Wagnis aber gelungen – ich wüßte kaum, was ich vom musikalischen Standpunkte aus Besseres zum Lobe des Films zu sagen hätte. Ich muß es mir leider versagen, so verlockend das wäre, die Schönheiten der Illustration im einzelnen aufzuzeigen, doch seien außer den oben genannten Beethoven-Werken noch die 4. Variation aus Haydns Kaiser-Quartett genannt, die von den Streichern mit kammermusikalischer Delikatesse gebracht wird, und – als Hofer erfährt, daß ihn die Österreicher im Stich lassen – der zweite Satz aus Schuberts unvollendeter Symphonie. Daß gegen den Schluß das Volkslied vom Andreas Hofer sich breit entfaltet, ist wohl nicht gut anders möglich – des großen Publikums wegen. Die Sentimentalität solcher Musik geht mir

immer etwas auf die Nerven; auch Ludwig scheint sich bewußt gewesen zu sein, daß es sich in diesem Falle um eine Konzession zu Lasten des guten Geschmackes handelt – wenigstens tat er durch straffen Vortrag das Möglichste, um das Sentiment nicht überwuchern zu lassen.

Und da wir nun gerade einmal beim Sentimentalen halten, so darf ich auch nicht verschweigen, daß mir die Umkleidung der lyrisch-dramatischen Episode der Moidl und ihres bayerischen Sergeanten mit Giordanos „André Chénier“-Fantasie auch nicht recht in den Rahmen des Ganzen zu passen scheint. Gewiß mag es nicht leicht gewesen sein, aus den Wiener Klassikern oder den Frühromantikern etwas Passendes zu finden; aber vielleicht hätte eine Nachgrabung in Webers „Euryanthe“ doch etwas zutage gefördert? Nun – im Bilde des Ganzen wiegen diese Ausstellungen leicht, und ich wünschte mir nur des öfteren Abende, an denen man sich mit so gutem Gewissen aus dem Kritiker in den Zuhörer verwandeln kann. An dem Gelingen des Ganzen hat auch das verstärkte Orchester seinen wohl gemessenen Anteil, darum soll ihm das schuldicke Lob dafür auch nicht vorbehalten werden.

☒ Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 43, 25. 10. 1929 (Sammelkritik)

---

## Materialien

### J(osef) Aubinger, Die Schlacht am Berge Isel

Wohl selten dürfte ein historischer Film mit einer solchen aufflammenden Begeisterung, unter Anteilnahme einer ganzen Bevölkerung, aufgenommen worden sein, wie der *Andreas Hofer*-Film, den die Münchener Hofer-Film G.m.b.H. derzeit an historischen Stätten Tirols in Arbeit hat. Dieser Film hat sich, wie sich am Himmelfahrtstage deutlich zeigte, zu einer nationalen Sache ausgewachsen, an der die Bewohner des letzten Seitentales bewegten und herzlichen Anteil nahmen. Er ist das Lebenswerk des Münchener Regisseurs Hanns Prechtl, der drei Jahre an der Finanzierung seines Drehbuches arbeitete und der schließlich in dem Innsbrucker Vizebürgermeister Fischer einen selten filmsachverständigen, uneigennützig sich einsetzenden Förderer fand. Und als Dritter im Bunde muß dem Bankier Grützner der Münchener Privatbank Lerchenthal das Lob gespendet werden, daß er ein Mann ist, dem seltene Großzügigkeit eignet.

Am Christi Himmelfahrtstage stand Innsbruck unter dem Zeichen des jedem Tiroler heiligen Jahres 1809. Am frühesten Morgen schon zogen die wehrhaften Schützenkompagnien Kufsteins,

Wörgls, Schwazs, Halls, Landecks, Seefelds, die reckenhaften Mannen aus dem Ziller-, Stubai-, Ötz- und Oberinntal klingenden Spiels und mit wehenden Fahnen vom Innsbrucker Hauptbahnhof nach dem grünbewaldeten Berge Isel. Stellenweise hatten die einzelnen Kompagnien eine Stärke von 380 bis 440 Mann, also fast die eines Friedens-Infanterie-bataillons. Auch Innsbruck stellte insoferne seinen Mann, als die bayerischen und französischen Truppen vom Tiroler Alpenjägerregiment und dem Tiroler Heimatschutz auf die Beine gebracht wurden. Die Zillertal- und Ötztalbahn hatte den Landsturm- und Schützenkompagnien sogar freie Fahrt auf ihren Linien bewilligt, was jedenfalls zeigt, wie sehr gerade die Aufnahmen dieses Filmes Herzenssache des ganzen Tiroler Volkes geworden sind. Dabei war die Fahrt nach Innsbruck für viele der Teilnehmer mit nicht unbeträchtlichen Strapazen verknüpft, insoferne viele schon morgens um drei Uhr aufzustehen und drei bis vier Stunden zur nächsten Bahnstation zurückzulegen hatten. Dazu kamen die wahrlich nicht geringen Anstrengungen des Filmaufnahmetages selber. Insgesamt wirkten 3100 Mann mit. Ein Drittel der Kostüme war historisch echt. Bei den Waffen sah man vom modernen Mannlichergewehr alle Systeme bis hinab zur altväterlichen Radschloß- und Steinschloßflinte. Daneben wimmelte es von martialischen Hellebarden, dräuenden Morgensternen, stachelbewehrten Dreschflegeln, Heugabeln und geflammten Sensen. Auch drei zerschlossene, alcherrwürdige Fahnen wirkten mit, die bereits im Jahre 1809 in den wahren und wahrhaftigen Iselbergschlachten dabei waren. Auch sehr viele Originalwaffen aus der Zeit des wehrhaften Passeirer Sandwirtes erblickte man, auch altertümliche Holz- und Eisenkanonen, „die gar manchesmal den Tod hinabgeschickt ins Tal“. Unter den Schützen war jedes Alter vertreten, vom wehrhaften, rüstigen, silberhaarigen Greis bis hinab zum unflüggen Schuljungen. Zahlreich war die Weiblichkeit in Gestalt schmucker Marketenderinnen anwesend. Diese dienten während und nach dem Gefechte als Sanitätspersonal. Sie schleppten die Verwundeten aus der Feuerlinie, hegten und pflegten sie. Riesige Blechpfannen besorgten das Bleigießen, und mitten im kampfdurchbrausten Feld brannte lichterloh eine kaschierte Almhütte. Der Brandenberger Landsturm schien einem Defregger-Gemälde entsprungen zu sein: er trug 130 Jahre alte Kostüme. Drei Mann trugen den Iselbergkämpfern ein zwei Zentner schweres, riesiges Holzkreuz voran. Als Oberkommandant und militärischer Instruktor der verfilmten Iselbergschlacht fungierte Oberstleutnant H. Wolf vom Innsbrucker Alpenjägerregiment. Diesem standen wiederum eine Reihe von Offizieren und bewährten Unter-

offizieren zur Seite. Jeder der Teilnehmer war mit Herz und Seele bei der Sache, ertrug geduldig alle Strapazen, erlebte er doch neuerdings das Jahr 1809.

Der technische Apparat, der aufgeboten wurde, war sehr umfangreich. An nicht weniger als sieben Stellen waren die Aufnahmeapparate eingebaut, alle versteckt in Baumgruppen oder auch in Unterständen, um den Menschenmassen von allen Seiten beikommen zu können. Der regsame Chefoperateur Karl Attenberger hatte einen strapaziösen Tag. Er wurde indes von einem Stab bewährter Mitarbeiter, von denen in erster Linie der bekannte Münchener Seyr und der junge begabte A. Lusteck zu erwähnen sind, mit Umsicht und Eifer unterstützt. Man verkurbelte an die 1000 Meter Filmband, um Material für einen umsichtigen Schnitt gewinnen zu können. Der Entwurf und die Durchführung der benötigten Bauten oblag dem Besitzer und Erbauer des Strandbads Wörthsee (Steinebach b. München) Fleischmann. Dreimal bot sich den Zuschauern das Bild eines bewegten Angriffs und einer zähen Abwehr. Der Berg war, um den Darstellern genügenden Raum zu geben, polizeilich in weitem Umkreise abgesperrt, und es wurden nur die Presse und einige bevorzugte Prominente ins eigentliche Heiligtum zugelassen. Der Innsbrucker Vizebürgermeister Fischer nahm sich der Presse in wirklich vorbildlicher Weise an.

In tendenziöser, versteckt filmfeindlicher Aufmachung ging durch die Münchener Presse die Nachricht von 37 Verletzten der Iselbergschlacht. Es wurde dies als was Besonderes hingestellt und dabei vollkommen vergessen, daß sich bei Massenaufnahmen derlei nie ganz vermeiden läßt. Hatte doch die Waterlooschlacht in Geiseltal<sup>3</sup> nicht weniger als 150 Verletzte. Im übrigen sind alle derartigen Verletzungen meist herzlich geringfügig, daß es sich wahrlich nicht lohnt, irgendein Aufhebens zu machen.

Die Eindrücke, welche die Herren der Innsbrucker und der Münchener Presse von den Aufnahmen gewannen, waren herzerfreuend. Und so ist zu hoffen und zu wünschen, daß das Filmwerk, wenn es einmal über die Leinwand läuft, den in es gesetzten Hoffnungen entspricht und namentlich einer nicht unbeträchtlichen Stärkung deutschen Fühlens und Empfindens dienen wird.

☐ Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 20, 17. 5. 1929

<sup>3</sup> Anspielung auf die Außenaufnahmen zu *Waterloo* (Karl Grune, Deutschland 1928).

## Weitere Quellen

**Kritik** gs. in: Münchener Zeitung, Nr. 286, 16. 10. 1929 / s. in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 282, 16. 10. 1929 / r. in: Neues Münchener Tagblatt, Nr. 290, 17. 10. 1929 / A. (Josef Aubinger) in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 42, 18. 10. 1929 / Süddeutsche Sonntagspost, München, Nr. 42, 20. 10. 1929 / G. F. in: Neue Zeitung, München, Nr. 247, 24. 10. 1929 / ar. (Aros, d.i. Alfred Rosenthal) in: Berliner illustrierte Nachtausgabe, Nr. 256, 1. 11. 1929 / -ner. in: B. Z. am Mittag, Nr. 299, 1. 11. 1929 / Kinematograph, Nr. 256, 1. 11. 1929 / G. O. (Geno Ohlischlaeger) in: Tempo, Nr. 256, 1. 11. 1929 / Men. (Michael Mendelsohn) in: Die Welt am Abend, Nr. 256, 1. 11. 1929 / -t. (Felix Scherret?) in: Der Abend, Nr. 516, 2. 11. 1929 / K. (B. Krüger?) in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 256, 2. 11. 1929 / -pp. (Alfred Müller-Hepp?) in: Berliner Volks-Zeitung, Nr. 518, 2. 11. 1929 / Haßreiter (d.i. Hans-Walther Betz) in: Der Film, Nr. 44, 2. 11. 1929 / F. H. (Felix Henseleit) in: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 515, 3. 11. 1929 / G. H. (Gertrud Haupt) in: Berliner Morgenpost, Nr. 263, 3. 11. 1929 / b. (Hans Georg Brenner) in: Berlin am Morgen, Nr. 197, 5. 11. 1929 / Fritz Rosenfeld in: Arbeiter-Zeitung, Wien, Nr. 318, 17. 11. 1929 / Elde. in: Die Rote Fahne, Wien, Nr. 297, 15. 12. 1929 / Sdt. in: Hamburger Anzeiger, Nr. 300, 24. 12. 1929 **Prädikat** Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Nr. 46/47, 22. 11. 1929 **Materialien** J(osef) Aubinger in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 19, 10. 5. 1929 (Drehbericht) / R. H. in: Tempo, Nr. 107, 10. 5. 1929 (Drehbericht) / Andreas Königsbauer in: Münchener Zeitung, Nr. 129/130, 11./12. 5. 1929 (Drehbericht) / Herbert Sackel in: Lichtbildbühne, Nr. 116, 16. 5. 1929 (Drehbericht) / W. K. (Werner Klette) in: Der Film, Nr. 10, Pfingstnummer 1929 (Drehbericht) / Hans Spielhofer in: Reichsfilmblatt, Nr. 21, 25. 5. 1929 (Drehbericht) / S. in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 27, 5. 7. 1929 (Drehbericht) / j-n. (Walter Jerven) in: Film-Kurier, Nr. 167, 16. 7. 1929 (Drehbericht)

# Anschluß um Mitternacht

7 Kritik

Arbeitstitel: *Coeur Bube*.

Land: Deutschland. — Produktion / Vertrieb: Maxim-Film GmbH, Berlin. — Verleih: Bayerische Filmgesellschaft mbH im Emelka-Konzern, München.

Regie: Mario Bonnard.

Buch: Claus Pretorius, nach der Komödie „Le Greluchou délicat“ von Jacques Natanson (1925); deutscher Titel: „Coeur Bube“. — Kamera: Willy Goldberger, Georg Bruckbauer. — Bauten: Heinrich Richter. — Regieassistent: Helmut Brandis\*. — Aufnahmeleitung: Hatte (Hartmut) Braun.

Darsteller: Marcella Albani (Liane), Ralph Arthur Roberts (Michel, der „Gegenwärtige“), Curt Bois (Fmil, der „Verflossene“), Jean Bradin (Henri, der „Zukünftige“), Lore Braun (Ninette, das Kammerkätzchen), Max Maximilian (Poker-Maxe), Alberto Pasquale (Der gestrenge Vater).

Atelier: Maxim. — Drehzeit: November 1929.

Zensur: B. 22 118; 5. 4. 1929; 6 Akte, 2260 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 1. 5. 1929, Berlin, Marmorhaus. — Kinomusik: Victor Langer.

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1143.

## Inhalt

Henri faßt den Entschluß, sich eine neue Geliebte zu suchen; er geht ans Telephon und ruft die Nummer 345 an; so hoch war die Rechnung in der Bar an jenem Abend, an dem er mit seiner Freundin gebrochen hatte. Mit dem Anruf weckt er die entzückende Simone aus süßen Träumen ... Als er sich eine Viertelstunde später bei ihr vorstellt, wird er nicht sehr freundlich empfangen, erlangt jedoch schnell Verzeihung: denn er ist ein bildhübscher Junge! So kommt die Bekanntschaft zwischen Henri und Simone zustande. Simone besitzt noch zwei andere Freunde: einen für ihre materiellen Bedürfnisse und einen für Herz und Gemüt. Beide werden nun kaltgestellt, und Henri und Simone begeben sich auf eine lustige Autoreise.

☐ Nach: Mein Film, Wien, Nr. 177, 17. 5. 1929

## Felix Henseleit, Reichsfilmblatt

Der Typ des durch und durch modernen, im besten Sinne des Wortes zeitgemäßen Lustspiels ist das in Berlin mit Serienerfolg aufgeführte Theaterstück „Coeur Bube“<sup>1</sup>. Hier gedeiht der moderne Mensch, völlig befreit von den Sentiments einer überwundenen, kleinbürgerlichen Epoche. Das Lustspiel von Natanson enthält in geschmeidiger, manchmal sogar scheinbar oberflächlicher Form Dinge, für die die Bezeichnung Lebensweisheit nicht zu hoch gegriffen ist. Natanson gibt in seinen geschliffenen Dialogen die Stimmung, die der Parkettbesucher von heute liebt, wenn er es verstanden hat, sich rechtzeitig von Roderich Benedix, dem Lustspielautor unserer Eltern<sup>2</sup>, auf den neuen Ton umzustellen. Der Film, der daraus entstanden ist, entbehrt völlig jener tieferen Dinge, die das Glück des Theaterabends ausmachten. Es ist lediglich das Gerippe stehengeblieben. Die sehr äußerliche, mit Gefühl verbrämte Liebesgeschichte einer relativ anständigen Kokotte. Eine sehr äußerliche Sache also, die keinen Staub aufwirbelt und die vom Regisseur Mario Bonnard in keineswegs aufregende Bilder umgesetzt wurde. Den Erfolg des Theaterstückes hat nicht zuletzt die Besetzung entschieden (Carola Neher, Franz Lederer, Max Gülstorff, Gustav Diessl). Mario Bonnard geht einen anderen Weg und verschiebt damit die literarischen Tendenzen des Theaterstückes, die die Filmbearbeitung von Claus Pretorius noch übriggelassen hatte. Die Hauptrolle spielt Marcella Albani, die zu unbewegt und zu äußerlich ist, um den Schmelz der Carola Neher-Rolle herauszubekommen. Doch ist sie, wie man weiß, eine sehr schöne Frau mit beträchtlichem Publikumsanhang. Jean Bradin ist ein zu glatter und zu unproblematischer Liebhaber, kein Mann, dem man diese Jugendtorheiten glaubt. Curt Bois hat wenig Gelegenheit, in der Rolle des verflossenen Liebhabers zu brillieren. Die Leistung des Abends bringt Ralph Arthur Roberts. Die Resignation des beginnenden Alters trifft er so gut, wie es der Lustspieldichter gewollt hat.

Trotz der Veränderung des Stoffes ist da die Atmosphäre, nicht zuletzt Ralph Arthur Roberts' wegen, die Atmosphäre des leichten, prickelnden

<sup>1</sup> Premiere: 22. 12. 1927, Berlin, Leontine Sagan, Renaissance-Theater.

<sup>2</sup> Roderich Benedix (1811-1873), Schauspieler und Theaterdirektor, als Verfasser trivialer Rührstücke und Lustspiele überaus erfolgreich.



*Marcella Albani, Jean Bradin*

Lustspiels, die auf den kultivierten Kinogänger nie ohne Eindruck bleibt.

☐ Anschluß um Mitternacht / (Coeur Bube). Reichsfilmbblatt, Berlin, Nr. 18, 4. 5. 1929

#### **Ernst Blaß, Berliner Tageblatt**

*Die Frau, nach der man sich sehnt*: ein Terra-Film in den Terra-Lichtspielen<sup>3</sup>. *Anschluß um Mitternacht*: gleichfalls ein deutsches Fabrikat im Marmorhaus. Dies beabsichtigt heitere Wirkung, jener ernste.

Doch diese Wirkungen bleiben aus. Weil hier Kleider abgeliefert werden, die kaum zugeschnitten sind: Vorgänge von noch fast unkenntlicher Belieblichkeit; für den Filmbedarf kaum zurechtgemacht; kaum für irgendeinen Bedarf. Schauspieler seh dich an und Regisseure. Aber wo ist ein Manuskript? Die Manuskripte sind vergessen worden. Die Personen scheinen einen Autor zu suchen.

Wie kann man etwas spielen und inszenieren, das nicht da ist? Nun, sie versuchen es ohne Gegenstand. Das Ergebnis ist indessen um Null herum.

*Anschluß um Mitternacht* ist von Mario Bonnard inszeniert, die Hauptrolle spielt Marcella Albani. Bonnard machte vor Jahren einen spannenden Kolportagefilm, in dem die Albani schön aussah.<sup>4</sup>

Hier im Heiteren jedoch, wiewohl R. A. Roberts und Curt Bois hinzukommen, auch der Liebhaber Bradin und der Operateur Goldberger, sieht man Sachen, die sich angeblich zutragen. Ohne Reiz, ohne Pointe. Ohne Rahmen, ohne Rand. Vom Film fehlt jede Spur.

☐ Filme, nach denen man sich nicht sehnt. Berliner Tageblatt, Nr. 210, 5. 5. 1929 (Sammelkritik)

#### **Hans Sahl, Der Montag Morgen**

Auf dem Theater hieß dieser Film „Coeur Bube“ und wurde ein Berliner Sensationserfolg. Jetzt macht Mario Bonnard daraus ein deutsches Lustspiel, also eine sehr ernste, äußerst humorlose Angelegenheit, in der sich Curt Bois und Ralph Arthur Roberts vergebens bemühen, Marcella Albani, deren Magazinschönheit in allen Farben der Langleweile schillert, zum Lachen zu bringen.

☐ Saison-Ausverkäufe / Anschluß um Mitternacht. Der Montag Morgen, Berlin, Nr. 18, 6. 5. 1929 (Sammelkritik)

<sup>3</sup> Fortsetzung der Besprechung des Films siehe *Die Frau, nach der man sich sehnt* | 58.

<sup>4</sup> Gemeint ist vermutlich *Die Flucht in den Zirkus* (Mario Bonnard, Guido Schamberg, Deutschland 1926).

## Kinomusik

### Lichtbildbühne

Hier ist Vorbedingung für die Art der Illustration das Vorführungstempo. Kapellmeister Langer, dem jetzt auch die Illustration der im Capitol uraufgeführten Filme obliegt<sup>5</sup>, hatte die Gunst der Verhältnisse für sich, er durfte mit dem Normaltempo rechnen und war dennoch vor die schwierige Aufgabe gestellt, ein handlungsloses Filmspiel musikalisch über die filmische Grundlage hinauszutragen. Da half nur der Grundsatz „Einfachheit und Tempo“. Denn der Faden des Spiels verläuft in kleinen und kleinsten Genrebildchen aus dem Leben einer zwischen zwei Liebhabern in sanfte Bedrängnis geratenen Lebedame, die viel zu klug ist, um irgendwelche konfliktähnliche Situationen aufkommen zu lassen. Solche sind, wie gesagt, nicht vorhanden. Diese kleinen, von dem Regisseur in Ironie getauchten Episoden gestaltete Langer so, daß er ein angenehmes Wechselspiel von Schlager und Intermezzo, von Lied und Charakterstück veranstaltete, wobei er nach Kräften versuchte, dieses Wechselspiel musikalischer Art aus dem filmischen Spiel abzuleiten.

☐ Lichtbildbühne, Berlin, Nr. 112, 11. 5. 1929

---

### Weitere Quellen

**Kritik** -tz- in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 101, 2. 5. 1929 / Georg Herzberg in: Film-Kurier, Nr. 103/104, 2. 5. 1929 / Kinematograph, Nr. 101, 2. 5. 1929 / da. (F. Dammann) in: Lichtbildbühne, Nr. 103/104, 2. 5. 1929 / M. G. in: Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 102, 2. 5. 1929 / r. in: Der Abend, Nr. 205, 3. 5. 1929 / G. H. (Gertrud Haupt) in: Berliner Morgenpost, Nr. 105, 3. 5. 1929 / Ha.Wa. (Hans Wallenberg) in: B. Z. am Mittag, Nr. 119, 3. 5. 1929 / F.W. (Franz Wald) in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 204, 4. 5. 1929 / E.W. in: Der Film, Wochenausgabe, Nr. 18, 4. 5. 1929 / Der Montag, Nr. 17, 6. 5. 1929 / fw. (Fritz Walter) in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 209, 7. 5. 1929 / Münchener Zeitung, Nr. 163/164, 15./16. 6. 1929 / A. (Josef Aubinger) in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 25, 21. 6. 1929 / Hl. (Hans Otto Henel) in: Leipziger Volkszeitung, Nr. 167, 20. 7. 1929 / hef. (Hans Eberhard Friedrich) in: Frankfurter Zeitung, 2. 10. 1929, Stadt-Blatt

---

<sup>5</sup> Victor Langer dirigierte bereits das Orchester im Marmorhaus.

Untertitel: *Der Polizeimeister und die Brillantenelse* (O. 21 731).

Land: Deutschland. — Produktion: Universum-Film AG, Berlin (Joe May-Film der Frich Pommer-Produktion der Ufa). — Verleih: Ufa-Filmverleih GmbH (Ufa), Berlin. — Vertrieb: Universum-Film AG (Ufa), Berlin.

Regie: Joe May.

Buch: Fred Majo (d.i. Joe May), Hans Székely, Rolf Vanloo, nach einer Filmnovelle von Vanloo. — Kamera: Günther Rittau. — Bauten: Frich Kettelhut, Robert Herlth\*, Walter Röhrig\*. — Kostüme: René Hubert. — Kleider für Betty Amann: Atelier Johanna Marbach. — Produktionsleitung: Frich Pommer; Max Pfeiffer\*.

Darsteller: Albert Steinrück (Hauptwachtmeister Holk), Else Heller (Seine Frau), Gustav Fröhlich (Wachtmeister Holk, beider Sohn), Betty Amann (Else Kramer), Hans Adalbert Schlettow (Ihr Freund), sowie Hans Albers, Arthur Duarte, Paul Hörbiger, Trude Lieske, Karl Platen, Rosa Valetti, Hermann Vallentin, Kurt Vespermann.

Atelier: Ufa Neubabelsberg. — Drehzeit: September–November 1928.

Zensur: 1) B. 21 731; 18. 2. 1929; 8 Akte, 2575 m; Jugendverbot. 2) O. 21 731; 9. 8. 1930; 8 Akte, 2575 m; [Jugendverbot]; Zulassung im Widerrufverfahren aufrechterhalten. Vorspannfilm: B. 22 012; 19. 3. 1929; 1 Akt, 160 m; allgemein zugelassen. — Prädikat: Bildstelle Berlin; 18. 3. 1929; Nichtanerkennung als künstlerisch.

Uraufführung: 11. 3. 1929, Berlin, Ufa-Palast am Zoo. — Kinomusik: Willy Schmidt-Gentner. — Außenausstattung des Ufa-Palastes: Rudi Feld.

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1107.

## Inhalt

Polizeiwachmeister Holk, im Begriff, eine Juweliendiebin zu verhaften, erliegt in deren Wohnung den Verführungskünsten der schönen Frau. Pflichtvergessen schont er sie, wird jedoch bei einem neuerlichen Besuch von ihrem Liebhaber angegriffen. Im Streit erschlägt er den Rivalen. Die Diebin stellt sich selbst der Polizei; der Getötete war ein längst gesuchter Einbrecher, — der Wachtmeister hat nur in Notwehr gehandelt.

☒ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 13, 27. 3. 1929

### Fritz Walter, Berliner Börsen-Courier

Auch dieser Film ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie der Versuch, neue und gegenwärtige Lebensbezirke in den deutschen Film aufzunehmen, an der Zähigkeit scheitert, mit der man an alten und überlebten Gefühlsinhalten hängt. Ja, wie man absichtlich und planmäßig neue Formen, wo sie sich auch nur in Bildung begriffen zeigen, rasch mit diesen alten Klischeegefühlen zustoßt. Asphalt: braucht man zu sagen, welche Vielfalt von Darstellungsmöglichkeiten dieses programmatisch großstädtische Thema dem Film bietet? Gewiß, die Schwierigkeiten liegen gerade in der Bewältigung dieses Vielfältigen. Aber der zeitgenössische Roman ist hier längst auf dem Wege zu neuen Darstellungsmitteln: Der Roman „Manhattan Transfer“ des Amerikaners John Dos Passos<sup>1</sup> z. B. versucht die Unzahl und Verschiedenheit großstädtischer Schicksale in der Parallel-Schilderung vieler menschlicher Lebensläufe aufzuzeigen. Muß man sagen, daß die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander mehrerer Vorgänge auch die gegebene Ausdrucksform für den Film ist?

Aber was heißt Asphalt in der Filmsprache? Kampf zwischen Pflicht und Liebe. Fall eines braven jungen Wachtmeisters, Sohnes achtbarer Eltern, der in die Fänge einer Diebin und Dirne gerät. Don José auf dem Großstadtpflaster. Carmen am Kurfürstendamm. Juste milieu unter Bogenlampen. Kein Wunder, daß unter diesem falschen Blickpunkt auch die Großstadt zu leiden hat. Man betrachtet ihre selbstverständlichen Erscheinungsformen mit jenem finsternen und feierlichen Ernst, der die Einzelheit zum Symbol aufsteift. Der Schutzmann, der den Verkehr regelt, reckt sich zur Statue, Automobile, Straßenbahnen, Autos bekommen das Ansehen von mythischen Fabelwesen.

Die Banalität des Filmmanuskripts wäre unerträglich, führte nicht ein Mann wie Joe May Regie. In der Rhythmik des Bildablaufs, in den Kontrastierungen, Übergängen und Entsprechungen der Bilder erreicht er Meisterliches, zusammen mit der vorzüglichen Photographie Günther Rittaus. Man sieht den Einfluß des Regisseurs auch bei einem Schauspieler wie Gustav Fröhlich, der noch nie so einfach und gehalten war. Albert Steinrück zeigt in einer Episodenrolle, einer seiner letzten Filmrollen<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Manhattan Transfer (1925).

<sup>2</sup> Steinrück starb am 11. 2. 1929; er erschien zuletzt in *Fräulein Else* | 52 auf der Leinwand. — Seine Rolle in dem Film *Die seltsame Vergangenheit der Thea Carter* | 168 mußte umbesetzt werden.

noch einmal die ganze sparsame Fülle seines Komödiantentums. Nur mit ihren jungen Stars hat die Ufa kein Glück. Betty Amann, als Neuentdeckung angekündigt, ist aus dem Titelblatt eines amerikanischen Magazins ausgeschnitten; hat aber in der Bewegung nicht einmal die Niedlichkeit dieses Typs.

Das Vorbild des amerikanischen Films beginnt verhängnisvoll zu werden, weil es mißverstanden worden ist. Auch hierfür ist dieser Film, unter der Produktionsleitung Erich Pommers, ein Schulbeispiel. Man hat die äußere Vervollkommnung, die technischen Effekte gelernt, aber die inhaltliche Substanz einschrumpfen lassen. Man bedenkt nicht, daß man doch niemals die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der technischen Wirkungen wie die Amerikaner erreichen wird; während sich gerade vom Inhaltlichen her der deutsche Film seine Eigenart erobert hat. Und sich von hier aus wieder erneuern müßte.

☐ Joe Mays Asphalt. Berliner Börsen-Courier, Nr. 120, 12. 3. 1929

### Rolf Nürnberg, Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt

[...] fünf Minuten lang ist wirklich etwas eingefangen, von dem was ist, von dem was interessiert, und dann beginnt diese leidige Geschichte, die nicht ist und nie sein wird und die niemand interessiert, die unlogisch scheint und unwahr und die am Schluß eben trotzdem stürmischen Beifall findet, weil sie eben Joe May so inszeniert, mit der großen Geste und dem fabelhaften Schmiß.

☐ Asphalt. Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 60, 12. 3. 1929 (Zitat)

### Kn. (Kurt Kersten), Die Welt am Abend

Schauspielerisch wäre Betty Amann zu nennen, sie gibt eine Asphaltpflanze, pikante, schlanke Figur, fesselnd und amüsant, manchmal erscheint sie wie die bekannte Schlange aus dem Groschenheft, aber erstaunlich, wie sie gefährliche Situationen überwindet, in die sie ein Manuskript bringt, das von billig moralisierenden Wandsprüchen wimmelt.

☐ Asphalt. Die Welt am Abend, Berlin, Nr. 60, 12. 3. 1929 (Zitat)

### Ernst Blaß, Berliner Tageblatt

*Geld! Geld!! Geld!!!* ruft's aus dem Film. Er ist französischer Abkunft, aus Zola-Motiven ins heutige Leben übersetzt, von dem ausgezeichneten Re-

gisseur Marcel L'Herbier inszeniert.<sup>3</sup> Auch *Asphalt*, ein deutscher Film von Joe May, beginnt heutig und großstädtisch, mit einer packenden Vision Berlins. Aber was dann folgt, ist das Erleben eines einzelnen Sipomanns<sup>4</sup> mit Pflicht und Verführung, nochmals Pflicht, Reue und Buße; ein Volksstückinhalt von ärmlichstem Geschmack.

Denn der Zuschauer ist nun einmal kein Sipomann, und es wirkt auf ihn moralisch nicht durchaus erhebend, daß soviel Unglück folgen muß, wenn da ein jüngerer Schutzmann von einer reizvollen Diebin betört wird und seine Anzeige unterläßt. Der Vater, ein alter Sipomann, sagt zwar „Recht muß auch Recht bleiben“, bevor er seinen geliebten Sohn denunziert. Er hätte sich aber besser auf den Standpunkt gestellt, daß höchstes Jus höchste Ungerechtigkeit ist, wie ein altes Rechtsspruchwort mit großer Weisheit lehrt. Das Maß der Reue, Buße, Strafe hier geht schon moralisch weit über das Vorgefallene hinaus, nun erst ästhetisch!

Filmisch ist das meiste recht amüsant gemacht; Joe May ist hier weniger weitschweifig als in *Dagfin*<sup>5</sup> und *Heimkehr*<sup>6</sup>. Doch wäre manches sehr zu kürzen. May nimmt die Seelenkämpfe seiner Figuren zu schwer. Man möchte ihm manchmal gut zureden: daß die ganze Sache noch nicht halb so schlimm sei. Und die Verführungsszene, bei der der blonde Gustav Fröhlich seine polizeilichen Pflichten vergißt, ist beträchtlich naiv. So ein Anspringen, so eine Umklammerung, so ein Nichtloslassen ist des Guten zuviel. Es muß eher abstoßend wirken, auch auf Sipomänner.

Mays großes Talent liegt in seiner Wucht; er neigt aber dazu, sie in Kleinigkeiten zu schwächen. Die Chance des Films hieß Asphalt, Pflaster, Verkehr; die Chance des Films hieß: Chance; meinetwegen auch erotische. Doch die Erotik ist kurz – die Reue lang, in der Filmbehandlung.

Übrigens ist Fröhlich als junger Verkehrspolizist vorzüglich; hier hat die Ufa eine ausgezeichnete Kraft, die sie nicht an weinerliche und neckische Stellen setzen soll. Ein junger, volkstümlicher Mann. Steinrück: bedeutend als väterlicher Wachtmeister, in dieser charaktervollen Subalternität; in dieser Unbeirrtheit. Ein menschliches Vatermassiv.

Betty Amann: ein neues Gesicht, doch manchmal dem bekannten der Dita Parlo überaus ähnlich. Wie

<sup>3</sup> *L'Argent* | AS 62 lief zur gleichen Zeit im Berliner Universum; Leo Hirsch hat den Film auf derselben Filmseite des Berliner Tageblatts besprochen.

<sup>4</sup> Beamter der Sicherheitspolizei.

<sup>5</sup> Deutschland 1926.

<sup>6</sup> Deutschland 1928.



*Betty Amann, Gustav Fröhlich*

diese offenbar eher für das Lustspiel geeignet. Gut jedenfalls, daß die Ufa auf Entdeckungen ausgeht.

☐ Asphalt im Ufa-Palast. Berliner Tageblatt, Nr. 130, 17. 3. 1929

**Raca. (Siegfried Kracauer), Frankfurter Zeitung**

Der Film dieses Titels ist ein Musterbeispiel künstlich emporgezüchteter Kolportage. Ein Schupomann liebt eine Diebin: welch ein Thema für einen Kolportageroman. Was aber geschieht? Statt den Stoff billig, mit der linken Hand, schmöckerhaft und rosa glänzend aufzumachen, wie es sich für das Thema gehörte, wird er aus der literarischen Unterwelt in die Beletage versetzt. Eine Großstadtstraße von über 400 Metern ist erstellt worden, mehr als 25 000 Glühbirnen haben gebrannt. Und so ist auch die Innenwelt zur Dauerfeierie umgewandelt. Was verschlossen bleiben oder nur als Ergebnis mitgeteilt werden sollte, wird mit Umstand psychologisch entwickelt; als handle es sich um eine komfortable Fabel und nicht um ein Geschehen, das sich nur dem raschen Zugriff der Kolportage ergibt. Jede Regung des Schutzmannliebchens ist so ausführlich in Großaufnahme dargestellt, daß man die einzelnen Wimpern sieht; von dem Schutzmann selber wird ein detailliertes seeli-

ches Röntgenbild entworfen; und um noch etwaige Hohlräume auszufüllen, ist eine Unmenge von kleinbürgerlicher Moral hineingestopft. Eine solche Überhöhung verträgt aber die ungewählte Handlung nicht. Gerade weil sie zu sehr gehoben und ausgebaut ist, scheint ihre Nichtigkeit überall durch, und das seiner Ansprüche wegen ungemäße Arrangement gibt sich zuletzt als kunstgewerbliche Verzierung zu erkennen. Dieses Versagen dem Gehalt gegenüber ist um so trauriger, als Joe May, der Regisseur, eine technisch vorzügliche Leistung bietet. Er hat die Feinessen des Handwerks inne, er kann, was er will. Nicht viele Prosaisten vermöchten die Fahrt des edlen Paares in der Autodroschke so dicht zu erzählen wie er. Auch die Großaufnahmen sind stilsicher eingesetzt und durchgehalten, und die wandernde Kamera entschleiert äußerst geschickt das Miteinander der Menschen und Räume. Schade, daß wie so oft in Deutschland das technische Verständnis sich auf Kosten des Wissens um die geistigen Bedeutungen auslebt. Asphalt auch hier. — Albert Steinrück ist eine der Hauptfiguren. Der unlängst Gestorbene geht um, als lebte er noch, und kaum ist zu fassen, daß man so erscheinen und zugleich tot sein kann. Gustav Fröhlich stellt den Schupomann: gute Physiognomie und Gebärden-skala, gegen den Schluß hin psychisch zu ausgefeilt. Seine Partnerin Betty Amann ist für Mimik begabt

und leuchtet, dank auch dem Regisseur, nicht selten verführerisch auf.

☒ Asphalt. Frankfurter Zeitung, Nr. 235, 28. 3. 1929<sup>7</sup>

### Völkischer Beobachter

*Asphalt*, ein technisch ausgezeichnet aufgemachter Film, gehört zur Gattung der sogenannten „Klettermaxe“-Kultur<sup>8</sup>, die den Untermenschen vom Schlage „Immertreu“<sup>9</sup> als Opfer seines Schicksals, edel, selbstlos, aufopfernd hinstellt und den anständigen Menschen seinerseits nicht ohne Knax passieren läßt. Im vorliegenden Fall Edelmut, wahre Liebe, Hingebung einer Brillantendiebin, andererseits der pflichttreue Beamte, der in den ersten paar schönen Augen hängenbleibt, die ihn anfunkeln. Und darüber zum Mörder am Freund seiner neuen Freundin wird. Sollte die Berliner Polizei einen größeren Prozentsatz dieser Qualität Wachtmeister haben, könnte man dem Polizeipräsidenten Weiß<sup>10</sup> zum Gelingen seiner erzieherischen Mission gratulieren. [...]

☒ Völkischer Beobachter, Bayernausgabe, München, Nr. 83, 11. 4. 1929

## Kinomusik

### Mar. (Paul E. Marcus), Reichsfilmblatt

Der Film *Asphalt* (Ufa-Palast am Zoo) hat Kammermusik-Niveau und verträgt keine laute, bombastische Musik, wie sie Schmidt-Gentner gerade an den tragisch zugespitzten Szenen anwendete. Wenn jemand ein Mordbekenntnis herausschreit, braucht die Musik das nicht gleich mit Pauken und Trompeten zu übertönen. Der Zuschauer wird dadurch unsanft aus der Filmbetrachtung gerissen. Ausgezeichnet paßt aber die Maschinenmusik aus *Metropolis*<sup>11</sup> zu den Überblendungen der Großstadt am Anfang des Films. Das Idyll der Wachtmeisterwohnung wird durch zarte Melodien mit Kanarientrillern hübsch gezeichnet. Dann kommt wieder hastende, eilende Musik zu den Straßenbildern, untermischt mit klirrenden Metalltönen, die gut den Rhythmus der Arbeit und Technik charakterisieren. Fein ist die süße, lyrische Stimmung der Liebeszene durch einen schmeichelnden Boston getroffen worden.

☒ Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 12, 23. 3. 1929 (Sammelkritik)

## Materialien

### Max Pfeiffer, Montag: Asphalt

Nichts ist im Film schwieriger, als die Lichtverhältnisse einer im Freien erbauten Straße mit der im Atelier geschaffenen Fortsetzung dieser Straße in Übereinstimmung zu bringen. Dies bildete eine unserer Hauptaufgaben bei der Herstellung des Joe May-Films der Erich Pommer-Produktion der Ufa *Asphalt*. Durch drei der größten Ateliers der Neubabelsberger Ufa-Anlagen sollte sich diese riesige Straße erstrecken, und wir begannen mit dem Bau des umfangreichen Straßenkomplexes mit mehreren Kreuzungen und Querstraßen auf einer Gesamtfläche von 6 000 Quadratmetern. Kaufhäuser, Autohallen, Hotels und erstklassige Geschäfte belebten das Straßenbild. Ein großer Platz, an dem sich mehrere Straßen kreuzten, hatte die Illusion eines Weltstadt-Verkehrs zu schaffen.

Um den Bau noch auf die Straße hinaus weit in das Ufa-Gelände ausdehnen zu können und so die Illusion eines unendlichen Horizontes zu schaffen, wurden die riesigen Tore des Ateliers geöffnet und die Straße perspektivisch weit hinausgebaut.

Der Straßenverkehr um den Platz und in den Straßen wurde durch Hunderte von Autobussen, Autos, Lastkraftwagen und Motorrädern geschaffen, die alle nur für diese Aufnahmen nach Neubabelsberg „engagiert“ wurden. Um diesen Verkehrsstrubel inmitten der über tausend Spaziergänger (Komparsen) dauernd in Fluß halten zu können, mußten im Atelier fünf groß angelegte Ein- und Ausfahrtsmöglichkeiten geschaffen werden.

Held dieser großen Szenen war Gustav Fröhlich als Wachtmeister Holk, der mitten auf dem großen

<sup>7</sup> Zur Aufführung in Frankfurt a. M., Ufa-Theater „Im Schwan“.

<sup>8</sup> Hans Possendorf (d.i. Hans Mahner-Mons): Klettermaxe. Eine Berliner Kriminalgeschichte zwischen Kurfürstendamm und Scheunenviertel (1927). — *Klettermaxe* (Ludwig Reiber, Deutschland 1927). — Roman und Filmtitel galten der nationalsozialistischen Propaganda als Synonym für die dekadente Kultur der Republik.

<sup>9</sup> Ringverein der Berliner Unterwelt.

<sup>10</sup> Dr. Bernhard Weiß amtierte von 1927 bis 1932 als Vizepräsident der Berliner Polizei. Der konservative preußische Jude war das Ziel zahlloser publizistischer Attacken des Berliner NS-Gauleiters Dr. Joseph Goebbels. Dieser nannte den integeren Demokraten mit hartnäckiger Perfidie „Isidor“ und stempelte ihn mit Hilfe des semitischen Vornamens zur negativen Symbolfigur des Weimarer „Systems“.

<sup>11</sup> Die Originalpartitur op. 29 zu *Metropolis* (Fritz Lang, Deutschland 1926) komponierte Gottfried Huppertz (1887-1937).



Betty Amann

Platz seinen Dienst als Verkehrsschupo zu versehen hatte. Zu seiner Unterstützung benötigte man aber mehrere echte Verkehrspolizisten, die die oft viel schwierigere Umleitung der Autos durch die Ein- und Ausfahrten zu regeln hatten.

Und im Atelier, an Fröhlichs Straßenkreuzung, klappte alles ausgezeichnet, denn Gustav Fröhlich hatte vor Beginn des Filmes bei einem Polizeioffizier einen kurzen Ausbildungs-Lehrgang durchgemacht. [...]

Eine besondere Schwierigkeit bildeten die Nachtaufnahmen. Da die Endperspektive der Straße ins Freie gebaut worden war, konnte man erst spät abends mit den Aufnahmen beginnen, um die Nachtbeleuchtung außen und innen aufeinander abzustimmen. Aber die Hauptspieler dieser Szenen, Hans Albers, Paul Hörbiger, Karl Platen und Kurt Vespermann, waren täglich ab 7 Uhr im Theater beschäftigt. Aus diesen Gründen konnten diese Aufnahmen allnächtlich erst um  $\frac{1}{2}$  12 Uhr begonnen werden und erstreckten sich bis in den frühen Morgen. Eine weitere technisch komplizierte Angelegenheit war der Auftakt der Spielhandlung.

Wir mußten vom Gesamtblick der Straße ohne Unterbrechung in die Spielhandlung, die in einem Juweliergeschäft der Straße beginnt, hineinspringen. Das konnte nur erreicht werden, wenn man

für diese Aufnahmen die völlige Beweglichkeit der Aufnahmeapparate schuf.

Mit einer ganz neuartigen fahrbaren Turmkonstruktion wurde diese Aufgabe gelöst.

Die Kamera wandert ohne Unterbrechung, erst von der Tages- zur Nachtaufnahme die Straße entlang, dann zurück, dreht sich um sich selbst, steigt höher und beginnt dann im Juwelierladen mit den Großaufnahmen der Hauptpersonen. Aufgabe dieser Aufnahmen war es, daß man die Bewegung des Apparates niemals fühlt, sondern sich dem Zuschauer der Eindruck übermittelt, als sei es selbstverständlich.

☐ Am Wochenanfang große Premieren in Berlin. Film-Kurier, Berlin, Nr. 60, 9. 3. 1929

### Frontausstattung zu Asphalt

An der Außenfront des Ufa-Palastes am Zoo ist ein riesiges Transparent angebracht, das den Ausschnitt einer Großstadtstraße zeigt und durch abwechselnd aufblitzende und wieder verlöschende Lichtreklamen belebt wird. Im Vordergrund des Transparents befinden sich Automobile, die durch eine sinnreiche Konstruktion in ständiger Fahrbewegung gehalten werden.

Das überraschende und wirkungsvolle Moment dieser Dekoration wird erzielt durch die Kombi-

nierung des erwähnten Transparentes mit zwei Holztoren, die vor dem Transparent zusammenschlagen und dann wieder auseinandergehen. Auf diesen Toren ist in riesigen Buchstaben das Wort *Asphalt* angebracht, das in Tausenden von Glühlämpchen aufflammt, sobald die Vorhänge das helle Transparent verdeckt haben, und das dann die ganze, sonst im Dunkeln gehaltene Vorderfront des Theaters beherrscht.

Die Frontausstattung des Ufa-Palastes, die von Rudi Feld stammt, zeigt die beiden Prinzipien der modernen Reklame: Licht und Bewegung in einer geradezu idealen und äußerst wirkungsvollen Verbindung.

☐ Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 11, 16. 3. 1929

(Igna Maria Jünemann) in: *Germania*, Nr. 518, 7. 11. 1928 (Drehbericht) / W. L. (Walter Gottfried Lohmeyer) in: *Reichsfilmblatt*, Nr. 45, 10. 11. 1928 (Drehbericht) / W(alter Gottfried) Lohmeyer in: *Reichsfilmblatt*, Nr. 48, 1. 12. 1928 (Drehbericht) / Erich Kettelhut in: *Reichsfilmblatt*, Nr. 10, 9. 3. 1929 (Statement) / Erich Pommer in: *Reichsfilmblatt*, Nr. 13, 30. 3. 1929 (Statement)

## Weitere Quellen

**Kritik** r. in: *Der Abend*, Nr. 120, 12. 3. 1929 / Peter Ejk (d.i. Erich Josky) in: *8 Uhr-Abendblatt*, Nr. 60, 12. 3. 1929 / Lbg. (Heinz von Lichberg) in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 121, 12. 3. 1929 / J. F. in: *B. Z. am Mittag*, Nr. 70, 12. 3. 1929 / (Werner) Fiedler in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 120, 12. 3. 1929 / Georg Herzberg in: *Film-Kurier*, Nr. 62, 12. 3. 1929 / *Kinematograph*, Nr. 60, 12. 3. 1929 / Hans Wollenberg in: *Lichtbildbühne*, Nr. 60, 12. 3. 1929 / Hanns G. Lustig in: *Tempo*, Nr. 60, 12. 3. 1929 / Oly. (Fritz Olimsky) in: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 121, 13. 3. 1929 / K(onrad) Glück in: *Berliner Morgenpost*, Nr. 62, 13. 3. 1929 / F. D.-S. (Fränze Dyck-Schnitzer) in: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 122, 13. 3. 1929 / *Deutsche Zeitung*, Nr. 61a, 13. 3. 1929 / W. L. in: *Der Reichsbote*, Nr. 62, 13. 3. 1929 / H. P. (Heinz Pol) in: *Vossische Zeitung*, Nr. 123, 13. 3. 1929 / (Hans-Walther) Betz, A(lex) Kossowsky in: *Der Film*, *Wochenausgabe*, Nr. 11, 16. 3. 1929 / F. H. (Felix Henseleit) in: *Reichsfilmblatt*, Nr. 11, 16. 3. 1929 / Aros (d.i. Alfred Rosenthal) in: *Der Montag*, Nr. 11, 18. 3. 1929 / Hans Sahl in: *Der Montag Morgen*, Nr. 11, 18. 3. 1929 / E. K. (Frich Kluge) in: *Die Welt am Montag*, Nr. 11, 18. 3. 1929 / F. R. (Fritz Rosenfeld) in: *Arbeiter-Zeitung*, *Wien*, Nr. 83, 24. 3. 1929 / Gong in: *Deutsche Republik*, *Frankfurt a. M.*, Nr. 26, 28. 3. 1929 / Hl. (Hans Otto Henel) in: *Leipziger Volkszeitung*, Nr. 74, 28. 3. 1930 / E. G. M. in: *Hamburger Echo*, Nr. 89, 30. 3. 1929 / *Münchener Zeitung*, Nr. 94/95, 6./7. 4. 1929 / -g in: *Rhein-Mainische Volkszeitung*, *Frankfurt a. M.*, Nr. 82, 10. 4. 1929 / P. (René Prévôt) in: *Deutsche Filmzeitung*, *München*, Nr. 15, 12. 4. 1929 / E. B. in: *Neue Zeitung*, *München*, Nr. 87, 15. 4. 1929 / H. P. (Hans Pander) in: *Der Bildwart*, Nr. 5, Mai 1929 / Wolfgang Petzet in: *Der Kunstwart*, *München*, Nr. 8, Mai 1929 **Kinomusik** *Film-Kurier*, Nr. 62, 12. 3. 1929 / Carl Robert Blum in: *Der Film*, a. a. O. **Prädikat** L. (Felix Lampe) in: *Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht*, Nr. 15/16, 5. 4. 1929 **Materialien** Hans Feld in: *Film-Kurier*, Nr. 263, 3. 11. 1928 (Über die Bauten) / j.

---

# Atlantic

9

Hughes), Joan Barry (Betty Tate-Hughes), Francis Lister (Pater), Sydney Lynn (Collins, Kapitän), Syd Crossley (Telegrafist), Dino Galvani (Steward), Danny Green / Robin Maughan / Evelyn Spilsbury (Passagiere). — Schnitt: Émilie de Ruelle. — Londoner Premiere: 15. 11. 1929, Regal Cinema (Tradeshow).

---

Land: Großbritannien. — Produktion: British International Pictures (BIP), Ltd., London (E. A. Dupont-Produktion der British International Pictures). — Verleih: Südfilm AG, Berlin.

Regie: E. A. Dupont.

Buch: E. A. Dupont\*, nach dem Bühnenstück „The Berg“ von Ernest Raymond (1929). — Kamera: Charles Rosher. — Ton: Photophone; Alec Murray (Aufnahme-Ingenieur); Jack Mair (Geräusch-Effekte); K. V. Wright (Tonberatung). — Musik: John Reynders (Musikalische Leitung). — Musiktitel: Es wird ein Wein sein (Ludwig Gruber / Josef Hornig); Weit ist der Weg zurück ins Heimatland (Felix Powell); Nearer My God to Thee. — Bauten: Hugh Gee. — Regieassistentz: M. Gaffney, J. Harlow, F. J. Green.

Darsteller: Fritz Kortner (Heinrich Thomas, Schriftsteller), Elsa Wagner (Anna, seine Frau), Heinrich Schroth (Harry von Schröder), Julia Serda (Clara von Schröder), Elfriede Borodin (Betty, beider Tochter), Lucie Mannheim / Franz Lederer (Monica / Peter — ein junges Ehepaar), Hermann Vallentin (Dr. Holtz), Willi Forst (Poldi), Theodor Loos (Pastor Wagner), Georg John (Wendt, Thomas' Diener), Philipp Manning (von Oldenburg, Kapitän des Ozeandampfers „Atlantic“), Georg August Koch (Lersner, Zweiter Offizier), Syd Crossley (Der Marconi-Telegraphist).

Atelier: Elstree. — Außenaufnahmen: Tilbury-Docks; P. & O. Liner SS „Comorin“. — Drehzeit: Juni–Juli 1929.

Zensur: B. 23921; 22. 10. 1929; 11 Akte, 3108 m; Jugendverbot; Tonfilm. — Prädikat: 1) Bildstelle Berlin; 29. 10. 1929; Nichtanerkennung als künstlerisch oder Lehrfilm. 2) Bildstelle Berlin; 18. 11. 1929; Nichtanerkennung als künstlerisch oder volksbildend.

Uraufführung: 28. 10. 1929, Berlin, Gloria-Palast. — Ausstattung der Vorhalle des Gloria-Palastes: Rudi Feld.

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1275 / Film im Bild, Wien, Nr. 28.

Gleichzeitig wurde unter gleichem Titel eine englische Version gedreht. Produktion: British International Pictures (BIP), Ltd., London. — Regie: E. A. Dupont. — Buch: Victor Kendall. — Darsteller: Franklin Dyall (John Rool), Madeleine Carroll (Monica), John Stuart (Lawrence), Ellaline Terriss (Alice Rool), Monty Banks (Dandy), Donald Calthrop (Poynter), John Longden (Lanchester), Arthur Hardy (Maj Boldy), Helen Haye (Clara Tate-Hughes), D. A. Clarke-Smith (Freddie Tate-

Im März 1930 entstand unter dem Titel *Atlantis* auch eine französische Version. Produktion: British International Pictures (BIP), Ltd., London / Etablissements Jacques Haik, Paris. — Regie: F. A. Dupont, Jean Kemm. — Buch: Pierre Maudru, Victor Kendall. — Dialog-Regie: C. Conell. — Darsteller: Maxine Desjardins (Janvry), Alice Field (Madame Lambert), Constant Rémy (Lambert), Mme Kervich (Madame Janvry), Hélène Darly (Renée Janvry), Marcel Vibert (Goulven), Harry Krimer (de Trémont), Paul Escoffier (Kapitän), Gaston Dupray (Vilbert), Léon Bélières (Clarel), sowie André Burgères, René Montis, Andrews Engelman, Guy Ferrant. — Pariser Premiere: 24. 6. 1930, Olympia.

---

## Inhalt

Ein Ozeanriese durchquert den Atlantik. Tausende von Menschen sind an Bord, Menschen, die sich nicht kannten, deren Schicksale sich auf dieser Reise begegnen. Plötzlich kollidiert das Schiff mit einem Eisberg. Die Passagiere stürzen an Deck, Todesangst in den Gesichtern. Die Rettungsboote füllen sich, sie reichen aber nicht für alle. Für die Zurückgebliebenen gibt es keine Hoffnung mehr. Ein Passagier fängt laut zu beten an, und mitten in seinem Vaterunser sinkt das Schiff.

☒ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 44, 30. 10. 1929

---

## Kritik

### Herbert Ihering, Berliner Börsen-Courier

Dieser Film, der erste hundertprozentige Tonfilm, der in Berlin gezeigt wird, ist von Dupont für die British International Pictures in England gedreht worden: in doppelter Besetzung, deutsch und englisch. Die Sondergattung, die Sonderaufgaben des Tonfilms zeichnen sich deutlicher ab als sonst. Ein wichtiger Abend — im Prinzip. Man sieht klarer das Ja und das Nein.

Das Ja gilt dem Thema des Films *Atlantic*, das ist die Katastrophe des englischen Riesendampfers „Titanic“, der 1912 bei seiner ersten Schnellfahrt nach Amerika mit einem Eisberg zusammenstieß

und sank. Dieser Stoff hat zwei Vorbedingungen für die Gestaltung durch den Tonfilm. Es ist erstens ein Geräuschthema, zweitens ein Kollektivthema. Ein Geräuschthema — das leuchtet ohne weiteres ein. Sirenen, Maschinen, Bordmusik, anschwellender und abschwelliger Lärm, mit den kontrastierenden Einschnitten der dramatischen Pause. Ein Kollektivthema: alles bezieht sich auf den Dampfer und sein Schicksal, eine Menge von Einzelwesen wird durch ein gemeinsames Erlebnis zueinander getrieben, gegeneinander getrieben. Von den Kesselräumen über das Zwischendeck bis zur ersten Klasse und Kommandobrücke — Welch eine Vielfalt der Gegensätze, die sich in Sprache, Tempo, Bewegung ausdrücken könnte, eine sprechmelodische Kontrapunktik, Laufbänder des Tons und der Bewegung. Eine Massensymphonie ohnegleichen.

Das hatte sich schon gezeigt: Privatschicksale, Einzeltragödien, gefühlvolle Diskussionen, rührende Intermezzi, Zimmeridylle widersprechen der mechanischen Wiedergabe. Trotz des Erfolgs von Al Jolson<sup>1</sup>: der mechanische, objektivierende Tonfilm — und subjektive Gefühlsbekenntnisse, das bleibt peinlich, eine eingefrorene Indiskretion. Aber Geschehnisse, Ereignisse, über die objektiv berichtet werden kann, das ist Tonfilmgebiet. Dupont hatte also allen anderen voraus: das Ereignis, das Geschehen, den Schiffsuntergang. Hier hat er im Stoff und in der Durchführung eine Vorarbeit geleistet, die die anderen deutschen Regisseure erst langsam einholen können. Aber derselbe Dupont, der mit der bewegten Geräusch- und Bildsymphonie der heulenden Sirenen und rauschenden Wasser, der jagenden Menschen und des verzweiferten Harmonikaspiels, der schreienden Passagiere und herunterrasselnden Rettungsboote, der pfeifenden, zischenden, dröhnenden Signale und der erstarrten Stille die Aufgaben und die Möglichkeiten des Tonfilms genau erkannt hat, hebt in den Dialogpartien seine eigenen Intentionen wieder auf. Hier drängen sich wehleidige Kammerspiele vor, die in ihrer Umständlichkeit von jedem Theaterpublikum abgelehnt werden würden. Statt Zusammenfassung wieder Vereinzelung. Diese Ehekonflikte und dieses Eheglück, das alles wird nicht stichworthaft auf die Schiffskatastrophe bezogen, das drängt nicht aufs Ende, das hält auf, das zersplittert sich, das breitet sich aus. Jetzt wird nicht mehr das Schiff von unten bis oben in seinen Schichten und Kontrasten gezeigt, jetzt wird, wie bei einem beliebigen Theaterroman eine kleine uninteressante Menschengruppe vorgeführt, die sich tränenreich oder entsetzungsvoll bemitleidet. Also nicht Abdrängung zufälliger Seelenkonflikte durch den drohenden Schiffsuntergang, sondern Betonung seelischer

Lappalien angesichts des Todes. Gesellschaftsspiele Sudermanns angesichts des jüngsten Gerichts.

An diesem prinzipiellen Mißverständnis scheidet die große Wirkung. Und wie wird dieses Mißverständnis gespielt! Jedes Wort wird belastet mit Betonung und eingebettet in psychologische Pausen. Aber, so paradox es klingen mag, im Tonfilm muß man sprechen und Sprachregie führen wie im Rundfunk — als ob der Darsteller nicht gesehen würde. Fast alle Schauspieler spielen hier mit der durch die Guckkastenbühne anerzogenen Tradition. Und diese Tradition geht nicht von der Sprache aus! Nur Fritz Kortner (als gelähmter Schriftsteller), allerdings auch durch die ruhige Position im Rollstuhl begünstigt, weiß, wie man im Tonfilm sprechen muß: mit genau fixierten Tonvariationen, mit genau festgelegten Tonhöhen, mit genau und haarscharf eingesetzten rhythmischen Pausen. Kortner gibt akustische Pausen in einer einheitlich komponierten Sprechmelodie. Alle anderen (auch Vallentin und besonders unglücklich Lucie Mannheim, Franz Lederer) geben zufällige Pausen, die durch keine akustischen Bedingungen, durch keine sprechmelodischen Einschnitte bedingt werden, Pausen der Nabelschau, in denen sie ihr unkontrollierbares Innenleben betrachten. Dazu hat man aber beim Weltuntergang keine Zeit, und doppelt keine Zeit im Tonfilm, der strenge Kompositionsgesetze erfordert. (Nur Willi Forst, so kitschig seine Rolle ist, ist manchmal noch klar.)

Tonfilm und Rundfunk — ich weiß nicht, ob man nicht einmal versuchen sollte, einen Rundfunkregisseur mit Tonfilmaufnahmen zu betrauen. Die Tonüberblendungen der Hörspiele, das Anziehen des Tempos, die Einschnitte und akustischen Akzente, die Filmregisseure sollten hier mindestens in die Lehre gehen. Wobei bemerkt werden muß, daß der Rundfunk technisch weiter und beweglicher ist. Man kann noch nicht ohne weiteres beurteilen, wieviel auf Kosten des bisher noch unbeweglichen Tonaufnahmeapparats kommt und wie weit die Übermittlung in den Wiedergabeapparaten stecken bleibt. (Die S-Laute kommen noch immer zischend und lispelnd heraus.) Daß die Technik Fortschritte machen wird, daran zweifelt niemand. Daß es Tonfilmstoffe geben wird, ist sicher. Daß der Tonfilm, gerade der Tonfilm, wie alle anfangende Kunst, eine prinzipielle, scheidende Kritik verlangt, ist ebenso klar. Der interessante *Atlantic*-Film regt zu dieser Unterscheidung an. Man lerne aus diesem Experiment!

☐ Duponts *Atlantic*. Berliner Börsen-Courier, Nr. 506, 29. 10. 1929

<sup>1</sup> Anspielung auf *The Singing Fool* | AS 179.

**pw. (Paul Wiegler?), B. Z. am Mittag**

Wertet man den hundertprozentigen Sprechfilm als Sprechstück, so zeigt er sich mit einem belastet: der Sprache. Der stumme Film ist die Kunst der unbegrenzten Freiheit; er läßt seine Typendarsteller aufmarschieren, und wir können durch ihn einen internationalen Stoff wie diese „Titanic“ oder „Atlantic“ in internationaler Wiedergabe sehen oder glauben daran, denn diese Menschen spielen lautlos. Ein hundertprozentiger Sprechfilm wie der Duponts raubt uns diese Illusion. Aus dem Ozeandampfer und seinem babylonischen Durcheinander von Rassen wird ein Passagierdampfer mit deutschen Offizieren, deutschem Publikum. Alles (bis auf die Episode des Liebespaares in der Kabine) wird verengert, das Milieu verfälscht. Und durch den Text und das Personenregister auf einen Ungeschmack herabgedrückt, der provinziell ist. Die Passagiere der „Atlantic“ heißen Herr v. Schröder, Frau v. Schröder, Fräulein v. Schröder, Pastor Wagner, Poldi aus Wien und so fort. Der Kapitän aber von Oldenburg; jawohl, von Oldenburg. Freie Bearbeitung der englischen Vorlage von Ernest Raymond? Was da gesprochen wird, vor der Katastrophe, in ihrem Grauen, ist von hilfloser papierdeutscher Banalität. Man sucht hundertprozentige Sprechfilmdramatiker!

Ein hundertprozentiger Schauspiel-Regisseur des Sprechfilms würde mit der Raserei der Verzweiflung und mit der Hoffnung auf Sieg gegen das Bleigewicht der Technik um dramatisches Tempo ringen. Das ist zunächst auch für Duponts Begabung noch unerreichbar. Die Szenen werden mit peinlicher Konsequenz, peinlich für den Zuschauer, bis ins letzte ausgespielt und verschleppt. Man sollte am Sekundenzeiger abzählen, welche Frist der Erste Offizier vom Eintritt ab braucht, bis er den Sprechfilmmund aufmacht. Die Schauspielbühne hat uns verwöhnt; die Sprechfilmbühne darf nicht durch Minderwertigkeit die gereizte Phantasie enttäuschen. Darf es vor allem auch nicht in der Gestaltung der Situationen. Frau Thomas bereitet sich auf den Wassertod gemeinsam mit ihrem Gatten vor. Tragischste Unauflöslichkeit zweier schmerzverbundener Menschenleben. Aber Frau Wagner (die treffliche Charakterkomikerin) umarmt Kortner, und die Szene, die eine Höflichkeit erfordert hätte, wird ausdrucksarm und kleinbürgerlich, da nicht ein Schauspielregisseur sie überwacht.

Unter den Solistenleistungen ragt unvergleichlich hoch die Kortners als des gelähmten Lebensfeindes und Menschenfreundes, dessen Rollstuhl noch zuletzt inmitten des Szenenbildes auf Deck steht. Bei ihm ist die phonetische Treue absolut; nicht nur deshalb, weil er vor dem Objektiv einen

unveränderten Platz hat und sich ganz konzentrieren durfte. Diese Stimme klingt wie im Theater. Dieses Antlitz, auch ohne Großaufnahme, ist überwältigend wahr in der Mimik; dieses dunkle Auge hat den Blick des Weisen, diese Lippen sind zusammengepreßt und beben kaum, wenn der Flügel des Todes sie schon streift.

☐ E. A. Duponts Atlantic. B. Z. am Mittag, Berlin, Nr. 296, 29. 10. 1929

**ma. (Frank Maraun, d.i. Erwin Goelz),  
Deutsche Allgemeine Zeitung**

Mit dieser Premiere liegt ein Versuch hinter uns, vergleichbar dem Bemühen einer chemischen Aktiengesellschaft, die hundert Chemiker anstellt, um ein neues Haarwasser zu erfinden. Diese Kollektivarbeit bringt das verlangte Produkt dann zustande, aber das ist nicht das Wertvolle daran. Sondern der Gewinn der Arbeit stellt sich dar in einem Dutzend nebenbei gefundener Erkenntnisse, die vorläufig vielleicht nur den Wert von Formeln besitzen, auf die andere aber nach geringer Zeit mit Selbstverständlichkeit zurückgreifen werden und sie handhaben — sei es auch nur in der Form, daß von nun an jeder weiß, was für Haarwasser und für Tonfilm überhaupt nicht zu verwenden ist.

Der Regisseur E. A. Dupont hat hier mit einem gewissen Fanatismus danach geforscht, was beim Tonfilm Irrweg sei. — Tonfilm ist einmal Geräuschfilm — Tonfilm kann auch Dialog sein; dies war ihm offenbar die Grundüberlegung, die richtige. Da aber klappende Haustüren, tutende Autos und krähende Hähne nicht genügend dramatischen Impuls ergeben, war die Frage nach der Geräuschquelle mit einer Kapelle und mit dem Lärm der Technik zu beantworten: Also Jazzkapelle auf stampfendem, tutendem, windumsaustem Schiff. — Die zweite Frage war weniger einfach zu lösen, denn Dialog muß Qualität haben, und Qualität ist einfach. (Duponts Zwischenruf war: „Dichter her!“ — aber es kam keiner.) Da kam er auf ein englisches Theaterstück (von Ernest Raymond), in dem sich Menschen auf einem Schiff angesichts des Todes unterhalten: Also Untergang der Geräuschquelle mit begleitendem Dialog — Untergang des Schiffes. Das ist formelhaft die Grundidee dieses Versuchs.

Vor dem Ganzen der Ausführung steht man hilflos. Die Überschneidung zwischen den Begriffen Film und Theater geht mit jeder Linie durch das Herz des Zuschauers. Den großkopften Ganzaufnahmen sprechender Schauspieler fehlt die Dimension des Raumes — jeder beugt sich, um zu sprechen, im Grunde aufdringlich hinweisend in das Geviert der Leinwand. Szenisch als Film vorzüglich



*Massenszene*

angelegte Bilder leiden an der merkwürdigen Notwendigkeit, daß Anlässe für die Geräusche des Lautsprechers sichtbar ins Bild gesetzt werden müssen. Eines prügelt sich oft mit dem anderen. Ein Auseinanderfall des Films ist unvermeidlich. Auf der einen Seite geräuschumfangene Bewegung von Sachlichkeiten (also Schiff, Maschinen, Wellen, Musikinstrumente, Telephon usw.) und auf der anderen Menschen, die Dialog reden, ohne neben sich, vor und hinter sich Raum zu haben, in dem das Wort schwingen und als Resonanz zuletzt gleichsam nur durch Zufall zum Hörer kommen könnte. Sondern diese Worte und Unterhaltungen des Tonfilms sind vorläufig alle irgendwie peinlich verwandt dem dramatischen Theater-Krückstock des „Nebenbeigesprochen“. Diese Tonfilmdialoge sind (ganz abgesehen hier von der Qualität) Dialoge des Regie führenden Autors direkt mit dem Publikum, und nicht Zwiesprache der Leinwandgestalt mit ihrem Anbeter im Parkett. Sind solche Dialoge nun noch, wie hier der Fall, mit teilweise unlebendiger, erklügelter Literatur über Tod und Sterben belastet, stammen sie überdies noch vom Theater her, so ist das Verhältnis zwischen Lautsprecher und Leinwand viel feindlicher als sonst zwischen Kitsch und Kunst.

Und doch werden viele Regisseure E. A. Dupont dankbar sein für diese Erstbesteigung eines Gipfels,

wenn dieser auch leider keine Aussicht bietet. An seinen falschen Griffen werden sie lernen, die ihrigen zu verbessern. Und vielleicht gibt es doch einen Gipfel, auf dem noch heute umnebelt, unerkannt und unbezwungen die Tonfilmkunst nahe dem Himmel hockt: Dornröschen im Lautsprecher. Aber Dupont wird zu den Erstbesteigern kleinerer Gipfel gehören, später, wenn die anderen auf die großen schon mit der Drahtseilbahn fahren und darauf noch stolz sind.

Über den Inhalt des Films ist noch zu sagen: Ein Schiff fährt in bekannter Weise zur See. Ein Eisberg kommt, macht ein Loch hinein, die Rettungsboote reichen nur für die Frauen, und so müssen die Männer sich in Dialog und Haltung drei Stunden in Gefäßtheit üben, bis der Dampfer endlich untergeht. Diese drei Stunden umfassen die zwei Stunden des Films. Fritz Kortner, Willi Forst, Theodor Loos und Franz Lederer spielen zusammen mit einem einheitlich gefügten Ensemble gut, wenn auch dieses Spiel von einer erschreckenden Heimatlosigkeit zwischen Film und Theater ist. — Ist wirklich gerade dazwischen der Tonfilm zu Hause?

Einige Szenen sind hervorragend gelungen und finden sich als Goldkörner in der Retorte dieser Versuchsanordnung. So das Gebet der Hoffnungslosen im letzten Augenblick des Absinkens: Vater unser ... beten sie. — Und ein anderes, längeres

Bild zeigt schönste Möglichkeiten, ist in sich bereits vollendet: Ein Wiener Poldi (sehr gut Willi Forst) singt, als er sein Schicksal erfährt, ein Couplet von den Mädeln, die noch immer lachen werden, wenn man nicht mehr da ist, und der darüber seine Angst vergißt. Das ist sehr ehrlich, sehr menschlich und rührend — ein Höhepunkt, der aus vielen Halbheiten hervorragt.

Der Beifall war sehr ehrlich und sehr freundlich und galt dem Tonfilmforscher E. A. Dupont.

Der Film, mit sehr gut verständlichem, immer deutschem Dialog, ist ein Fabrikat der E. A. Dupont-Produktion der British International Pictures im Verleih der Süd-Film. Die Tonbegleitung in Musik und Dialog ist aufgenommen nach dem System der Radio Corp. of America (RCA.).

☐ E. A. Dupont: Atlantic / Tonfilm im Gloria-Palast. Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 503, 29. 10. 1929

### Hanns G. Lustig, Tempo

Ins Tagebuch der szenischen Künste: „28. Oktober 1929: Es gibt den deutschen Tonfilm.“

Nur die sture Temperamentlosigkeit kann bar der Erkenntnis sein, daß es sich hier um einen Augenblick von einmaliger Bedeutung handelt. (Nicht nur in erotischen Dingen ist der Lendemain entscheidend.)

29. Oktober 1929: Es geht nicht mehr um die Sensation eines neuartigen Spektakels, sondern um die Hilfe, die alles, was im alten Deutschland noch lebendig ist, einer unerhört jungen Kunst zu widmen hat. Passiv: durch sehr waches Interesse. Aktiv: durch energische Bemühung, daß der Tonfilm in die Hände der Lebendigen gelegt wird.

Ihr seid dabeigewesen? Ihr seid verantwortlich!

E. A. Duponts Sprechbild *Atlantic* wird diese Stadt erobern. Seine Position ist so stark, daß man mit allem Nachdruck die gefährlichen Fehler zeigen darf, die es im Dramaturgischen aufweist.

Technisch hat sich der Tonfilm in grandioser Weise durchgesetzt. Er existiert also, er ist nicht Theorie mehr. Ein neues Gebiet der stärksten Erlebnismöglichkeit ist aufgetan. Das Bild sprengt die Fesseln des jahrzehntelangen Schweigens. Das Gegenständliche, im Aufruhr eines leidenschaftlichen Moments, hat seinen natürlichen, mitreißenden Schrei. Es gibt einen Kampf, es gibt eine tolle Dramatik der Materie.

Ein Schiff geht seinen Gang. Du hörst diesen Gang. Er ist wie der ruhige Atem eines Menschen, der in den Tod geht. In vertrauensseligem Gleichmaß rauscht ein Riesenleib über das Wasser, seine Lichter mähen das Meer. Und da bohrt sich, mit

ruhiger, selbstsicherer Mordlust, ein anderer, gleißender Körper in seine Flanken, mit dem dumpfen Lärm des zielvollen, überlegten Hasses. Der Kampf ist kurz, das Sterben des Schiffes ist lang. Kommandorufe, fast noch ohne Hast, eingedrillt für den schlimmsten Fall, maschinenmäßig. Stewards gehen von Kabine zu Kabine. „Die Herrschaften werden gebeten, die Rettungsgürtel anzulegen.“ Noch sind sie „Herrschaften“, noch werden sie „gebeten“. Bis im durchdringenden Kreischen der Rettungsboote, im Knattern der S. O. S.-Rufe, im Wutruf der entfesselten Dinge der Tod die Schreie seines Antritts tut. Der Atem des Schiffes setzt aus. Der Rest ist Jammern, Angst, Brutalität und ein Vaterunser.

Der wesentliche Irrtum der Dramaturgie wird klar: Der Kampf der Materie, von dem wir sprachen, der unerhörte Aufruhr des Leblosen wird im Mittelteil des Films zur Folie, zur Kulisse. In den Vordergrund tritt der letzte, sehr wenig übereilte, sehr getragene, sehr pathetische Lebens-Abschied einer Gruppe von Menschen. Hier wird altes Theater gemacht. Hier hat man sehr viel Zeit. Hier werden noch Gesten zelebriert, langsam Gänge getan. Ein paar Leute sterben sehr ausführlich, mit vorbildlicher Haltung, in englischer Reserve ...

Der scharfe Unterschied zwischen dem Theater und dem Tonfilm muß dieser sein: Das Theater geht vom Wort aus. Der Tonfilm geht vom Bild aus. Beim Theater kommt das Bild hinzu. Beim Film kommt das Wort hinzu.

Noch einmal: der Tonfilm muß die wortkarge Kunst werden! Sein Rhythmus erlaubt nicht den Überschwang des Gesprochenen. Hier soll das Wort nur eingefügt sein in den sichtbaren, hörbaren, fühlbaren Kampf der Dinge. Es soll, als Kraft wie alle anderen Kräfte, den knappen Augenblick beherrschen, der ihm zukommt, aber es soll nicht in gleichmäßiger, ermüdender Schwere den übrigen, hinreißenden Reichtum des Erfassbaren erdrücken.

Der Tonregisseur hat vom Bildregisseur zu lernen: das Gesetz der Wirkung in der Sparsamkeit, in der Verkürzung.

Niemals, niemals darf der Dialog Selbstzweck werden. Er hat mehr zu sein: letzte Steigerung im Ringen der Energien, der atmenden und der unbeseelten; ein erregender Moment im Kampf, der in der unfaßbaren Weite des Sichtbaren spielt.

Der Dialogschreiber ist nicht der Herr, sondern der Diener einer großzügig nachgeschaffenen, triumphhaft vielfältigen Welt.

Die stärkste Bedeutung des Films *Atlantic* liegt in der Tatsache, daß er sich an die neue Reportage wagt, ein Ziel, um das die Bühne immer noch vergeblich ringt. Nachgeschaffen wird der Untergang des Riesendampfers „Titanic“ im Jahre 1912. Nicht mehr und nicht weniger als der historische

Todeskampf von 1600 Menschen. Er ist erregender (und unseres Interesses würdiger) als alle filmischen Liebeshandlungen im weißrussischen Milieu, als alle utopischen Mondfahrten von vorgestern, als alle Lustspiele in Barchent-Unterhosen.

Aber alle Reportage, unüberbietbar wichtiger Bericht des Tatsächlichen, ist an die Wand zu stellen, wenn sie in den Paradeschritt der Dichtung verfallen will. Der Reporter macht sich strafbar, wenn er im Anprall der umfassenden Geschehnisse auf der poetischen Nuance hockt, auf dem ausführlich-secularischen Tonfall.

Wir warten auf die Tonfilm-Reportage des nüchternen, starken Temperaments!

Aber es sei festgestellt, daß alles Sprachliche in Duponts Film in unerwarteter Weise gelungen ist. Die Menschen, die er zeigt, haben ihre wirklichen, natürlichen Stimmen. Tonquelle und Ton sind restlos vereinigt.

Kortner, der im stummen Film allmählich zum Klischee geworden war, findet sich selbst wieder, da er sprechen darf. Er beherrscht die Situation, nicht nur der Rolle nach. Unvergeßlich in einer Mischung von Humor und Waschlappigkeit: Willi Forst. Ihm und Hermann Vallentin sind zwei Rollen überlassen, die beispielgebend sind für das Episodische im Tonfilm. Ausgezeichnet Franz Lederer, in einer Szene der hilflosen Angst und Verzweiflung. Elsa Wagner ist verdammt, peinliches Pathos abzugeben.

Duponts Werk ist der großartige Versuch eines Meisters, der morgen schon den richtigen Weg beschritten haben wird: den Weg zur Unverlogenheit der tönend ringenden Dinge.

☐ Triumph des Tonfilms / E. A. Dupont: Atlantic / Britischer Film in deutscher Sprache. Tempo, Berlin, Nr. 253, 29. 10. 1929

### H. P. (Heinz Pol), Vossische Zeitung

An diesem immerhin denkwürdigen Montagabend wurde der stumme Film, der es nach 25 mühseligen Jahren des Tastens und der Jugendsünden mitunter doch schon zu einer wunderbaren Kunst gebracht hat, mit lautem Pomp zu Grabe getragen. Optimist, der ich bin, glaube ich dennoch, daß der Tote, der in der Blüte seiner Jahre in den Sarg gepreßt wurde, nur scheinbar tot ist und eines nicht zu fernem Tages — ach, es werden immerhin Jahre sein — zu einem viel herrlicheren neuen Leben erwachen wird.

Welturaufführung des ersten hundertprozentigen Sprechfilms, hergestellt von dem außerordentlichen Regisseur E. A. Dupont, der in Amerika und England einige der hervorragendsten stummen Filme machte<sup>2</sup>, voll subtiler Kunst. Mit hundert Augen

hing er einst das Leben ein, nun ist er der begeistertste Anhänger des Sprechfilms geworden, den stummen, durch den er groß wurde, erklärt er für mausetot. *Tempi passati* — und er zeigt uns unbeschwert von der Vergangenheit die sprechende Leinwand.

Nein, er zeigt uns etwas ganz anderes. Sein *Atlantic*-Film schildert den Untergang eines Ozeandampfers, der mit einem Eisberg zusammengestoßen ist. (Bewußte Anlehnung an die „Titanic“-Katastrophe.) Aber was er uns zeigt, ist kein Film, kein stummer und kein sprechender Film, sondern die fotografische Aufnahme eines höchst mittelmäßigen Theaterstückes, das geradezu miserabel inszeniert worden ist. Das Theaterstück ist schwach, weil es, bis auf die paar Augenblicke des Zusammenstoßes, ohne jede Spannung verläuft, indem es den langsamen Untergang selbst nicht gestaltet, sondern durch einige Herren im Frack und deren Damen in Abendroben in einem einzigen Raum des Schiffes die Möglichkeiten der Rettung in der plattesten Dialogsprache heruntererzählen läßt. Zwei Stunden sprechen die Leute, natürlich sind sie alle Helden; während sich die anderen um einen Platz auf den Rettungsschiffen prügeln, bleiben sie gemächlich beim Whisky sitzen, die Frackhemden blitzen blütenweiß, und wenn man doch ein bißchen erregt wird, so hilft ein Glas Whisky oder ein Wiener Walzer.

Und E. A. Dupont, der Regisseur, ist so vollkommen knockout geschlagen worden von dem Phänomen des Sprechfilms, daß ihm auch das kleinste Quentchen Phantasie fortfloß. Er schloß krampfhaft die Augen. Der erste, der bei dem Zusammenstoß über Bord sprang, war der schöpferische Einfall eines Regisseurs, der bisher gewohnt war zu sehen und nicht zu hören. Dupont hört nur noch, er fotografiert Dialoge, fast zwei volle Stunden lang nur Dialoge. Die Kamera ist Nebensache gewesen, sie rührt sich nicht vom Fleck.

Sie darf sich ja auch nicht mehr vom Fleck rühren, denn über den Köpfen derer, die sie optisch erfaßt, hängt drohend und bewegungslos das Mikrophon. Dieser kleine Kasten siegte über das in alle Weiten schweifende Auge des Films.

Aber so unbeweglich, wie Dupont bleibt, brauchen selbst die Bilder des sprechenden Films nicht zu sein, man kann sogar mit dem Mikrophon durch die Räume wandern und dem Zuschauer wechselnde Eindrücke vermitteln in ähnlicher Art und in demselben verlangsamten Tempo, wie es im Theater seit Jahrzehnten mit Hilfe der Dreh- oder

<sup>2</sup> *Love Me and the World Is Mine* (USA 1926); *Moulin Rouge* (Großbritannien 1928); *Piccadilly* | AS 132.

Etagenbühne geschieht. Aber Dupont ist eben ein sehr mittelmäßiger Theaterregisseur; er klebt hypnotisiert am Raume fest, wagt kaum einmal zu kriechen. Nicht einen Blick läßt er uns in die Kabinen werfen, wir erfahren nicht, wie das Schiff aussieht. Wirkt nicht auf jeden der zweitausend Passagiere die Nachricht von der Katastrophe verschieden, treibt sie nicht jeden zu anderen Handlungen? Spielen sich während einer solchen Panik nicht ein paar Hundert der fantastischsten menschlichen Tragödien ab?

Die stumme Kamera könnte das alles uns mitemleben lassen, könnte in rasender Reportage das Innere eines Schiffes von der Kommandobrücke bis hinunter zur dritten Klasse blitzartig aufreißen. Die vom Mikrophon unterjochte Kamera kann es nicht, sie darf nur noch in den Raum starren, bis man nicht mehr hinsehen kann, bis man sich grenzenlos langweilt. Wie wären wir in einem guten stummen Film erschüttert worden! Das ahnten wir, während jener hier und da zwischen die endlosen Dialoge eingestreuten Aufnahmen der an den Relings sich schlagenden Menschen. Die unartikulierten Schreie dieser verzweifelten Massen — hier sah man den Weg, den der Tonfilm zu gehen hat. Der Ton nämlich, das Geräusch, selbst das einzelne Wort, kann den reinen Bildvorgang ungemein vertiefen, falls sich diese Laute dem optischen Geschehen unterordnen, also (genau wie das Kinoorchester) nur illustrieren.

Der laute Pomp der Beerdigung: das ist der rein technische Fortschritt, den der Sprechfilm Duponts aufweist. Einige Geräuscheffekte sind außerordentlich gut gelungen, zum Beispiel das Sirenengeheul, andere tönen immer noch leer und blechern. Dafür klingen die menschlichen Stimmen hier manchmal schon annähernd natürlich. Als bisher bester und sicherster Tonfilmsprecher erweist sich Hermann Vallentin. Hier gibt der Apparat sogar feinere Nuancen der Stimme wieder. Aber selbst bei ihm scheint die Stimme nicht aus dem Munde zu kommen, sondern aus irgendeiner Ecke hinter ihm. Dieses Raum-Problem hat der Tonfilm ja noch nicht einmal technisch bewältigt, ebensowenig das der weiblichen Stimmen. Die sind immer noch fast unerträglich. Lucie Mannheim erkennt man nicht wieder, auch wenn man darüber hinweghören würde, daß sie (wie alle anderen natürlich) lispelt: ihre Stimme ist fremd, kalt, geisterhaft und gleichzeitig ernüchternd. Kortners Worte sind zwar deutlich, aber der Stimme fehlt das charakteristische Timbre, also eins der wesentlichsten Attribute der Kunst dieses großen Schauspielers. Ihn hören und sich nach dem Theater sehnen ist eins.

Aber diese Tonprobleme werden vielleicht alle einmal technisch gelöst sein. Zu den zahllosen In-

genieuren und Bastlern, die in Hollywood, Elstree und Babelsberg sitzen, Drähte knüpfen und Lamellen drehen, kann man schon Vertrauen haben: sie werden den Tonfilm so vervollkommen, wie sie das Grammophon vervollkommen haben.

Aber dem Tonfilm selbst ist damit nicht geholfen, wenigstens nicht, solange man im Sensationsraume alles zerstört, was so mühsam aufgebaut wurde, und Theater mit Film und Film mit Theater verwechselt. Zugleich „hundertprozentig“ sehen und „hundertprozentig“ hören, das ist kein Plus, sondern ein furchtbares Minus. Aber vorläufig sieht man das nicht ein.

Adieu, stumme Filmkunst. Aber, beim heiligen Chaplin, wir sehen uns wieder!

☐ Abschied vom stummen Film / E. A. Duponts Atlantic. Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 511, 29. 10. 1929

### Durus (d.i. Alfréd Keményi), Die Rote Fahne

Die Erinnerung an den Untergang des Schiffes „Titanic“ (vor dem Kriege) hat den Regisseur Dupont veranlaßt, die Dimensionen einer Schiffskatastrophe tonfilmisch auszubeuten. So entstand in London der erste hundertprozentige deutsche Monstre-Tonfilm *Atlantic*.

Es wäre eine grandiose Aufgabe für einen revolutionären Regisseur gewesen, den Untergang eines riesigen Vergnügungs- und Auswandererschiffes mit Hilfe der Möglichkeiten des Tonfilms gesellschaftskritisch zu gestalten. Passagiere der ersten und der dritten Klasse, Überfluß und Not, das Leben als Delikatesse und als Kampf. Schärfe der Aufnahmen, Wahrheit in Bild und Ton, Klassenhaß, Klassengegensätze bis in den Tod. Pudowkin hätte diesen Stoff sicher großzügig und gewaltig gemeistert.

Die mickrige und kleinliche Regie von Dupont verringert die Dimensionen. Salongespräche, Zwistigkeiten der Familie Spießer so und so, die „philosophische“ Überlegenheit eines Schriftstellers den Gefahren und dem Tod gegenüber, seine treue Gattin, die untergehende und aufgehende Sonne im Herzen, die Flitterwochen eines jungen bourgeois Ehepaares am Schiff, breitgewalzte Sentimentalitäten, die Großzügigkeit und -herzigkeit jedes Passagiers erster Klasse vor dem Tode, jeder will selbst sterben und den anderen leben lassen — filmisch ausgelassenes Schmalz hundertpfundweise!

Nur Trottel I. Klasse werden vorgeführt, eine Menagerie! Die III. Klasse sieht man erst kurz vor dem Untergang. Todgeweiht singen die feindlichen Klassen gemeinsam Choräle, und kurz vor der tödlichen Berührung mit den Salzfluten wird inbrünstig „Vater unser, der Du bist im Himmel“ gebetet.



*Philipp Manning, Georg August Koch*

Gerettet werden können nur die Frauen und Kinder; die geretteten Frauen haben luxuriöse Abendtoiletten und kostbare Pelzmäntel an – Proletarierfrauen?! Auf den Rettungsbooten ist keine einzige zu entdecken.

Endlose Gespräche – der Sprechton klingt wie Blech und schlägt die Bildphotographie tot; es scheint, als ob jeder Sprecher ein kleines Grammophon in seinem Körper eingebaut hätte, die Dialoge wirken wie etwa ein Knarrkonzert am laufenden Band. Ein theatralisch unbeholfenes Getue als Begleitung zu den Gesprächen erinnert an die Säuglingstage des Theaters. Eisenstein, Pudowkin und Chaplin haben von Anfang an – klar sehend – jede Möglichkeit einer Entwicklung des Sprechfilms verneint. Dafür faselt der ahnungslose Dupont von einer „gewaltigen und unentrinnbaren neuen Illusion der in ihrer Entwicklung noch ganz unübersehbaren Sprechfilmkunst“.

Der Schnitt und die Montage von *Atlantic* ist stümperhaft. Daß Dupont vor Jahren einen formal vollendeten Film (*Variété*<sup>3</sup>) gedreht hat, erkennt man nur an wenigen Geräusch- und Bildaufnahmen. Wie etwa ein Kommando mehr geräuschhaft als gesprochen weitergegeben wird oder das schrille und stete Klopfen im Funkerraum, auch die Alarmgeräusche – Glocken, Sirenen usw., all dies überwältigt. Stark das Ende: die Leinwand wird dunkel,

kein Bild, nur Geräusche: das Meer donnert, das sinkende Schiff kracht, Todesschreie. (Dann folgt noch ein kitschiges Landschaftsbild.)

Einige gelungene Geräusche können allerdings einen unmöglich schwachen Tonfilm nicht retten; einen Film, der wieder zeigt, wie hilflos und ahnungslos die bürgerlichen Filmregisseure – infolge der tiefgehenden Krise des bürgerlichen Films – den eigentlichen Fragen und Möglichkeiten des Tonfilms gegenüberstehen.

② „Vater unser, der Du bist im Himmel“ / *Atlantic* / Der erste hundertprozentige deutsche Tonfilm. Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 219, 31. 10. 1929

### **Kurt Pinthus, Das Tage-Buch**

Grade wer anerkennt, daß dieser erste in Europa (von E. A. Dupont in London) gefertigte hundertprozentige Sprech- und Geräuschfilm nicht nur akustisch wie regietechnisch der weitaus beste bisher bei uns gezeigte, sondern der erste überhaupt diskutabile und kritisierbare Tonfilm ist ... grade wer, auf Grund dieses sprachlich oft sehr klaren, sorgsam gearbeiteten, vorsichtig Zukunftsland erstastenden Tonfilms, die Möglichkeit einer neuen

<sup>3</sup> Deutschland 1925.

Kunstgattung bejaht ... grade der wird, im Gegensatz zu der steten Entschuldigung des Tonfilms: man sähe hier, was der Tonfilm einst können wird, aussprechen müssen: was der Tonfilm noch nicht kann. Kurz, der Kritiker muß zur Förderung einer förderungswerten Sache sagen, was (noch) falsch an ihr ist.

Der Gegenstand des hundertprozentigen Tonfilms *Atlantic*, Untergang eines Riesendampfers nach dem Schicksal der Titanic, ist für die Kunstgattung, die er begründen will, ebenso wenig geeignet, wie er großartig geeignet ist für die Kunstgattung des stummen Films, die er ablösen will. Grade durch diesen Gegenstand und grade für einen Regisseur der energischen und sichren Hand wie Dupont wären alle filmischen Möglichkeiten gegeben, in raschestem Wechsel, in wechselndstem Tempo von der tragischen Fermate bis zum rapiden Furioso alle Schiffs- und Menschenklassen, als Mikrokosmos der menschlichen Gesellschaft, vom Augenblick aufsteigender Gefahr bis zur Katastrophe zu zeigen. Hier aber sehen wir, vier Fünftel des Films hindurch, nur etwa zehn Menschen in einem einzigen Raum, — in ganz wenigen Einstellungen, fast immer direkt vor Kamera und Mikrophon. Während des Schiffsuntergangs, der so lang, etwa zwei Stunden lang, wie der ganze Film währt, agieren diese Auserwählten im auserwählten Raum getragenes Kammerspiel und sprechen ihre blassen Sätze so langsam, pausengedehnt und beschwert, als sagten sie den Text eines symbolischen Dramas auf. Psychologie wird gespielt, statt Panik.

Dieser erste hundertprozentige europäische Tonfilm ahmt also das Theater nach, noch dazu eine bereits überwundene Art des Theaters, statt die ihm gemäßen neuen Bezirke, ich will nicht sagen, zu finden, aber wenigstens zu suchen. Und wenn am Schluß die zurückgebliebenen Schiffbrüchigen aller Klassen in dem auserwählten Einheitsraum, gruppiert wie im Finale einer Oper, mit gelassener Präzision wie die Don-Kosaken, ein Lied singen, nicht als ob sie in der nächsten Minute im Meer ersöffen, sondern als ob sie Wolgaschiffer wären, und schließlich noch ein komplettes Vaterunser als Sprechchor ertönen lassen, während ihnen das Wasser buchstäblich bis zum Halse steht, — dann ist die Unmöglichkeit dieser Standbild-Technik für den Tonfilm erwiesen, noch dazu in einem Tonfilm über ein derart bewegtes Sujet, das nur durch Mittel der Bewegung realisiert werden kann.

Dupont hat sich also die große Chance, ein wildes Panorama aller Schiffsräume, aller sich in ihnen bewegenden Menschenklassen und -rassen, entgegen lassen, weil er in edlem künstlerischen Ehrgeiz ein falsches Ziel erstrebte. Daß dies Ziel falsch ist, ergibt sich, wenn man den Film „künstlerisch wer-

tet“, wie ihn Dupont gewertet haben will. Der Tonfilm als getragenes Kammerspiel mit psychologisch-schürfendem Dialog läßt die zwei gräßlichsten Schrecken eines schon erledigten „Theaters“ wieder aufleben: das breite Chargieren der Schmiere sowie Oberflächen-Dialog und -Ethik der Gartenlaube. Aber, fast unabsichtlich, zeigt Dupont, mit wie einfachen, aus der Technik erwachsenden Mitteln der Tonfilm erschütternd wirken kann, etwa durch den Kontrast von Lärm und Schweigen, wenn als Gegensatz zu den sich dem Tod tobend entringenden Menschen auf Deck plötzlich die schon toten, stummen Maschinen gezeigt werden, oder wenn, während ahnungslose Menschen im auserwählten Raum lachen und keifen, bereits in der stillen Mondnacht sich der Eisberg in die Flanke des Schiffs bohrt.

☐ *Atlantic*. Das Tage-Buch, Berlin, Nr. 44, 2. 11. 1929

#### Bernard von Brentano, Frankfurter Zeitung

Am Schluß der Vorstellung dieses Films teilt sich das Publikum in zwei Parteien: Leute, die etwas vom Handwerk verstehen, klatschen der Leistung begeistert Beifall, ohne begeistert zu sein. Hochinteressant! sagen sie. Die anderen sitzen stumm, erschüttert und überwältigt da und brauchen eine Zeitlang, ehe sie sich erheben. Es soll versucht werden, für beide Parteien eine Kritik zu schreiben.

Herr Dupont, ungewöhnlich begabter deutscher Regisseur, der in England bemerkenswerte Filme dreht, hat für seinen ersten Sprechfilm einen sehr großen Stoff, fast einen *Potemkin*-Stoff<sup>4</sup> gefunden. Einen umgekehrten *Potemkin*. Er zeigt nicht Revolte und Aufstieg des Proletariats, sondern Untergang und Passivität reicher Leute. Die Handlung des Films ist der Untergang der „Titanic“. Technik und Geschäft verbinden sich zum Rekord; das jagende Schiff stößt wider einen Eisberg und muß untergehen. Die Rechnung wurde am grünen Tisch gemacht. Das Meer aber ist weder grün noch Tisch. Die Hälfte der Passagiere, Frauen und Kinder zuerst, kann gerettet werden; der andere Teil versinkt.

Man sagt in Berlin, dieser Stoff habe alle Voraussetzungen für einen Tonfilm in sich. Die Bewegung, nämlich die hörbare Bewegung, des Schiffs, des Meeres, der Passagiere, den Lärm der Maschine, das Krachen der hereinbrechenden Wasser, das Heulen der Sirenen und das Wimmern der Notglocken. Aber ich möchte umgekehrt sagen: wir sind nun so weit, die Wirklichkeit reproduzie-

<sup>4</sup> Verweis auf *Bronenosec* „*Potemkin*“ (Sergej Eizenštejn, UdSSR 1925).

ren zu können, wie sie auch sei. Den Menschen photographieren wir, seine Bewegungen und Gesten, aber auch seine Stimme, die Glocke, aber auch ihren Ruf, die Maschine, aber auch ihr Stampfen, das Wasser, aber auch sein Geräusch. Wir sind so weit; es kann losgehen. Was kann losgehen? Wir haben die gesamte Natur in Schauspieler verwandelt, Männer, Frauen und Kinder so gut wie Glocken, Schiffe, Autos und Staubsauger. Das Personal ist versammelt. Jetzt muß ein Stück geschrieben werden.

Am Stück fehlt es noch, und an diesem ganz besonders. Sehr zu seinem Schaden, wie immer, hat sich der Hersteller des Manuskripts von der Wirklichkeit entfernt. Der Untergang der „Titanic“ hatte Ursachen; die Rekordwut und den geschäftlichen Ehrgeiz der Reederei. Man fuhr gegen die Konkurrenz und siehe: man fuhr gegen einen Eisberg. Der Untergang der „Atlantic“ hat nur einen Grund: man stößt gegen einen Eisberg. Der Untergang der „Titanic“ zeigte tapfere Leute und Feiglinge, die Reeder zum Beispiel, die sich unbekümmert vor ihren Passagieren retten ließen; der Untergang der „Atlantic“ zeigt nur Helden. Aber der größte Fehler des Manuskripts ist, daß der Zuschauer überhaupt nur die erste Klasse zu sehen bekommt, die langweiligste; die zweite und die dritte fehlen.

So sehen wir die stärksten Bilder, welche auch einen richtigen Weg zum Tonfilm weisen, in diesem Film zunächst neben der Handlung: den Bug des Schiffs bei Nacht durch das Wasser schneidend und das Geräusch des Wassers dazu. Eben hat man im Salon erfahren, das Thermometer sinke; es wird empfindlich kalt; man kommt in die Provinz der Eisberge; unsichtbar geht das Gerücht durch die Passagiere, und jeder erfährt etwas. Aber der Kapitän muß fahren, und unaufhörlich, dumm wie ein Pferd, zieht das kalte Metall des Schiffs durch das flimmernde Wasser der Gefahr zu, vielleicht an der Gefahr um Haaresbreite vorbei. Das ist ein Bild, welches beinahe die Kraft der Chöre einer antiken Tragödie hat.

Die Gesellschaftsbilder vor dem Zusammenstoß sind die üblichen, Tanz und Bewegung modisch gekleideter Schauspieler und Statisten; neu ist, neu für uns, die echte Musik, aber die technische Wiedergabe habe ich in London und in amerikanischen Filmen weit besser gehört.

Nach dem Zusammenstoß ändert sich die Sache. Im Salon erster Klasse sitzt im Rollstuhl ein gelähmter Schriftsteller (Kortner), der durch seine körperliche Unfähigkeit, sich zu bewegen, den Mittelpunkt der hin- und herflatternden Passagiere und der hin- und herflatternden Handlung bildet. Auf der Bühne gehen die Uhren rascher, und folglich sagen wir, stundenlang kommen nun, einer nach

dem anderen, die Personen der Fabel herein und sagen ihre Rolle auf —, es wirkt wie Arien aus verstaubten Opern mit Rezitativ und Tremolo — bis jeder lang und breit erfährt, daß das Schiff zusammengestoßen ist und daß es vielleicht untergeht, und jeder den Kommentar seines Charakters zu diesem Ereignis gibt. Dieser größte Teil des Films ist in einem sein bester und sein schlechtester. Die Texte sind schauerlich, die Schauspieler versagen wie Anfänger, vor der neuen Aufgabe zu sprechen. Das Ganze ist zu lang und endlos, sich immer wiederholend. Trotzdem ist es dieses Films bester Teil, denn es ist am weitesten von jedem Naturalismus entfernt.

Es wäre klüger gewesen und so einfach, an Stelle des gleichgültigen Salons das offene Deck als Hintergrund dieser Szene zu nehmen, und dann zu spielen, und dann aufzutreten von rechts und von links, wie es sich gehört, und zu sprechen, meinestwegen stundenlang. Denn es muß gesprochen werden.

Zehn Mal sagt sich der Zuschauer in diesem Akt: so benimmt sich kein Mensch, daß er von seiner Verzweiflung redet und redet, wenn draußen bereits ein wilder Kampf um die Rettungsboote entbrannt ist. Zehn Mal soll der Zuschauer erfahren — bis er wieder etwas von Kunst versteht, daß er nicht vor dieser Leinwand sitzt, um, ein verbrauchter Bogen, gespannt zu werden, sondern um zu erfahren, wie der Mensch handelt und denkt und leidet, wenn er empfindet. Wie die Maschine schreit, wenn sie zerstört wird, und wie gleichmütig die Gewalt ist, welche in diesem Fall Wasser heißt. Sie hat viele Namen.

Wie gesagt: der enge, schale Hintergrund eines Salons, Mode 1928, verdirbt die Aussicht, und der fürchterliche Text erschwert das Verständnis und mindert, wie man zugeben muß, den Kunstgenuß. Gegen Ernest Raymond war Schikaneder ein Genie.

Darum ist die Gefahr groß, daß man diese Szene wegen ihrer mangelhaften und fehlerhaften Ausführung für schlecht und unfilmisch halten wird. Aber man betrachte die nächste: den Kampf um die Boote, der aufs realistischste so mit Bewegung wie mit Geschrei aufgenommen ist. Das wird aufregend sein, denkt man vielleicht, und Wirkung tun. Weit gefehlt; es macht kalt wie ein Eisberg, und je mehr sich die Passagiere auf die Köpfe hauen, um vor dem Nebenmann ins Boot zu kommen, desto mehr merkt man, daß es Statisten sind.

Noch sind die Schauspieler sehr unzulänglich. Herr Kortner bewährt sich durch seine alte Ruhe und seine starke Stimme. Auch seine Maske ist gut. Aber das erste Lob gehört Herrn Vallentin, der einen schwankenden Alkoholiker spielt. Freilich ist seine Methode zu sprechen und zu spielen durchaus

eine ehemalige und naturalistische. Man könnte sagen: der Mann ist aus einem Stück von Hauptmann, aber er lebt, und hinzufügen, der Mann lebt, aber er ist aus einem Stück von Hauptmann. Endgültig wird der Tonfilm die ganze naturalistische und psychologistische Schauspielerei erschlagen, die Brecht auf der Bühne bekämpft hat. Denn jede „naturgetreue“ Pose wirkt unweigerlich lächerlich, während jede stilisierte wirkt, ob sie auch von der ältesten Oper ist. Wo ist Brecht? Er soll über diesen Film schreiben.

Lucie Mannheim, Franz Lederer, Theodor Loos, Elsa Wagner, Philipp Manning, — Herr Dupont hat ein Ensemble zusammengebracht, aber eines von Reinhardt. Mehr ist da nicht zu sagen, und nicht weniger.

Wer kann zählen, wieviele Fehler fünf stumme Filme zusammenhaben? Aber von diesem Film ist zu sagen, daß er großartig ist, obgleich er mehr Fehler hat als fünf stumme Filme zusammen. Manchmal während der Vorstellung dachte ich, ich sei um 1500 im Theater und in der vorshakespearischen Zeit. So rauh war alles, so ungehobelt, kindlich, lüstern, sensationshungrig, wirkungsgierig — und dennoch groß, doch experimentell, doch mutig. Es gibt keinen besseren Film vor dem nächsten als diesen. Betrachten wir ihn darum.

☐ Mitten in der Frühzeit / Uraufführung des ersten deutschen Sprechfilms Atlantic. Frankfurter Zeitung, Nr. 824, 4. 11. 1929

### Rudolf Arnheim, Die Weltbühne

Wie hier die Kräfte des Regisseurs E. A. Dupont und seiner Schauspieler ins Leere gestreut werden, nur weil eine von der Konkurrenz gehetzte Industrie nicht warten darf, bis die Ingenieure ihr Werk vollendet haben, das ist etwa so tragisch, als wenn man einen Schriftsteller zwänge, einen Roman mit unsichtbar werdender Tinte zu schreiben. Die Technik der Tonreproduktion ist ein wenig besser als neulich bei dem trostlosen Tobis-Film *Das Land ohne Frauen*, aber keine Rede kann davon sein, daß die verfügbaren Mittel schon würdig wären, von Künstlern gehandhabt zu werden. Immer noch werden wertvolle Stimmen in ein anästhetisches Gebell transponiert; die Schauspieler müssen, damit der Lautsprecher die Worte nicht zu Brei macht, mit der Feierlichkeit von Leichenpredigern deklamieren (und natürlich entsprechend auch in einem opernsängerhaften Zeitlupentempo gestikulieren); aus demselben Grunde setzt notgedrungen alles Situationsgeräusch (Stimmengewirr, Musik, Schrittegeklapper) aus, sobald die Solistenstimmen zu sprechen haben — hat der Solist seinen Satz ausgesun-

gen, so fällt das Rhabarber der Geräuschkulisse mit der belustigenden Abruptheit eines Orchestertutti ablösend ein; aus demselben Grunde muß das Aufnahmemikrophon viel zu nahe am Schauspieler stehen, so daß man bei der Vorführung zwar die Worte versteht, die Stimme aber aus einem halben Meter Entfernung hört, selbst wenn für das Auge der Sprechende weit weg im Hintergrund steht. Zu der Charakterisierung von Geräuschen ist noch nicht der erste Anfang gemacht: Solange man nicht unterscheiden kann, ob in einem Buch geblättert wird oder eine Scheibe zerbricht, gehört der Tonfilm nicht ins Atelier des Künstlers sondern ins Laboratorium.

Denn noch ist kaum eine Spur von jener be- zwingenden Illusion spürbar, die sich bei vervollkommneter Technik einstellen und die zu der Notwendigkeit führen wird, von den Prinzipien des stummen Films radikalen Abschied zu nehmen. Schon jetzt sind die filmischen Reize auf ein Minimum reduziert: Hinsehen lohnt nur noch, wenn man das Mienenspiel der Darsteller verfolgen oder sich über den Ablauf der Handlung und den Schauplatz orientieren will. Was übrigens kein Zeichen gegen sondern für Duponts künstlerisches Gefühl ist. Er merkt, daß er jetzt unter andern Gesetzen steht.

Noch ganz und gar im unklaren scheint man sich darüber zu sein, daß die Annexion des gesprochenen Wortes nicht nur Rechte sondern auch bitterernste Pflichten mit sich bringt. Was die Tonfilmeleute bis jetzt fabrizieren, das sind — (es ist zuweilen wichtig, Schlagworte zu prägen!) — „textierte Bildstreifen“. Nach dem Grundsatz: „Wenn gute Reden sie begleiten, dann fließt die Arbeit munter fort“ illustriert man die naturgemäß primitive Pantomime der Filmszene durch ein ebenso primitives und überflüssiges Geplauder. Wobei aber zu bedenken ist, daß eine Bildszene im Sinne des Geistes, im Sinne des Sprechtheaters primitiv sein darf (so primitiv, wie etwa die Malerei von jeher gewesen ist!), niemals aber Gesprochenes; ganz abgesehen davon, daß ordinäre Filmhandlungen, die bisher mit der überirdischen Stummheit des nichttönenden Films ihre Blöße wie mit einem Hermelinmantel bedeckten, nun in volltönender Robustheit auf die Nerven jedes geschmackvollen Zuhörers losgehen.

Zeige ich einen Mann, der drohend zur Tür weist, und lasse ich ihn zugleich sprechen „Hinaus mit dir!“, so ist das überflüssiger Beirat und vor allem, was von vielen übersehen wird, schlechtes Drama! Man hat das Gefühl, daß ein kluger Mensch wie Korkner sich in den Boden schämen muß wegen der Albernheiten, die er da herzubeten hat. Da der Bildzauber des stummen Films verschwinden mußte und statt dessen dürftige Alltagsdialoge dargeboten



0-92  
*Franz Lederer, Lucie Mannheim*

werden, deren Text von den Schauspielern improvisiert zu sein scheint, so darf man wohl fragen, aus welchem Grunde die Vorstellung überhaupt stattfindet, von welchem Kunstprinzip her die Legitimierung genommen wird. Die Tonfilmleute mögen sich möglichst eindringlich klarmachen, daß sie in demselben Augenblick, wo sie auch nur ein einziges Wort sprechen lassen, Aeschylus, Shakespeare und Goethe zu Konkurrenten haben.

☒ Atlantic. Die Weltbühne, Berlin, Nr. 45, 5. 11. 1929

### Raca. (Siegfried Kracauer), Frankfurter Zeitung

Diesen großen Ton- und Sprechfilm E. A. Duponts hat bereits unser Mitarbeiter Bernard von Brentano gelegentlich der Berliner Uraufführung in einem längeren Feuilleton gewürdigt. Hier soll Gesagtes nicht wiederholt werden. Ausdrücklich betont sei nur, daß *Atlantic* das erste nach Deutschland gelangte Tonfilmexperiment darstellt, das künftige Möglichkeiten dieser neuen Kunstgattung ahnen läßt; nicht nur ahnen läßt, sondern an manchen Stellen verwirklicht. Um von den deutlich fühlbaren Mängeln zu schweigen, die der Film mit anderen seiner Art teilt: er hat Augenblicke, in denen der Einsatz der Geräusche mehr als eine überflüssige und verschleppende Dreingabe ist. So sind die Schiffssignale, das fortwährende Pfeifen und Schellen, der drohende Hintergrund der sichtbaren Handlung. Die bald lauter werdende, bald sich verlierende Orchestermusik steigert das Grauen der Stunde. Kortner und Vallentin verstehen mitunter schon, richtig zu sprechen. Besonders geglückt ist ein winziger Auftritt, in dem der gesprochene Dialog zum Relief eines unhörbaren Flüsterns wird. Wie hier der Ton die Bedeutung des Schweigens unterstreicht, ist durchaus merkwürdig und erregend. Der Film läuft im Roxy-Palast. Jeder Filmfreund müßte ihn sehen.

☒ Atlantic. Frankfurter Zeitung, 5. 12. 1929, Stadt-Blatt

---

## Ton

### Kurt London, Der Film

Es gibt wenig Musik in diesem Sprechfilm; dennoch muß der Musiker dies begrüßen. Situationen, in denen die Sprache, die Musik der Dinge so stark sind, wie hier, erfordern musikalischen Ausgleich nur, wenn sie bildlich stumm bleiben. Es handelt sich bei *Atlantic* also nicht etwa um Illustrations-

musik, sondern um ein paar Takte der Einleitung, des Abschlusses; alles andere, Tanzmusik, Gesang eines Gebetes, kam logisch aus dem Bild. Und man kann gar nicht stark genug betonen, wie richtig diese Auffassung war. Hier wurde zum ersten Male jene Scheidung zwischen den Tonfilmgattungen vorgenommen und innegehalten, die auch für die Zukunft der Formen des tönenden Films maßgebend bleiben müssen: die Scheidung zwischen Musikfilm und Tatsachenfilm. *Atlantic*, als Tatsachenfilm, gehört, wie man versucht ist zu sagen, zu einer großartig gesteigerten Art künstlerischer Reportage. Darum lag das Schwergewicht des Tones bei diesem Film mit Recht bei den Geräuschen und vor allem bei der Sprache.

Die erstaunlichste Wahrnehmung (auch für den Musiker) war nämlich, daß zum ersten Male in einem deutschen Sprechfilm die Sprache vielfach in ihrer unmittelbaren Natürlichkeit zur Wirkung kam, daß sich in ihrem Timbre der Eindruck der Katastrophe widerspiegelte, empfunden im Spiegel verschiedenster Temperamente und Charaktere. Es mag so sein, daß uns das Einzelschicksal der Menschen viel weniger interessiert als der Hintergrund, auf dem es sich abspielt, doch vermitteln sie uns durch ihre Stimmen, allen voran Kortner, dann auch Forst, John und Vallentin, ein eindrucksvolleres Bild des Grauens und der Todesahnung, als etwa das Zischen eindringender Wassermassen, das optisch eindrucksvoller gelang als akustisch. Nicht alle Männerstimmen kamen ebenso gut, von den Frauenstimmen gar nicht zu reden: sie entbehrten jeder Weichheit und des melodischen Klanges, der uns an Frauenstimmen so oft bezaubert.

Kann die Reproduktion der Stimmen einzelner Männer nicht genug gelobt werden, so hinterließen die Geräusche einen wesentlich schwächeren Eindruck. Schwer festzustellen, ob verdrängt von der Gewalt menschlicher Stimmen oder aus rein technischen Gründen. Das Stampfen der Maschinen, um ein Beispiel zu nennen, hörte man schon besser und naturgetreuer; das Klopfen an ein Glas klang lauter als ein Revolverschuß, der Spektakel umfallender Koffer wurde vom Knarren des Schiffes übertönt, und das Knirschen des in die Schiffsflanken sich einbohrenden Eisberges war tonlich kaum wahrnehmbar, undenkbar also ohne das Bild. (Während einzelne Szenen nur tönten, da, als lange Überblendung, Schwarzfilm lief.)

Sehr gut kam die Musik des Jazzorchesters, das zum Tanz aufspielte; bei differenziertem Klang war die Tonfarbe jedes einzelnen Instrumentes zu unterscheiden. Gut auch die Musik an Deck kurz vor dem Untergang, sehr natürlich das Gebetslied: „Näher zu Dir, mein Gott“. [...] Wobei noch zu bemerken ist, daß die Wiedergabe im Gloria-Palast



*Fritz Kortner, Franz Lederer*

im wesentlichen ausgezeichnet klang. Während langer Strecken fiel kaum ein Nebengeräusch auf. Man kann feststellen, daß sich das Niveau der Wiedergabe von Mal zu Mal hebt.

Kaum zu bezweifeln, daß der Sprechfilm, besser: der Tatsachenfilm einen großen Sieg errungen hat. *Atlantic* ist keine Lehrlingsarbeit mehr — wenn auch noch kein Meisterstück, das weiterhin zu größten Hoffnungen berechtigt. [...]

Der Film, Berlin, Nr. 44, 2. 11. 1929

---

## Materialien

### **W. B. (Werner Bonwitt), Mit Dupont im Vorführungsraum**

Der erste deutsche hundertprozentige Tonfilm, E. A. Duponts *Atlantic*, geht heute abend in Szene. Er ist hundertprozentig, weil er sich, unter Ausschaltung jeder Begleitmusik, aus natürlichen Tönen, Geräuschen und vor allem einem Dialog zusammensetzt, der von den im Bilde sichtbaren Personen selbst gesprochen wird. Und er ist ein deutscher Film, obwohl er in Elstree, dem englischen Hollywood, und im Hafen von London gedreht wurde. Denn abgesehen von sehr wichtigen Tech-

nikern, wie dem Fotografen, dem „Aufnahme-Ingenieur“ und dem „Geräusche-Effektmann“, sind die Mitwirkenden Deutsche. Das gilt von dem Regisseur selbst wie von den Darstellern, die den Berliner Sprechbühnen entstammen.

Es existiert noch eine zweite, englische Fassung dieses Films, natürlich mit englischen Schauspielern. Sie auf amerikanischen Apparaturen vorzuführen, wird wenig Schwierigkeiten bereiten. Weit komplizierter gestaltete sich die Wiedergabe der deutschen Bearbeitung in Berlin. Der noch immer nicht geschlichtete Patentstreit zwingt dazu, den auf dem System der amerikanischen Radio Corporation aufgenommenen Film auf der hier allein zulässigen deutschen Klangfilm-Apparatur vorzuführen. Da die Apparatur des Gloria-Palastes auf die Eigenart der englischen Sprache mit ihren Zischlauten (vom *Singing Fool* her) eingestellt war, erwies sie sich zunächst als untauglich für den deutschen Dialogfilm.

Die ersten Proben, die vor etwa zehn Tagen vorgenommen wurden, fielen entmutigend aus. Es bedurfte intensivster Arbeit, um die Apparatur auszubauen und zu vervollkommen — einer Arbeit, die Dupont selbst, mit einem eigens aus England mitgebrachten Fachmann, und gemeinsam mit deutschen Ingenieuren und Vorführern in Tag- und

Nachtschichten zu gutem Ende geführt zu haben glaubt.

Ich hatte Gelegenheit, einer der letzten Proben im Gloria-Palast beizuwohnen, an der Dupont im Vorführungsraum in seiner temperamentvollen Art höchst aktiv Anteil nahm. Während ein Operateur den Film auf zwei Vorführungsapparaten — jeder Apparat je zwei Akte — abrollen ließ, beobachtete der Regisseur die Vorgänge auf der Leinwand in einem Spiegel, auf dem sich die Bilder wie auf einem Tanagra-Theater abzeichneten. Über sich an der Decke ein Lautsprecher zur Wiedergabe der Geräusche und Worte. Neben sich einen Operateur, der an einem Schrank den Lautstärke-Regulator und an einem Kasten den sogenannten Entzerrer, einen Apparat zur Regulierung verzerrter Stimmen, zu bedienen hat. Während der Film abrollt, richtet sich dieser Vorführer strikt nach den Kommandos, die ihm Dupont an der Hand eines eigens angefertigten Ton-Scala-Manuskripts erteilt.

„Achtung: fünf!“ Die an dem Lautstärkeschrank angebrachte Scheibe wird auf Nr. 5 gestellt: der Lärm einer Ballgesellschaft oder einer Barszene schwillt an. „Achtung: zwei!“ Wieder eine Drehung der Scheibe! Man hört den Dialog zweier Leute in gedämpftem Ton. So ist alles auf möglichst natürliche Tonstärke abgestimmt und das Ergebnis in einem Ton-Scenario festgelegt. Vom Schrei bis zum Geflüster jede Nuance.

Auch eine Generalprobe gab es, wie im Sprechtheater. Man wollte hören, ob sich die ausgeprobte Klangstärke auch vor gefülltem Hause bewährte. Sechshundert uniformierte Schupoleute mit Begleitung bildeten das Auditorium. Auch Ministerpräsident Braun und Innenminister Grzesinski waren erschienen.

☐ Regisseur probt Töne. Berliner Montagspost, Nr. 41, 28. 10. 1929

### Der Verlauf der Uraufführung

Die gestrige Premiere trug alle Anzeichen eines großen Ereignisses. Das Auto-Durcheinander auf dem Kurfürstendamm war beängstigend, die Chauffeure lieferten sich heiße Schlachten um die Parkplätze, und die Polizei hatte in dem allgemeinen Durcheinander die Nerven zu bewahren.

Schon im Vestibül stellte es sich heraus, daß so ziemlich alles vorhanden war, was zum „Bau“ gehörte. Darüber hinaus aber auch zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die begierig waren, dieses neue Werk zu sehen. Man glaubt es der Südfilm gern, daß tagelang das Telephon wegen der Anfrage nach Premierenkarten überlastet war.

Die Vorstellung verlief unter angespannter Aufmerksamkeit des Publikums. Jedes Husten wurde

als störend empfunden, jeder konzentrierte Auge und Ohr auf die Leinwand.

Der Schlußbeifall nahm Dimensionen an, wie sie Berlin wohl bisher in einem Kino überhaupt noch nicht gehört hat. Minutenlang standen die Besucher und applaudierten den auf der Bühne anwesenden Darstellern und dem Regisseur.

Die Diskussion über den Film und die Chancen des Sprechfilms überhaupt füllten Gänge und Treppen. Auch auf der Straße wurden die teilweise sehr erregten Debatten fortgesetzt.

Unabhängig von jeder persönlichen Kritik herrschte die allgemeine Ansicht, daß man einer historischen Stunde des deutschen Films beige-wohnt hatte.

☐ Der Vorstoß des Sprechfilms. Film-Kurier, Berlin, Nr. 257, 29. 10. 1929

### E. A. Dupont an seine Kritiker

Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 5. Juni 1929:  
Na, der Tonfilm besorgt's euch.

Stimmt. Der Tonfilm hat's mir besorgt. Kerr hat recht (wie immer). Oder vielmehr: Ich hab's dem Tonfilm besorgt, indem ich einen gemacht habe (aus Gemeinheit). Und daraufhin hat's ein Teil der Berliner Presse mir besorgt, indem er mich verrissen hat (aus Ge— rechtigkeit).

Meine sehr verehrten Herren Kritiker! Ich ergreife die Feder (zum ersten Male wieder nach vielen Jahren), um Sie vielfach um Entschuldigung zu bitten, daß ich die Kühnheit besessen habe, Sie ohne jede Vorbereitung mit einer Erfindung bekannt zu machen, die in England und Amerika seit langem das öffentliche Leben auf das merkbarste beeinflußt, und von deren eigentlicher Bedeutung und Möglichkeit in Deutschland (dem Land des Fortschritts, der Dichter und Denker) bisher kaum mehr als ein Schlagwort bekannt geworden ist.

Sie haben recht, verärgert zu sein, als man Sie so jäh aus Ihren romantischen Träumen über den stummen Film aufschreckte und hinterrücks in ein Kino führte, in dem die Menschen plötzlich auf der Leinwand zu reden begannen (wenn auch Blödsinn!) — und nicht nur englisch, wie im Al Jolson-Film — das man schwer kontrollieren kann, wenn man die Sprache nicht beherrscht, sondern deutsch: in Ihrer eignen, guten, ollen, ehrlichen Muttersprache — (wenn auch verhunzt, Gott sei's geklagt!).

Ich war der (offenbar irrig) Ansicht, daß ein Tonfilm in deutscher Sprache zum mindesten ein Experiment darstellen würde, das Ihres interessierten Wohlwollens sicher wäre. Statt des Interesses und des Wohlwollens jedoch fand ich nur (oder besser gesagt: zum Teil) Zorn und eine nicht un-

erhebliche Front von Mißtrauen und Erregung über das geheime Grauen, das Schreckgespenst, das sich hinter dem harmlosen Wörtchen „Tonfilm“ verbirgt, dessen eigentliche Bedeutung im Grunde genommen (hier in Deutschland) noch keiner kennt, von dem man aber schon soviel „gehört“ hat (in übertragenem Sinne natürlich).

Ich hätte mir natürlich denken können, daß Sie, meine Herren, in Ihrer Eigenschaft als prominente Vertreter der deutschen Filmkritik einmal ins Ausland gereist wären, um sich an Hand der dort ständig laufenden neuen amerikanischen Tonfilm-Erzeugnisse oder durch eine Besichtigung der in vollem Betrieb befindlichen Tonfilm-Ateliers in Elstree Vergleichsmöglichkeiten, eine Beurteilungsbasis, einen Überblick zu verschaffen über die Möglichkeiten, Aussichten, Ziele, Zwecke, Grenzen, Ausblicke und Aufgaben des modernen Tonfilms. Das hätte ich mir beispielsweise denken können, aber das ist natürlich Unsinn, zuviel verlangt sozusagen, denn erstens ist London furchtbar weit (22 Stunden per Bahn, 8 ½ Stunden per Flugzeug), und zweitens haben Sie ja mit der Besprechung der stummen Filmproduktionen soviel zu tun, daß Ihnen zu einer solchen Exkursion keine Zeit bleibt.

Und darum kam die Sache mit der verfluchten Tonfilm-Invasion in Berlin (*Atlantic*) etwas plötzlich für Sie. Denn selbst in England und Amerika existieren ja Tonfilme erst seit vier Jahren, und da hätte man in Deutschland immer noch ein bißchen Zeit gehabt. Und nur durch diese Plötzlichkeit und Voreiligkeit ist es zu erklären, daß Sie, meine Herren, etwas aus Ihrem seelischen Gleichgewicht geraten sind. Aber immerhin: auch eine in nervösem Erregungszustand geäußerte Ansicht ist wertvoll, wenn sie von Kapazitäten geäußert wird. Und daß Sie Kapazitäten sind, das wird weder von mir bezweifelt noch von irgend jemand anderem, der je von Ihnen kritisiert wurde.

Gewiß, Sie haben in Ihrem Leben wahrscheinlich noch nie ein Mikrophon gesehen (sofern Sie nicht nebenamtlich im Rundfunk tätig sind), noch einen Tonaufnahmeapparat, noch eine Tonfilmbühne, noch eine geräuschlose Kamera, noch einen Tonverstärker, noch einen Stimmregulator, noch wissen Sie etwas von dem technischen Unterschied im Aufnahme- und Wiedergabeverfahren zwischen Western Electric und Tobis und Klangfilm. Sie wissen nur, daß da ein Prozeß schwebt. Das ist auch alles ganz gleichgültig. Das ist alles nur Hinterden-Kulissen-Kram. Darauf kommt es ja auch gar nicht an. Aber Sie kennen (wie gesagt) das Wort Tonfilm und haben sich jetzt nun obendrein einen hundertprozentigen Tonfilm ansehen müssen. (Bitte um Verzeihung!)

Und dann die neue Sachlichkeit. Das ist es. Damit kann man sich viel helfen. Das sieht dann so aus:

#### I.

Herbert Ihering, Berliner Börsen-Courier, 29. Oktober 1929: Aber, so paradox es klingen mag, im Tonfilm muß man sprechen und Sprachregie führen wie im Rundfunk, als ob die Darsteller nicht gesehen würden ...

(Bravo! Das Ei des Herbert Columbus. Im Rundfunk werden die Schauspieler zur Schattierung der Sprache, wenn sie ihre Sätze sprechen, je nach Bedarf in verschiedenen Distanzen zum Mikrophon heran- oder weggeführt. Das heißt: im Rundfunk richtet sich der Darsteller nach dem Mikrophon — im Tonfilm muß sich das Mikrophon nach dem Darsteller richten. Zur Wahrung der natürlichen, durch Situation und Handlung bedingten Position. Trotzdem: man könnte auch den Iheringschen Vorschlag einmal versuchen. Nur eins — vielleicht befragt Herr Ihering einmal die Herren Kollegen. Wenn ich mich schon an eine epochale Neuerung wage, dann soll wenigstens Einmütigkeit in der Presse darüber herrschen. Ich möchte naturgemäß nicht gern vom Regen in die Traufe kommen.)

#### II.

Deutsche Allgemeine Zeitung, 29. Oktober 1929: Mit dieser Premiere liegt ein Versuch hinter uns, vergleichbar mit dem Bemühen einer chemischen Aktiengesellschaft, die hundert Chemiker anstellt, um ein neues Haarwasser zu erfinden (IG. Tonfarben?) Diese Kollektivarbeit bringt das verlangte Produkt dann zustande, aber das ist nicht das Wertvolle daran. Sondern der Gewinn der Arbeit stellt sich dar in einem Dutzend nebenbei gefundener Erkenntnisse, die vorläufig vielleicht nur den Wert von Formeln besitzen, auf die andere aber nach geringer Zeit mit Selbstverständlichkeit zurückgreifen werden und sie handhaben — sei es auch nur in der Form, daß von nun an jeder weiß, was für Haarwasser und für Tonfilm überhaupt nicht zu verwenden sei.

Und was ist eine von den „nebenbei gefundenen“ Erkenntnissen? Man höre:

Den großgekopften (?) Ganztaufnahmen sprechender Schauspieler fehlt die Dimension des Raumes.

(Ach, wie merkwürdig! Und bei den großgekopften (!) Ganztaufnahmen nichtsprechender Schauspieler im stummen Film — — wo ist denn da die „Dimension des Raumes“?? Nach alledem scheinen mir die Versuche zur Erlangung eines neuen Haarwassers nicht so wichtig zu sein wie die Erfindung

eines neuen Aufnahmeobjektivs für großgekopfete Ganztaufnahmen ...)

### III.

Deutsche Tageszeitung, 29. Oktober 1929: Wo technische Dinge gezeigt werden, ist der Tonfilm durchaus am Platze, wo es sich darum handelt, dramatische Szenen in packender Weise darzustellen, versagt der Tonfilm vollkommen; er beraubt die Dinge der Illusion und drängt sie ab zum Nüchternen.

(Verehrter Unbekannter! Können Sie sich noch erinnern, als wir für den stummen Film um Anerkennung rangen? Als Ihr von der Presse uns entgegenhieltet, daß die Sprache, die Sprache und nur die Sprache das edelste und einzig vollwertige Ausdrucksmittel sei und daß eine stumme, mimische Gestaltungsform nur ein dürftiger plebejischer Notbehelf wäre. Afterkunst und so ... Und jetzt! Die Sprache als Illusionsräuber! Huch, wie schrecklich. Es geht dem stummen Film wie den Menschen. Erst die Gewißheit des Todes weckt Anerkennung.)

### IV.

Ernst Blaß, Berliner Tageblatt, 29. Oktober 1929: Das Thema ist besonders wenig für einen Sprechfilm geeignet; es sei denn, ein moderner Aeschylus, und sei es selbst einer der Hintertreppe, gliederte den Stoff und gäbe den Menschen die Worte.

Die Photographie erstrebt mehr Plastik als Bildhaftigkeit. Dem Bild droht der Garaus; das Wort ist noch nicht da. Teils Kater-Idee, teils Piscator-Idee ...

(Nur zur Orientierung, Herr Doktor! Ein plastisches Bild ist bildhaft und ein bildhaftes Bild muß plastisch sein. Das eine ergibt sich aus dem anderen, die eine Eigenschaft wird durch die andere bedingt. Und was die Hintertreppen-Aeschylusse anbelangt: Teils Kateridee, teils Blasphemie ...).

### V.

Vossische Zeitung, 29. Oktober 1929: Die Kamera ist Nebensache, sie rührt sich nicht vom Fleck ...

Aber Dupont ist eben ein sehr mittelmäßiger Theaterregisseur, er klebt hypnotisiert am Raume fest, wagt kaum einmal zu kriechen ...

(Bravo! Sie haben es erkannt. Ich krieche nicht. Weder im Raume herum (warum auch?) noch vor meinen Kritikern. Und die sich nicht rührende Kamera! Sie wissen doch selbst, Herr H. P., daß die Bewegung der Kamera nie zum Selbstzweck ausarten soll. Je weniger Sie die Technik der Kamera empfinden, desto besser ist die Technik des Films. Glauben Sie allen Ernstes, daß Sie Dialoge in so

vielfältigen Schnittbildern photographieren können wie einen stummen Film? Wenn sich zwei Menschen deutlich sichtbar und deutlich hörbar im Tonfilm unterhalten, welche Veranlassung besteht (soweit nicht bedingt durch Stellungswechsel) zum Einschneiden von Großaufnahmen oder zum Wechsel der Einstellung? Nur, damit die Kamera sich rührt und damit ich krieche?? Wollen Sie wirklich ganz schematisch eine im stummen Film bewährte und erprobte Aufnahmetechnik auf eine neue, in ihrer Struktur absolut selbständige Ausdrucksform übertragen?

Vergessen Sie nicht, daß (wenn ich dies täte) ein unerträgliches Stimmengewirr entstände, das die Verständnismöglichkeiten außerordentlich erschweren würde. Im übrigen nehme ich Ihre Beurteilung über meine Qualifikationen als Theaterregisseur gern zur Kenntnis. Da ich meines Wissens noch nie ein Theaterstück inszeniert habe, bleibt die Quelle, auf Grund deren Sie sich auf das Prädikat „mittelmäßig“ so dezidiert festgelegt haben, ebenso Ihr Geheimnis wie manche andere düstere Bemerkungen Ihrer Kritik, wie vor allem die Feststellung, daß Sie in dem Film keine Kabinen gesehen haben, und die kühne These, daß Sie nicht einmal gesehen hätten, „wie das Schiff aussieht“ — und obgleich ich dieses selbe Schiff von außen, vom Mastbaum bis zum Heck und zum Bug und innen vom Maschinen- und Heizraum bis zur Kapitänsbrücke in allen seinen Teilen demonstriert habe.)

### VI.

Dr. Kurt Mühsam, B. Z. am Mittag, 29. Oktober 1929: Wenn man schon Auge und Ohr bemüht, darf das Ohr nicht hören, was das Auge ohnehin sieht ...

(Wenn Sie schon, bemühter Herr Dr. Mühsam, Auge und Geist Ihrer Leser bemühen, darf der Geist nicht darüber nachdenken, was das Auge liest — — —.)

Jetzt im Ernst: „Ihr habt nicht gemerkt, daß Ihr bei diesem Film zum ersten Male Eisenbahn gefahren seid, während Ihr früher zu Fuß gingt“, sagte ein führender Berliner Theaterkritiker. Nun noch mehr. Ihr habt nicht gesehen, daß es sich bei diesem Film um das deutsche Duplikat eines englischen Films mit anglo-sächsischer Mentalität handelt und nicht um ein für die „deutschen Belange“ eigens hergestelltes Filmwerk. Daher einige gegensätzliche Auffassungen über die Charakterführung der Hauptdarstellung und über die Dosierung der Dialoge. „Adieu, stumme Filmkunst. Aber beim heiligen Chaplin, wir sehen uns wieder“, schreibt abschließend die „Vossische Zeitung“.

Falsch! Auch in England, auch in Amerika hat sich der Tonfilm durch das Publikum — gegen die Presse durchgesetzt.

In Deutschland kann und wird es nicht anders sein. Aber beim heiligen Ihering, beim heiligen Blaß, beim heiligen Mühsam, beim heiligen Pollock<sup>5</sup> – wir sehen uns wieder. Beim nächsten Tonfilm.

Adieu, stumme Filmkunst!

☒ Film-Kurier, Berlin, Nr. 261, 2. 11. 1929

### -s-, Das Kriterium

Über den Dupontschen Tonfilm *Atlantic*, in dem der historische Untergang des Dampfers „Titanic“ dargestellt ist, schreibt in der „Nachtausgabe“ Hugenbergs größter Filmkritiker, Herr Aros<sup>6</sup>:

„Es gibt Leute, denen einige Szenen zu lang gezogen sind. Ob nicht den Männern in der wirklichen Geschichte die Minuten und Sekunden noch qualvoller hinschlichen?“

Zweifellos! Ertrinkende Schiffspassagiere haben es wirklich noch schlechter als gelangweilte Kinobesucher.

☒ Das Tage-Buch, Berlin, Nr. 44, 2. 11. 1929

### v.d.D. (Ernst von der Decken), Atlantic

Die Funkstunde unternahm im Rahmen des Programms ihrer aktuellen Abteilung zum erstenmal den Versuch, ihren Hörern einen Tonfilm direkt aus dem Vorführungsraum eines Lichtspieltheaters während der Vorstellung zu übertragen. Die Übermittlung des hundertprozentigen Tonfilms *Atlantic* (Regie E. A. Dupont) aus dem Gloria-Palast ist restlos geglückt. Dabei erfolgte die Sendung nicht durch ein Mikrophon, sondern direkt vom Tonfilmstreifen aus auf den Verstärker. Die letzten Minuten der „Atlantic“ vor ihrem Untergang kamen auch ohne sichtbaren Film zur vollen Wirkung, ja fast konzentrierter zum Ausdruck als im Theater selbst. Besonders die Stimme Fritz Kortners erreichte absolute Klarheit, während die Frauenstimmen nach wie vor unnatürlich blieben, ein Mangel des Tonfilms, der allgemein ist. Die Befehle des Kapitäns, der Gesang der Menge, das Zischen des Wassers, ja, das Ticken des Morseapparates schufen einen Gesamteindruck, daß der Wunsch nach einem Tonfilmarchiv, den wir jüngst an dieser Stelle geäußert haben, seine Berechtigung auf neue erwiesen hat.

☒ Tempo, Berlin, Nr. 259, 5. 11. 1929

### Antworten

*E. A. Dupont.* Die Kritiken über Ihren Tonfilm *Atlantic* waren, dem Gegenstand entsprechend, zum Teil wenig günstig; sie waren durchschnittlich Muster von Sachlichkeit gegenüber dem Artikel,

mit dem Sie im „Film-Kurier“ darauf antworten. Ein so begabter Künstler sollte nicht wie eine beleidigte Primadonna schimpfen, sich in der Enthüllung von Pseudonymen ergehen und ernsthafte Argumente mit billigen Witzchen zurückweisen. Ihre Kritiker haben sich nicht darüber verbreitet, ob Sie Dupont heißen oder eine geborene Duppke sind – also sollten Sie das Niveau der Diskussion nicht drücken. Und: Sie erklären den Durchfall damit, daß die Kritiker allzu plötzlich von Ihnen mit dem Tonfilm überrascht worden seien. Als ob nicht im Gegenteil Sie vom Tonfilm überrascht worden sind!

☒ Die Weltbühne, Berlin, Nr. 46, 12. 11. 1929

### Weitere Quellen

**Kritik** D. in: Der Abend, Nr. 508, 29. 10. 1929 / Fritz Olimsky in: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 506, 29. 10. 1929 / Aros (d.i. Alfred Rosenthal) in: Berliner illustrierte Nachtausgabe, Nr. 253, 29. 10. 1929 / Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 511, 29. 10. 1929 / Ernst Blaß in: Berliner Tageblatt, Nr. 511, 29. 10. 1929 / ch. in: Deutsche Tageszeitung, Nr. 513, 29. 10. 1929 / Ernst Jäger in: Film-Kurier, Nr. 257, 29. 10. 1929 / Kinematograph, Nr. 253, 29. 10. 1929 / Rolf Nürnberg in: Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 254, 29. 10. 1929 / Emil Rabold in: Die Welt am Abend, Nr. 253, 29. 10. 1929 / Zw. (Hans von Zwehl) in: Berlin am Morgen, Nr. 192, 30. 10. 1929 / K. Gl. (Konrad Glück) in: Berliner Morgenpost, Nr. 259, 30. 10. 1929 / Berliner Volks-Zeitung, Nr. 512, 30. 10. 1929 / -i. (Richard Biedrzyński) in: Deutsche Zeitung, Nr. 255a, 30. 10. 1929 / j. (Igna Maria Jünemann) in: Germania, Nr. 506, 30. 10. 1929 / st. in: Neue Preußische Kreuz-Zeitung, Nr. 344, 30. 10. 1929 / W. H. Stern in: Neue Zeit, Nr. 300, 30. 10. 1929 / Bar Kochba in: Der Angriff, Nr. 48, 31. 10. 1929 / (Hans-Walther) Betz in: Der Film, a. a. O. / Cubert in: Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 306, 2. 11. 1929 / Felix Henseleit in: Reichs-filmblatt, Nr. 44, 2. 11. 1929 / Manfred Georg in: General-Anzeiger, Dortmund, Nr. 302, 3. 11. 1929 / K. in: Der Tag, Nr. 263, 3. 11. 1929 / My. (Wilhelm Meyer) in: Berliner Montagspost, Nr. 42, 4. 11. 1929 / Aros (d. i. Alfred Rosenthal) in: Der Montag, Nr. 42, 4. 11. 1929 / Kurt Reinhold in: Der Montag Morgen, Nr. 44, 4. 11. 1929 / Erich Kluge in: Die Welt am Montag, Nr. 44, 4. 11. 1929 / J-s. in: Die Filmwoche, Nr. 45, 6. 11. 1929 / Wolf Zucker in: Die Literarische Welt, Nr. 45, 8. 11. 1929 / Gong in: Deutsche Republik, Frankfurt a. M., Nr. 6,

<sup>5</sup> Geburtsname des Kritikers Heinz Pol.

<sup>6</sup> Alfred Rosenthal-Aros, als Chefredakteur im Scherl-Verlag für die Fachzeitschrift „Kinematograph“ und das Filmressort sämtlicher Scherl-Blätter verantwortlich, galt als einer der umstrittensten Filmjournalisten Berlins.

9. 11. 1929 / fi in: Münchner Telegramm-Zeitung, Nr. 219,  
13. 11. 1929 / Andreas Königsbauer in: Münchener Zei-  
tung, Nr. 315, 14. 11. 1929 / H. H. B. (Hanns Heinrich  
Bormann) in: Rhein-Mainische Volkszeitung, Frankfurt  
a. M., Nr. 266, 14. 11. 1929 / Hans Spielhofer in: Deutsche  
Filmzeitung, München, Nr. 46, 15. 11. 1929 / f. in: Süd-  
deutsche Sonntagspost, München, Nr. 46, 17. 11. 1929 /  
Br. (Heinrich Braune) in: Hamburger Echo, Nr. 322,  
21. 11. 1929 / G. F. in: Neue Zeitung, München, Nr. 271,  
22. 11. 1929 / Hans Meißner in: Hamburger Anzeiger,  
Nr. 274, 23. 11. 1929 / R. T. in: Kinotechnik, Nr. 23, 5. 12.  
1929 / Hl. (Hans Otto Henel) in: Leipziger Volkszeitung,  
Nr. 284, 7. 12. 1929 / Heinz Eisgruber in: Kulturwille,  
Leipzig, Nr. 12, Dezember 1929 / Hermann Hieber in:  
Die Volksbühne, Nr. 9, Dezember 1929 / Hw. in: Film  
und Bild in Verein und Schule, Köln, Nr. 1, 15. 1. 1930 /  
Wolfgang Petzet in: Der Kunstwart, München, Nr. 4,  
Januar 1930 **Zensur** Georg Herzberg in: Film-Kurier,  
Nr. 258, 30. 10. 1929 (Gegen Jugendverbot) **Prädikat** L.  
(Felix Lampe) in: Mitteilungen der Bildstelle des Zentra-  
linstituts für Erziehung und Unterricht, Nr. 44/45, 6. 11.  
1929; Nr. 48/49, 11. 12. 1929 **Materialien** F. A. Dupont  
in: B. Z. am Mittag, Nr. 156, 11. 6. 1929 (Statement) /  
Film-Kurier, Nr. 173, 23. 7. 1929 (Drehbericht) / Elfriede  
Borodin in: Film-Kurier, Nr. 197, 20. 8. 1929 (Drehbe-  
richt) / Charlott Serda in: Die Filmwoche, Nr. 36, 4. 9.  
1929 (Drehbericht) / Willi Forst in: Film-Kurier, Nr. 219,  
14. 9. 1929 (Drehbericht) / Leo Lania in: Berliner Börsen-  
Courier, Nr. 453, 28. 9. 1929 (Drehbericht) / F. A. Dupont  
in: Film-Kurier, Nr. 256, 28. 10. 1929 (Über den Schnitt) /  
L. M. in: Film-Kurier, Nr. 257, 29. 10. 1929 (Wiederga-  
betechnik im Gloria-Palast) / Thisa Heß in: Das Tage-Buch,  
Nr. 44, 2. 11. 1929 (Offener Brief an F. A. Dupont) /  
Eugen Szatmari in: Berliner Tageblatt, Nr. 520, 3. 11. 1929  
(Glosse) / Herbert Ihering in: Berliner Börsen-Courier,  
Nr. 519, 6. 11. 1929 (Replik auf Duponts Polemik) /  
Film-Kurier, Nr. 291, 7. 12. 1929 (Über den geschäft-  
lichen Erfolg) / Hans Deneke in: Deutsche Filmzeitung,  
München, Nr. 50, 13. 12. 1929 (Über dramaturgische  
und technische Fehler) / Film-Kurier, Nr. 6, 6. 1. 1930  
(Lübecker Pfarrer predigt über den Film)

# Auf der Reeperbahn nachts um halb eins

10 Kritik

Land: Deutschland. — Produktion: Universal Pictures Corp. mbH, Berlin. — Verleih: Deutsche Universal Film-Verleih GmbH, Berlin.

Regie: Fred Stranz.

Buch: Oskar Schubert-Stevens, Julius Urgiß. — Kamera: Akos Farkas, Franz Weihmayr. — Bauten: Otto Moldenhauer. — Aufnahmeleitung: Rudolf Fichtner. — Produktionsleitung: Max Kimmich.

Darsteller: Lydia Potechina (Donna Ramona Raffkaela), Eddie Polo (Heini Box), Harry Nestor (Caesar Verkannto), Inge Borg (Signorina Eleonora Raffkaela), sowie Inge Rana, Lotte Roman\*, Heddy Warton\*.

Atelier: Jofa. — Außenaufnahmen: Hamburg (Reeperbahn-Lokal „Trichter“; Hafen; Volksfest „Dom“; Innenstadt). — Drehzeit: Januar–Februar 1929.

Zensur: B. 21 979; 18. 3. 1929; 7 Akte, 1797 m; Jugendverbot. Vorspannfilm: B. 22 076; 27. 3. 1929; 1 Akt, 56 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 12. 4. 1929, Berlin, Schauburg und Hamburg, Schauburgen Hauptbahnhof, Millerntor, Barmbeck, Hammerbrook, Wandsbek. — Kinomusik: Werner Schmidt-Boelcke (Schauburg, Berlin); Hermann Worch (Schauburg, Berlin; Dirigent).

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1135.

## Inhalt

Signora Raffkaela, Präsidentin der Katalonischen Schweinesülze-Kompagnie, kommt nach Deutschland, um ihre Sülze einzuführen, und landet in Hamburg. Sie verkracht sich mit ihrem Reklamechef, der ihrer Tochter nachstellt, und aus Rache entführt jener ihr Prunkstück, das sie immer, selbst im Hotel Esplanade, mit sich führt: ihr Reklameschwein, ein mehrfach prämiertes Vieh von sagenhaften Proportionen. Eddie Polo muß ran; er befreit das Schwein aus dem Stall einer Hafenspelunke und erhält als Lohn dafür die Liebe der Präsidententochter.

☐ Schw. (Martin Beheim-Schwarzbach), Film-Journal, Berlin, Nr. 16, 21. 4. 1929 (Auszug)

## Georg Herzberg, Film-Kurier

Eddie Polo, lange Jahre zugkräftiger Filmstar, Traumheld vieler Jugendlicher, die sich allen Gesetzen zum Trotz in die Kinos stahlen, erlebt eine Renaissance. Die Deutsche Universal bringt noch in dieser Saison drei Filme von ihm heraus.<sup>1</sup>

Der erste hält, was man von ihm erwartete. Hundertprozentiger Kintopp, primitive, geradlinige, leicht verständliche Handlung, gewaltige Keilereien, Niederlage des Schurken, happy ending und gehöriges Demonstrieren, was für ein starker, kluger und zuverlässiger Kerl dieser Eddie Polo ist.

Das Publikum der ausverkauften Schauburg lieferte den Beweis dafür, daß die Rechnung aufgeht. Man johlte über derbe Bild- und Wortpointen, man quietschte vor Vergnügen, wenn die Boxhiebe hagedicht fielen, und war sichtlich erfreut, den Helden zum Schluß persönlich auf der Bühne zu sehen.

Daß ein solcher Film mit Filmkunst überhaupt nichts zu tun hat, daß er nicht einmal Kunstgewerbe, sondern nur grobes Handwerk ist, darüber sind sich wahrscheinlich alle Beteiligten einig. Es ist aber schon noch weniger Wertvolles aufdringlicher gezeigt worden.

Wer will jemand daran hindern, die Wünsche des Schauburg-Publikums in ganz Deutschland auszunutzen? Aufgabe der Kritik ist es bestimmt nicht, sie hat lediglich eindeutig festzustellen, um was es sich handelt.

Für die Regie zeichnet Fred Stranz, neben Eddie Polo spielen die sichere Lydia Potechina, die niedliche Inge Borg und Harry Nestor als vom Pech verfolgter Intrigant. Erwähnung verdient noch das hübsche, ungenannte Barmädel, das die vielbelachten Worte von dem Waggon wilder Affen spricht.

Akos Farkas bringt interessante Hamburg-Bilder, seine sonstige Arbeit ist, wohl durch Zeitmangel bedingt, etwas oberflächlich. Otto Moldenhauer baute.

☐ Auf der Reeperbahn nachts um halb eins. Film-Kurier, Berlin, Nr. 88, 13. 4. 1929

## E. K., Hamburger Anzeiger

Auf der Reeperbahn nachts um halb eins gibt es ein „sensationelles lustiges Abenteuer“. Sein lustiger Teil gefällt, possenhafte Motive um die Sülzekönigin Donna Ramona Raffkaela und die Prachtsau Romeo entwickeln sich drastisch. Dann kommt das Sensationelle, Hamburgische, Reeperbahnmäßige:

<sup>1</sup> Außer dem hier besprochenen Film die Titel *Geheimpolizisten* | 66 und *Auf Leben und Tod* | 11.

Brillantendiebstahl auf Sankt Pauli (im Film bevölkern diesen Stadtteil immer Verbrecher und nur Verbrecher), Eddie Polo entspringt aus Fuhlsbüttel in den Schornstein einer Hafenbarkasse, macht den Schurken sehr unschädlich, rettet die Edelsau und kriegt die Tochter der Besitzerin. Die Handlung ist dick aufgetragen, und der Regisseur hat rasche Arbeit geleistet: Während die Elbe Treibeis führt, laufen an den Landungsbrücken die Jungen barfuß herum; die Hamburger Hochbahn läßt ihre Straßenbahn mit den schöneren Berliner Wagen fahren; Fuhlsbüttel hat mit Berlin-Moabit „Gefängnisgemeinschaft“. Die Reeperbahn nachts um halb eins? Vielleicht. Jedenfalls: Hamburg am ersten April.

☒ Auf der Reeperbahn nachts um halb eins. Hamburger Anzeiger, Nr. 86, 13. 4. 1929 (Programmkritik)

## Kinomusik

### Lichtbildbühne

Zufolge einer mit Schmidt-Boelcke getroffenen Vereinbarung, eine bestimmte Anzahl Filme zu illustrieren, welche u. a. in der Schauburg zur Uraufführung gelangen, dirigierte Sch.-B. das erheblich verstärkte Orchester dieses Theaters zu dem Film *Auf der Reeperbahn nachts um halb eins* ... So gern wir anerkennen, daß Sch.-B. während seiner Amtstätigkeit in den beiden Theatern des Westens<sup>2</sup> oft beste illustrative Arbeiten schuf, mit diesem Film werden auch andere Illustratoren nur bei bestimmten Szenen glücklich abschneiden. Die Prügeleien, die wilden Abenteuer, Fesselungen, Befreiungen, die Verfolgungen zu Fuß und zu Auto, die Demolierungen von Wirtshäusern, die sämtlich auf Spannung gestellten Szenen lassen sich lediglich durch Musik in presto und prestissimo ausdeuten. Das tut der Illustrator gründlich. Mitunter weiß er sich nicht anders zu helfen, als daß er das Prestissimo nicht mehr in zwei und vier Viertel, in die Sechzehntelfiguren verlegt, sondern einen Csárdás wählt. In Hamburg an der Alster! Zur Entschädigung für diesen Ausflug in die Puszta spielt er „Mondnacht auf der Alster“ an einer Stelle, die ebenso „Sur les ponts de Paris“ verträgt. Die letzte Vorstellung leitete dann wieder Kapellmeister Worch. Die Wochenschau und die Grotteske lief nun mit seiner Illustration. Trotzdem diese beiden Illustrationen nur dem Beiprogramm gewidmet waren, zeigten sie selbst in kleinsten Nebenszenen feine Pointen. Man ist dies bei Worch gewöhnt. Schade, daß dieser riesige Saal jetzt nur noch mit einem Orchester von acht Musikern ausgestattet ist.

Die Wirkung, die von dieser kleinen Besetzung ausgeht, läßt sich hier schwer schildern, will man nicht bitterböse werden. In diesem Riesenraum, als er noch Konzerthaus für Soldaten und kleine Bürgerleute war, spielten 42 Mann Blech. Jetzt dient er der Kunst, jetzt verträgt er acht Musiker. Es ist geradezu spannend, wenn beim Ausklang einer musikalischen Periode die Trompete dünn durch diese Halle klingt. Man freut sich, daß sie überhaupt da ist, denn sie allein ist vernehmbar.

☒ Lichtbildbühne, Berlin, Nr. 94, 20. 4. 1929

## Weitere Quellen

Kritik D. O. in: Der Film, Wochenausgabe, Nr. 15, 13. 4. 1929 / ll. in: Hamburger Echo, Nr. 102, 13. 4. 1929 / g.m.r. in: Hamburger Fremdenblatt, Nr. 102, 13. 4. 1929 / ra. in: Hamburgischer Correspondent, Nr. 172, 13. 4. 1929 / da. (F. Dammann) in: Lichtbildbühne, Nr. 88, 13. 4. 1929 / Hamburger Nachrichten, Nr. 173, 14. 4. 1929 / g. in: Der Abend, Nr. 177, 16. 4. 1929 / -i- in: Reichsfilmblatt, Nr. 16, 20. 4. 1929 / Hl. (Hans Otto Henel) in: Leipziger Volks-Zeitung, Nr. 97, 26. 4. 1929 / wkl. (Werner Klette) in: Münchener Zeitung, Nr. 188, 10. 7. 1929 / A. (Josef Aubinger) in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 28, 12. 7. 1929

<sup>2</sup> Werner Schmidt-Boelcke kompilierte und dirigierte in den Premientheatern Capitol und Marmorhaus u. a. die Kinomusiken zu *Die Büchse der Pandora*, *Fräulein Else*, *Die Liebe der Brüder Rott*, *Kolonie X*, *Narkose*, *Der Hund von Baskerville*, *Die Frau im Talar*, *Giftgas*, *Ebe in Not* und *Katharina Knie*; sämtliche Filme in diesem Band.

gens zu setzen. Aber Polo gelingt es nach schwerem Kampf, van Straaten der Gerechtigkeit auszuliefern.

☒ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 9, 26. 2. 1930

---

Land: Deutschland. — Produktion: Aco-Film GmbH, Berlin (Gustav Althoff-Film der Deutschen Produktion der Universal Pictures Corp.). — Verleih: Deutsche Universal Film-Verleih GmbH, Berlin.

Regie: Edmund Heuberger.

Buch: Fritz Falkenstein, Walter Wassermann. — Kamera: Charles Stumar. — Bauten: Gustav A. Knauer, Willy Schiller. — Aufnahmeleitung: Alfred Kern. — Produktionsleitung: Joe Pasternak.

Darsteller: Eddie Polo (Eddie Polo, Artist), Peggy Norman-Székely (Eveline, eine reiche Erbin), Rolf von Goth (Paul, ihr Bruder), Angelo Ferrari (van Straaten), Rina Marsa (Die Dame), Karl Falkenberg (Der erste Herr), Hans Ritter (Der zweite Herr), Fred Grosser (Ein Junge), Lotte Stein (Madame Delbanco, die Pensionswirtin), sowie Nien Sön Ling\*.

Atelier: Jofa. — Drehzeit: Oktober—November 1929.

Zensur: B. 24 637; 30. 12. 1929; 6 Akte, 2054 m, nach Ausschnitten 2052,60 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 14. 2. 1930, Berlin, Schauburg.

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1343 a.

Uraufführung zusammen mit *Der Karawanenführer von Oklahoma* (*The Wagon Master*, Harry J. Brown, USA 1929).

Folgende Teile sind verboten: 1. Im 1. Akt vor Titel 1: Großaufnahme eines Mannes und eines Mädchens, die übereinander über einen Tisch gebeugt sind. (Die Szene darf als Totalaufnahme gezeigt werden.) 2. Im 4. Akt in Titel 11 die Worte: „Erledigt ihn!“ (B. 24 637)

---

## Inhalt

Der Zirkuskünstler Eddie Polo bemerkt eines Abends in der Dunkelheit einen Mann, der sich durch das Fenster in eine vornehme Villa schleicht. Er folgt ihm und stellt fest, daß es sich um den jungen Paul handelt, der bei seiner Schwester eingedrungen ist, um dort Geld und Juwelen zu rauben. Paul steht unter dem Einfluß eines Rauschgiftes, das ihm immer wieder von einer gewissenlosen Gaunerbande zugeführt wird. Van Straaten, ein gefährlicher Abenteurer, hat Paul abhängig gemacht, um sich in den Besitz seines ansehnlichen Vermö-

---

## Kritik

### Reichsfilmblatt

Es kommt dem Sujet, das Falkenstein und W. Wassermann geschrieben haben, zugute, daß vor wenigen Tagen eine Opiumhöhle am Spittelmarkt ausgehoben wurde. Man kann also nicht sagen, daß es so etwas nicht gäbe. Der Bruder einer reichen Frau gerät in Verbrecherhände, wird in einer Opiumhöhle in Rausch versetzt und ist dann das willenlose Werkzeug der Verbrecher, dessen Haupt der Freier um die Schwester ist. Die Autoren schildern in recht abwechslungsreichen Situationen, wie Eddie Polo den jungen Mann aus den Händen der Verbrecher rettet und den Anstifter des Ganzen entlarvt. Welche Proben Eddie Polo, der auch darstellerisch gut ist, seiner Artistik zu geben hat, braucht nicht geschildert zu werden.

Edmund Heuberger führt sauber Regie, mit sparsamen Mitteln erreicht er manche vorzügliche Wirkung. Sehr gut die Zirkusaufnahmen, gute Milieuschilderung. Humor und Tempo ist nicht zu vermissen. Von den Darstellern sind zu nennen Peggy Norman-Székely, Rolf von Goth, Angelo Ferrari, Rina Marsa, Falkenberg und von Alten<sup>1</sup>, die alle gut geleitet sind. Ein Kabinetstückchen von Lotte Stein ist besonders zu erwähnen.

Gute Bauten von Knauer und Schiller und Photographie von Charles Stumar.

Ein guter Publikumserfolg in der Schauburg.

☒ Auf Leben und Tod. Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 7, 15. 2. 1930

### Deutsche Filmzeitung

Eddie Polo wird von besoffenen russischen Wachsoldaten in eine Zelle gestoßen und an der Mauer angekettet. Dann gehen die Biederer hin und feiern im Wachlokal eine zensurgedämpfte Orgie. Eddie Polo hat indessen — Kleinigkeit! — die Ketten aus der Wand gerissen, drückt die Türe ein und sucht das Weite. Aber beim Überklettern der Mauer schießt man den Flüchtling ab, dieser stürzt ins Wasser, befreit sich von seinen Ketten, und nun erst kommt man dahinter, daß das Ganze nur eine

---

<sup>1</sup> Für die Mitwirkung von Ferdinand von Alten gibt es keinen Beleg.



*Eddie Polo*

Zirkusnummer, der Trick eines Entfesselungskünstlers war. Aber schon nach Schluß der Vorstellung wird es ernster. Eddie Polo ist hinter Halunken her, die von einem reichen Jungen den Verzicht auf das väterliche Erbe erzwingen wollen. Aber auf dem Umwege über Opiumhöhlen und dergl. wird auch diese Sache geschaukelt. Eddie Polo bleibt auf allen Linien Sieger.

Das Drehbuch hat wirkungsvolle Spannungsmomente, und die Regie leistete, trotzdem ihr nur spärliche Mittel zur Verfügung standen, allerhand. Die Darstellung hält sich im üblichen Rahmen der Eddie Polo-Filme, d. h., sie kommt über den Durchschnitt nicht hinaus. Wir sehen außer Eddie Polo, Peggy Norman und Rina Marsa noch Rolf von Goth, Karl Falkenberg und Angelo Ferrari. Die Photographie muß ziemlich lieblos genannt werden, ebenso hat man sich bei den Bauten auf das Dürftigste beschränkt.

Ein harmloser Unterhaltungsfilm aus der Unterweltserie.

☒ Auf Leben und Tod. Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 23, 6. 6. 1930

### Weitere Quellen

**Kritik** F. K. (Fedor Kaul) in: Der Film, Nr. 7, 15. 2. 1930 / -g. (Georg Herzberg) in: Film-Kurier, Nr. 41, 15. 2. 1930 / Sozialistische Film-Kritik, Hamburg, Nr. 1, 21. 2. 1930 / Paimann's Filmlisten, Wien, Nr. 734, 2. 5. 1930

Titel Tschechoslowakei: *Hříšná krev*.

Land: Deutschland / Tschechoslowakei. — Produktion: Akkord-Film, Berlin / Moldavia, Prag. — Verleih: Atlantic-Film, Berlin; J. Schumann, Filmverleih, Hamburg. — Vertrieb: Filmvertrieb S. Nathan, Berlin.

Regie: Victor Trivas.

Buch: Victor Trivas, nach einer Idee von Paul Schiller. — Kamera: Václav Vich. — Bauten: Victor Trivas. — Produktionsleitung: Franz Lepka.

Darsteller: Vera Voronina, Oscar Marion, Fedor Schaljapin jun. (Fedor Salin), Georg Seroff, Jan Sviták.

Atelier: AB Vinohrady, Prag. — Außenaufnahmen: Prag und Umgebung. — Drehzeit: Juni—Juli (?) 1929.

Zensur: B. 24015; 29. 10. 1929; 7 Akte, 2446 m; Jugendverbot.

Aufführung: 28. 1. 1930, Hamburg, Lessing-Theater. — Berliner Premiere: 21. 3. 1930, Babylon.

Stab- und Besetzungsangaben nach Informationen der Fachpresse und tschechoslowakischen Quellen.

## Inhalt

Oscar, Georg und Fred, drei unzertrennliche Freunde, verlassen die Großstadt, um einmal in der Natur ein richtiges Vagabundenleben zu führen. Plötzlich taucht Vera bei ihnen auf, ein junges Mädchen, das einer wandernden Zirkustruppe davon-gelaufen ist. Alle drei begehren sie die Frau. Oscar ergreift von ihr Besitz. Die beiden anderen müssen das Zelt räumen. Eines Tages gehen die Vorräte zu Ende, und Oscar muß in die Stadt fahren. Jetzt werben Georg und Fred um das Mädchen. Georg fühlt Liebe, wo Oscar nur Verlangen empfand, und auch Vera ist verliebt in ihn. Nach seiner Rückkehr glaubt sich Oscar von seinem Freunde betrogen. Die Rivalen kämpfen auf Leben und Tod miteinander. Als sie nach langem Ringen, wieder ausge-söhnt, zum Zelt zurückkommen, finden sie es leer.

☐ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 46, 13. 11. 1929

## aka., Deutsche Zeitung Bohemia

[...] Um ehrlich zu sein: der Film lebt von dem Buch. Der Regisseur Victor Trivas hat zwar nichts verdorben, aber auch nichts dazugetan, die Wirkung zu vertiefen. Mit Ausnahme einiger sommerlicher Landschaften, die dank dem Können des Kameramanns V. Vich sehr gut herauskommen, bietet der Film kaum Bilder, die im Gedächtnis haften. Er ist brav gemacht, aber nicht mehr. Es fehlen Einfälle. So wie Trivas das Ding gedreht hat, würde es jeder drehen — jeder außer den paar Leuten der Branche, die eben mehr können als jeder. Bei dem großen Angebot von Filmen, die bloß brav gemacht sind, hat dieser wenig Aussicht, durchzudringen. Und das ist schade.

Schade, weil Dr. Paul Schiller, unser Landsmann, den man nach Berlin geholt hat, ein Buch lieferte, das die Voraussetzungen zu einem mehr als bloß durchschnittlichen Film gab. Diese Geschichte von den drei Mann in einem Zelt, vom Mädchen ganz zu schweigen, ist, genauer beschen, eine Novelle voll verhaltenen Reizes. Drei Männer ziehen sich aufs Land zurück, machen die ganze Woche lang Wochenende, leben wie zum Beweis des Satzes: Die Kameradschaft ist doch kein leerer Wahn. Statt „Kameradschaft“ stünde hier besser: Solidarität der Männer. Hier ist ein bedeutsames Motiv angeschlagen, das in der zeitgenössischen Literatur manchen Gleichklang findet. Diese Solidarität gerät in Gefahr durch ein leichtfertiges Mädels, das aus dem Wohnwagen einer Seiltänzertruppe auf die Landstraße fällt und im Zelt der drei Stadtflüchtigen Unterschlupf findet. Ein urmenschlicher Kampf ums Weib setzt ein. Aber schließlich siegt das höhere Gefühl, die Solidarität der Männer. Die Helena des Weckend-Kriegs schnürt ihr Bündel und zieht weiter, der Landstraße nach, die ihre Heimat ist. Kein glücklicher Schluß also, aber ein glücklich gefundener.

Das verhängnisvolle Flittchen, bei dem der Mann recht behält, der gerade da ist, spielt die blonde Vera Voronina. Die Männer sind Oscar Marion, der ein wenig zu sehr erster Liebhaber ist; Georg Seroff, ein moderner Faun mit Mundharmonika und Browning — und Fjodor Schaljapin d. J., ein ergötzlicher Schlemihl. Im Ganzen wird die Darstellung so wenig wie die Regie dem Buch gerecht. Sie ist auf lärmende Komik eingestellt, die derbe Männerlustigkeit, die wir wie so viele andere Übel Amerika verdanken.

☐ Sündenblut / Ein neuer heimischer Film. Deutsche Zeitung Bohemia, Prag, Nr. 260, 7. 11. 1929

**Sk. (Peter Suhrkamp), Berliner Tageblatt**

Dieser Atlantic-Film ist nicht so schlimm wie sein Titel. Er hätte sogar gut werden können, wenn er im ganzen so lustspielhaft leicht genommen worden wäre wie im ersten Teil. Drei junge Männer fahren im Auto aus der Stadt, schlagen an einem See, zwischen Wald, Feldern und Wiesen, für Wochen ihr Zelt auf. Die Fahrt, die Errichtung des Camps, das Leben im Camp – das ist alles locker, von natürlicher Ausgelassenheit und vor allem sommerlich. Dann stößt ein Mädchen zu den dreien, das von einem vorbeifahrenden Zirkuskarren davonlief. Hier meldet sich eine falsche Romantik. Aber Gott sei Dank ist das Mädchen ja keine herumziehende Artistin, sondern ein zartes, triebhaftes Geschöpf. Der Zirkuskarren war nur ein ungeschickter Versuch zu einer äußeren und psychologischen Motivierung. (Eine Vagabundin! Als ob das nötig gewesen wäre! Warum überhaupt im Film diese literarische Methode der Motivierung!) Alles Nächste – die Liebschaft mit dem ersten, die ungemütliche Situation im Camp, die Liebschaft mit dem zweiten, als der erste zwei Tage in der Stadt ist – ist wieder von einer schönen, unbeschwerten, sommerlichen Sinnlichkeit; nur sollten die erklärenden und moralisierenden Titel hier fehlen. Der Kampf der Rivalen danach – Aufruhr des Blutes! – ist leider eine endgültige Entgleisung in schlimmstes Theater. Diese dramatischste Szene ist die schwächste des Films. – Nur vier Darsteller, jeder mit einem eigenen Gesicht, alle ohne viel Schauspielerei, Namen sind unwichtig. Das ist gut so. Regie führte Victor Trivas.

☒ Aufruhr des Blutes. Berliner Tageblatt, Nr. 140, 23. 3. 1930 (Sammelkritik)

**ks., Deutsche Zeitung**

Im Babylon erlebte der Film *Aufruhr des Blutes* seine Uraufführung. Mörderisches Ringen dreier Wochenendfahrer um ein Zirkusmädchen, das aus unerfindlichen Gründen aus einem Wohnwagen springt. Schöne Bilder märkischer Landschaft<sup>1</sup> werden von Schlüpfrigkeit vereckelt. Wenn man alle Spielszenen herauschneidet, wird vielleicht noch ein ganz brauchbarer Kulturfilm daraus.

☒ Aufruhr des Blutes. Deutsche Zeitung, Berlin, Nr. 72b, 26. 3. 1930

1930 / -n- (Lotte H. Eisner) in: Film-Kurier, Nr. 71, 22. 3. 1930 / Ly. (Waldemar Lydor) in: Reichsfilmbblatt, Nr. 12, 22. 3. 1930 / brf. (Bruno Frei, d.i. Benedikt Freistadt) in: Berlin am Morgen, Nr. 70, 23. 3. 1930 / -a- in: Lichtbildbühne, Nr. 71, 24. 3. 1930 / H. Bchm. (Heinrich Bachmann) in: Germania, Nr. 144, 27. 3. 1930 / -y (Fritz Olimsky) in: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 108, 28. 3. 1930 / M-g. (Erwin Mensing) in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 149, 29. 3. 1930

---

**Weitere Quellen**

**Kritik** o.b. in: Internationale Filmschau, Prag, Nr. 11, 25. 11. 1929 / Die Lichtspielbühne, Außig, Nr. 12, Dezember 1929 / -t. in: B. Z. am Mittag, Nr. 80, 22. 3.

<sup>1</sup> Ein Teil der Außenaufnahmen fand in Prag und Umgebung statt. Siehe Vorspann.

# Aufbruch im Junggesellenheim

13

sich Beef mit Käthe und deren Mutter mit Onkel Theobald.

☒ Die Filmwoche, Berlin, Nr. 29, 17. 7. 1929

Arbeitstitel: *Revolte im Junggesellenheim*.

Land: Deutschland. — Produktion / Vertrieb: Ama-Film GmbH, Berlin. — Verleih: Hedwig Werner Film-Verleih GmbH, Berlin; Nord-Film GmbH, Hamburg; Siegel Monopolfilm, Dresden; Film-Vertrieb Schanzer, Düsseldorf.

Regie: Manfred Noa.

Buch: B. F. Lühge, Viktor Abel. — Kamera: Willy Hammeister. — Bauten: Max Heilbronner. — Aufnahmeleitung: Helmut Schreiber.

Darsteller: Siegfried Arno (Beef), Kurt Gerron (Steak), Trude Hesterberg (Die lustige Witwe), Käthe von Nagy (Käthe, ihre Tochter), Adele Sandrock (Tante Adele), Albert Paulig (Onkel Theobald), Yvette Darnys (Die lustige Ehefrau), Angelo Ferrari (Ihr Gatte).

Atelier: Fifa. — Drehzeit: März–April 1929.

Zensur: B. 22 366; 7. 5. 1929; 6 Akte, 2924 m; Jugendverbot. Vorspannfilm: B. 23 012; 25. 7. 1929; 1 Akt, 80 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 1. 7. 1929, Berlin, Capitol. — Kinomusik: Werner Schmidt-Boelcke; Victor Langer (Dirigent).

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1174.

## Inhalt

Beef und Steak sind unzertrennliche Freunde, aber beide leiden sie unter chronischem Geldmangel. Als es ihnen wieder einmal ganz besonders schlecht geht, hat Steak einen genialen Einfall: Sie spielen der reichen Erbtante Beefs und deren Bruder, Onkel Theobald, eine Komödie vor, indem Beef zerknirscht beichtet, daß er ein uneheliches Kind habe. Steak mimt den empörten Vater des verführten Mädchens. Die Wirkung ist überraschend. Die Tante spendet reichlich Geld, und Beef und Steak führen ein herrliches Leben. Unangenehm wird die Sache erst, als die Tante stirbt und in ihrem Testament bestimmt, daß Beef das Kind zu sich nehmen soll. Käthe, die bereits erwachsene Tochter einer heiratslustigen Witwe, spielt den rettenden Engel. Sie wird als Baby kostümiert und zieht in das Haus der beiden Junggesellen. Schließlich aber wird der Schwindel doch aufgedeckt, und nun verheiratet

## Kritik

### Die Rote Fahne

Was die gesamte Winterproduktion der deutschen Filmindustrie bewiesen hat, zeigen in beinahe noch stärkerem Maße die jetzt herauskommenden neuen Filme: die hoffnungslose Verblödung des sogenannten leichteren Spielfilms. Auch das im Capitol zur Uraufführung gekommene Lustspiel *Beef und Steak* zeigt weder einen neuen Gedanken, noch sonst etwas, was man nicht schon in Dutzenden ähnlichen Filmen gesehen hatte. Die Darstellung erreicht manchmal originelle, komische Wirkungen, Siegfried Arno zeigt, daß er nicht nur den Jüngling aus der Konfektion spielen kann, sondern das Zeug in sich hätte, ein starker deutscher Groteskkomiker zu werden, allerdings gehörte dazu eine andere Regie, andere Stoffe und — vielleicht auch ein anderes Publikum. Denn dieses Premieren- und Kurfürstendammpublikum wieherte vor Lachen über jeden kleinen Einfall und nahm dafür gern in Kauf, daß es dieselbe Handlung schon in anderer Form hundertmal gesehen hat.

☒ Beef und Steak. Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 117, 6. 7. 1929

### Walter Kaul, Berliner Börsen-Courier

Amerikas Lustspiele und Grotesken sind Trumpf! Immer wieder wird der Versuch gemacht, sie zu übertrumpfen. Kein Versuch in Deutschland kommt aber von dem längst entschlafenen, schon bei Lebzeiten vermoderten Bolten-Baeckers-Lustspiel<sup>1</sup> los. (Lubitschs Lustspiele bleiben unerreicht!)

Deutschland hat groteske Schauspieler in Hülle und Fülle. Zwei von ihnen haben beschlossen, endlich den deutschen Lustspielfilm zu schaffen. Siegfried Arno und Kurt Gerron wollen die Welt der flimmernden Leinwandgestalten um zwei neue Figuren, um zwei neue Typen bereichern, um Beef und Steak.

Zwei Typen? Es fehlt diesen Figuren alles! Alles Typische wie alles Charakteristische. Gerron und

<sup>1</sup> Heinrich Bolten-Baeckers (1871-1938), Theaterdirektor, Dramatiker und Operetten-Librettist; inszenierte zwischen 1906 und 1925, soweit bisher bekannt, mehr als 70 Stummfilme.

Arno erreichen nicht einmal — bei aller unvergleichlich stärkeren, ausdrucksvolleren und schärferen Begabung im einzelnen, im Detail — die beiden dänischen Komiker Pat und Patachon, die ebenfalls den körperlichen Gegensatz von Lang und dünn und Kurz und dick bilden. Bei Pat und Patachon sind aber nicht bloß die Körper verschieden, sie haben auch entsprechend verschiedene Temperamente: der kleine Dicke ist beweglich und unternehmend, der lange Hagere ist langsam und zögernd. Zwischen Gerron und Arno besteht kein Temperamentsunterschied, er ist allerdings auch nicht in der Rollenanlage zu finden: Gerron könnte mit den gleichen Mitteln die Rolle von Arno darstellen und umgekehrt.

Beef und Steak sind zwei Junggesellen und Lebewänner, die kein Geld haben, es sich aber auf eine Weise verschaffen, die nur im Film möglich ist. Es ist ein scheinbar moderner Inflationshumor, der sich aber bald vom Nepp und Amüsierbetrieb ab- und der ältesten Vorkriegsposse zuwendet: einer Erbtante wird — wieder einmal — ein uneheliches Kind vorgeschwindelt.

Alles in diesem Film ist falsch: das Mondäne, das Bürgerliche, das Hochstaplerische. Es fällt um so mehr auf, als fast alles im einzelnen, im Detail, im Schauspielerisch-Technischen begabt gemacht ist. Aber Momente — und seien es auch viele Momente — täuschen nicht darüber hinweg, daß das Ganze ungenießbar ist. Auch Trude Hesterbergs ungesucht lebenslustige Witwe, Käthe v. Nagys reizender Backfisch und Adele Sandrocks trocken-pathetische Erbtante bleiben in dem spießigen Brei stecken, der sich als deutsches Filmbeefsteak ausgibt.

☒ Beef und Steak. Berliner Börsen-Courier, Nr. 311, 7. 7. 1929

### Leo Hirsch, Berliner Tageblatt

Es gab einmal die Aussicht, deutsche Filmgrotesken zu sehen. Das war zur Zeit, als Ernst Lubitsch zu filmen anfang. Er war der groteske Komiker, eine eigene Type in kleinen Filmen. Er begann Regie zu führen, sprang zum ernsthaften Großfilm über und ging nach Amerika. Inzwischen wurde in Hollywood die kleine und die große Filmgroteske kultiviert und zu einer künstlerischen Höhe gebracht, so stilvoll wie keine andere Gattung der Lichtspielerei. Also deckt auch Deutschland seit Jahren seinen Bedarf an exzentrischem Humor mit diesen ausgezeichneten Filmen, während die heimische Produktion sich mit familiären Lustspielen beschäftigt.

Jetzt, nach einer geraumen Pause, versucht man wieder, Grotesken bei uns zu drehen. Vorhanden

sind fürs erste zwei prachtvolle Typen, Gerron und Arno, unter den Kinonamen Beef und Steak. Routinierte Autoren schreiben ihnen ein Manuskript auf den Leib, es wird eine ausgetüftelt logische Sache. Manfred Noa wird als Regisseur bestellt und liefert sauberste Arbeit, gute Spieler übernehmen die Rollen. Es wird ein grundständiger Film, aber er wirkt gezwungen. Ausgezeichnete Effekte, aber man kann nicht lachen. Es fehlt etwas, der groteske, tragikomische Grundsinn. Eine fast mathematische, exakte Kopfarbeit, mit kaltem Herzen. Hier läuft alles so sicher am Schnürchen, daß man die Schnürchen deutlicher als die Kasperle sieht; so ausgezeichnet ist alles gegängelt.

Es fragt sich, an wem das liegt, an den routinierten Autoren, am Regisseur, an den Darstellern oder an allen zusammen. Es fragt sich, ob es eine eigene, amerikanische Begabung ist, diese hinreißenden Exaltationen des Humors so von vielen Enden her immer wieder als eine neue Art des Weltbildes sichtlich zu machen. Es fragt sich, ob die deutsche Art des Filmens von Natur aus auf das familiäre, primitive Lustspiel eingestellt ist. Es muß wohl so sein. Es muß? Beef und Steak haben begonnen, immerhin versuchen sie, einen bei uns noch nicht ausgetretenen Weg zu gehen. Warten wir ab, ob sie weiterkommen.

☒ Deutsche Lustspiele / Aufruhr im Junggesellenheim / Beef und Steak im Capitol. Berliner Tageblatt, Nr. 316, 7. 7. 1929

### Raca. (Siegfried Kracauer), Frankfurter Zeitung

Ein „Großlustspiel“. Diese kriegsmäßige Bezeichnung hat sich der Film: *Aufruhr im Junggesellenheim* beigelegt, der zur Zeit im Gloria-Palast läuft. Er verdient sie; denn alle Schwankmotive werden in ihm wie Tanks aufgefahren. Sie richten sich drohend gegen den Zuschauer, ihn zu zermalmen bereit, wenn er nicht lachen will. So suchen sie mit Gewalt fertigzubringen, was eigentlich mit Witz hätte erreicht werden müssen. Der aber ist fern; mag auch die alte unverwüsthliche Adele Sandrock Posaune blasen und Siegfried Arno seine entzückende langnasige Blasiertheit mimisch vollkommen präsentieren. Weitere Größen in diesem Elitekorps des Blödsinns sind Kurt Gerron, der noch nicht den rechten Possenstil gefunden hat, und die reizende Käthe v. Nagy, die Impertinenz und Harmlosigkeit gut dosiert. Von sämtlichen Prominenten umringt und bedrängt, bricht das Publikum in der Tat in die ihm kommandierte Lustigkeit aus. Das Großlustspiel hat gesiegt.

☒ Ein „Großlustspiel“. Frankfurter Zeitung, 11. 10. 1929, Stadt-Blatt

## Kinomusik

### Waldemar Lydor, Reichsfilmblatt

[...] im Capitol gab der lustige Film *Aufruhr im Junggesellenheim* Anlaß, viel musikalischen Ulk zu machen, was Schmidt-Boelcke auch redlich ausnutzte. Eine Menge musikalischer Pointen sind allerdings schon durch die Texte vorgeschrieben, was aber ihre Wirkung nur erhöht, wie der „Walkürenritt“ als Posaunensolo (geblasen von Adele Sandrock) oder Siegfried Arnos Erzählung von seiner angeblichen Liebelei in Schlagertiteln, wie „Im Prater blüh'n wieder die Bäume“ oder das unvermeidliche „Ich küsse Ihre Hand, Madame“, ergänzt durch „Frühlingsrauschen“ und andere bekannte Melodien. Als sich die beiden Junggesellen Beef und Steak gleichzeitig erfolglos anpumpen, ertönte das schon fast klassische „Miese Zeiten“. Die feierlich-groteske Testamentseröffnung der verstorbenen Tante wurde durch Chopins Trauermarsch in Jazzmanier lustig illustriert. Die übrigen tollen Situationen wurden mit zeitgemäßen Schlagern ausgezeichnet untermalt. Nach der Premiere dirigierte Kapellmeister Langer mit viel Delikatesse und Schwung das vorzügliche Capitol-Orchester.

☒ Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 28, 13. 7. 1929 (Sammelkritik)

---

## Weitere Quellen

**Kritik** e.b. (Erna Büsing) in: Der Abend, Nr. 304, 2. 7. 1929 / Hj.W. (Hansjürgen Wille) in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 151, 2. 7. 1929 / ar. (Aros, d.i. Alfred Rosenthal) in: Berliner illustrierte Nachtausgabe, Nr. 151, 2. 7. 1929 / S-y. (Georg F. Salmony) in: B. Z. am Mittag, Nr. 177, 2. 7. 1929 / Ernst Jäger in: Film-Kurier, Nr. 155, 2. 7. 1929 / P. M. (Paul F. Marcus) in: Lichtbildbühne, Nr. 156, 2. 7. 1929 / Kurt Behrend in: Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 152, 2. 7. 1929 / b. (Hans Georg Brenner) in: Berlin am Morgen, Nr. 90, 3. 7. 1929 / a.k. in: Tempo, Nr. 152, 3. 7. 1929 / Men. (Michael Mendelsohn) in: Die Welt am Abend, Nr. 153, 4. 7. 1929 / J. R. in: Berliner Morgenpost, Nr. 159, 5. 7. 1929 / Neue Preussische Kreuz-Zeitung, Nr. 227, 5. 7. 1929 / Fse. (Erich Fäse) in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 308, 6. 7. 1929 / Der Montag, Nr. 25, 8. 7. 1929 / Hans Sahl in: Der Montag Morgen, Nr. 27, 8. 7. 1929 / Münchener Zeitung, Nr. 205/206, 27./28. 7. 1929 / P. (René Prévôt) in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 31, 2. 8. 1929 / Br. (Heinrich Braune) in: Hamburger Echo, Nr. 233, 24. 8. 1929 **Kinomusik** Lichtbildbühne, Nr. 160, 6. 7. 1929 / Kurt London in: Der Film, Nr. 14, 15. 7. 1929 **Materialien** H. H. (Hanns Horkheimer) in: Berliner Tageblatt, Nr. 28, 17. 1. 1929, Illustrierte Film-Zeitung, Nr. 3 (Drehbericht)

beinahe mit einer Scheidung enden. Natürlich klären sich sämtliche Mißverständnisse noch rechtzeitig auf.

☒ Nach: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 35, 28. 8. 1929

---

Land: Deutschland. — Produktion: Terra-Film AG, Berlin. — Verleih: Terra-Film-Verleih GmbH (Terra-United Artists), Berlin.

Regie: Max Mack.

Buch: Alfred Schirokauer. — Kamera: Bruno Mondl. — Bauten: Stefan Welcke, Bruno Lutz\*. — Produktionsleitung: Wolfgang Hoffmann-Harnisch\*.

Darsteller: Fritz Kampers (Fritz Marunge, Autobusschaffner), Lee Parry (Hanna, seine Frau), Marion Mirimanian (Christine, ihr Kind), Georg Alexander (Rechtsanwalt Dr. Ponsar), Elza Temary (Vicky, seine Geliebte), Jakob Tiedtke (Jakob, sein Diener), Sylvia Torf (Die Inspektorsfrau), Lore Braun (Anni), Ernst Senesch (Ein Kommissar), Emilio Cargher (Ein Gigolo), sowie Sophie Pagay, Ernst Pröckl.

Atelier: Terra-Glashaus Marienfelde. — Außenaufnahmen: Berlin (Autobus-Strecke Halensee-Landsberger Allee). — Drehzeit: Juni—Juli 1929.

Zensur: 1) B. 23 148; 13. 8. 1929; 6 Akte, 2374 m; Jugendverbot. 2) B. 27 572; 5. 12. 1930; 4 Akte, 483 m; Jugendverbot; Ursprungsfirma / Antragsteller: I. G. Farbenindustrie AG, „Agfa“, Berlin; Schmalfilm. Vorspannfilm: B. 23 289; 27. 8. 1929; 1 Akt, 39 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 15. 8. 1929, Berlin, Mozartsaal. — Kinomusik: Artur Guttman.

Programmheft: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1203.

---

## Inhalt

Fritz Marunge, Schaffner der Autobuslinie Nr. 2, ist ein zufriedener, glücklicher Mensch, der außerhalb des Dienstes nur für Hanna, seine Frau, und für sein kleines Töchterchen lebt. Heute, zum fünfjährigen Hochzeitstag, will er mit Hanna tanzen gehen. Er findet in seinem Autobus ein Paket mit einem Abendkleid. Hanna überredet ihn, den Fund nicht gleich abzugeben, damit sie das Kleid zur Feier des Tages anziehen kann. Marunge gibt nach, und beide fahren in ein elegantes Tanzlokal. Aber dort ist auch eine temperamentvolle junge Dame, die Hanna zum Ergötzen der Menge das Kleid, das eigentlich ihr gehört, vom Leibe reißt. Es kommt noch zu weiteren aufregenden Zwischenfällen, die

---

## Kritik

mar-. (Paul E. Marcus), *Neue Berliner Zeitung* — *Das 12 Uhr Blatt*

Max Mack hat nach dem Erfolg seines Films *Kampf der Tertia*<sup>1</sup> wieder ein rein menschliches Thema geben wollen. Der Bus in Berlin — das Sujet ist reizvoll genug; aber der Manuskriptautor (Alfred Schirokauer) hat ihn — den Bus und den Regisseur — im Stich gelassen. Dieser Berlin-Film hätte eine denkbar einfache Fabel haben müssen; jeder Beschauer hätte sagen müssen: „Gott ja, so ist es, das habe ich auch schon erlebt“, oder: „Das kann mir täglich auch passieren“. Hingegen hat sich der Autor eine Geschichte ausgeknobelt, die so recht verwickelt und nach dem Motto: „Pollack, wo ist dein linkes Ohr?“ gemacht ist. Von Zufällen wimmelt es nur so; „ausgerechnet“ möchte man immer sprechen.

Ein Schaffner und seine Frau. Sie bringt ihm das Essen mit Kind und Hund (?), er findet ein Paket mit Kleid, das eigentlich ein Rechtsanwalt seiner Freundin schicken wollte, und sie gehen in jenem Kleid in ein besseres Lokal — und treffen den Absender und die Nichtempfängerin des Kleides. Das ist der Anfang nur und die Einfachheit selbst, gemessen an dem, was kommt.

Die richtigen Darsteller hat Mack indessen gefunden. Fritz Kampers als Autobusschaffner ist wirklich glaubhaft und einfach. Wie er, als scheinbar betrogener Ehemann, nicht schreit und nicht schlägt, sondern innerlich durcheinandergeschüttelt wird, wie er gar nicht so richtig versteht, was und wieso das gerade ihm passieren mußte, das ist gut und echt. Lee Parry hat sich sehr gewandelt; sie ist mit ihren Mitteln sparsam, trägt nie auf und ist eindringlich. Manchmal verklärt sie die Kamera zu sehr, umgibt sie mit einem blonden Heiligenschein; aber dafür kann sie nichts. Aus einer schönen Larve hat sich ein Mensch geschält. In Episoden: Alexander, der manchmal zuviel macht, und Tiedtke in alter Dicke, eine zum Zwecke des Humors erfundene Gestalt.

Ja, und die Regie hat getan, was sie tun konnte. Mack ist stark, wenn er Berlin zeigen darf und

---

<sup>1</sup> Deutschland 1928.



*Jakob Tiedtke, Fritz Kampers*

wenn er zwei Menschen gegeneinander stellen kann. Mack verfällt nur manchmal in Längen, die sich aber leicht beseitigen lassen. Mit tüchtigen Schnitten ist sicher zu erreichen, daß alle Unwahrscheinlichkeiten vom Tempo überrannt werden.

Das volle Haus klatschte begeistert den Regisseur und die Darsteller heraus. Außer der Belegschaft aller Autobusdepots — man wunderte sich, daß auf der Straße überhaupt noch Busse fahren — sah man Albert Bassermann.

☐ *Autobus Nr. 2. Neue Berliner Zeitung — Das 12 Uhr Blatt, Nr. 191, 16. 8. 1929*

#### **F. C. W. (F. C. Weiskopf), Berlin am Morgen**

Ich weiß nicht, durch was für ein Glas der Verfasser des Filmmanuskriptes *Autobus Nr. 2*, Herr Alfred Schirokauer, das Leben eines Berliner Autobus-Schaffners gesehen hat. Ich nehme an, es war das Glas einer Kaffeehausfensterscheibe unweit der Gedächtniskirche. Die Frau des Schaffners, der man es anmerkt, daß sie nie aus der Seidenunterwäsche herausgekommen ist, bringt ihrem Mann das Mittagessen und läßt sich auf diesem Gange von ihrem Schoßhund begleiten! Das traute Schaffnerheim blinkt nur so von modernsten Küchenapparaten, neuen Schränken usw. Aber das wäre noch nicht

das Ärgste. Viel ärger als die Milieuschilderung ist die Handlung: älteste, verstaubteste „Tricks“ kommen zur Anwendung; es gibt keine Unwahrscheinlichkeit, keinen „seltsamen Zufall“, die nicht in diesem Film aufmarschieren würden.

Die Regie (Max Mack) macht gut, was gutzumachen ist, besonders, wenn Berliner Straßenszenen gedreht werden. Auch Fritz Kampers als Autobus-schaffner befriedigt. Sein Spiel ist eine vorzügliche realistische Leistung. Lee Parry ist ihrer Rolle nicht gewachsen. Sie ist nicht sündig, aber sehr süß und alles eher als eine Schaffnersfrau.

Der deutsche Film hat noch sehr viel von den Russen zu lernen.

☐ *Autobus Nr. 2 / Ein neuer Terra-Film im Mozartsaal. Berlin am Morgen, Nr. 129, 17. 8. 1929*

#### **Dur. (Durus, d.i. Alfréd Keményi), Die Rote Fahne**

Der begabte Regisseur Max Mack sagt an, in diesem Film „100 Prozent Berlin“ geben zu wollen, — „Berlin bei Tage — Berlin bei Nacht — Kurfürstendamm, Potsdamer Platz, Alex, die Straße als Hintergrund, Mittelpunkt und Hauptrolle; den Menschen im Gewühl der Steinbaukästen.“ Den Berliner Verkehr übermitteln Mack und der Ka-

meramann Bruno Mondì tatsächlich in lebendigen und gut komponierten Aufnahmen, aber das Wesen Berlins, die Menschen, verfälschen sie hundertprozentig, da sie die Klassengegensätze vertuschen und Autobusschaffner und Rechtsanwälte auf einen gemeinsamen Klassennenner bringen. Die Autobusschaffner Berlins hausen bekanntlich alle in herrlich eingerichteten Neubauten, in drei- und mehrzimmrigen Wohnungen, die lang und breit sind, es dauert eine gute Weile, bis du ans Ende kommst. Es ist überhaupt so schön, in Berlin zu wohnen, und sollte was nicht klappen, die Polizei bringt es in Ordnung (mit Bauch- und Kopfschüssen und Gummiknüppelschlägen gegen den „renitenten“ kleinen Mann).

Jedoch in diesem Film ist alles in Butter.

Lee Parry kann ihre starre Larve eines blonden Mondgesichtes nur in seltenen Augenblicken überwinden. Gut spielen Georg Alexander, Tiedtke, Kampers, Elza Temary und in einer kleinen Rolle Sylvia Torf.

☒ Autobus Nr. 2. Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 159, 22. 8. 1929

---

## Kinomusik

### Lichtbildbühne

Gleich zu Beginn, wenn die Personen einzeln in das Spiel treten, fällt die feine, motivische Charakterisierung auf, die dem Eintritt beigegeben wird. Sie verliert sich zwar im Verlauf der Handlung, weil nunmehr diese selbst wichtig wird. Aber bis auf die starke Szene der Unversöhnlichkeit des Schaffners ist diese Illustrationsarbeit von Guttman ein Dokument der Vornehmheit. Gemäß dem unkomplizierten Gemüt der beiden Eheleute läuft die Musik in einfachen, meist mit der Sext als Obligatstimme instrumentierten Weisen, und diese sind in erster Linie den Streichern zugeteilt. Für dieses Unsinnige, Unspekulative dieser Begleitmusik sprach einzig nur der filmische Vorwurf, und ihm ist Guttman auf fesselnde Weise gerecht geworden.

☒ Lichtbildbühne, Berlin, Nr. 202, 24. 8. 1929

---

## Materialien

### Presse-Autobus 2

Für die Uraufführung ihres Films *Autobus Nr. 2* hat die Terra einen witzigen Pressestunt erfunden, von dem der nachfolgende Brief, der heute den Redaktionen zugestellt wurde, Zeugnis gibt:

„Beiliegend erlauben wir uns, Ihnen die Einladung zur Uraufführung des Terra-Films: *Autobus Nr. 2* zu übersenden.

Wir haben für die Herren der Presse die Möglichkeit geschaffen, sich eines Autobusses zur Fahrt nach den Terra-Lichtspielen Mozartsaal zu bedienen.

Ein Sonderautobus fährt pünktlich 6.30 von der Ecke Koch- und Friedrichstraße zu den Terra-Lichtspielen Mozartsaal.

Wir bitten Sie, diese Fahrgelegenheit freundlichst benutzen zu wollen. Der gleiche Wagen fährt nach Schluß der Vorstellung, also etwa um 8.45, von den Terra-Lichtspielen Mozartsaal die Kleist-, Tauentzienstraße und den Kurfürstendamm entlang bis zur Halenseer Brücke und hält auf Wunsch der mitfahrenden Herrschaften auf dieser Strecke. Sie können also zur Heimfahrt auf dieser Strecke diese Fahrgelegenheit ebenfalls benutzen.

Dieser Brief gilt als Fahrtausweis.

Wir würden uns freuen, Sie bei der Uraufführung in den Terra-Lichtspielen begrüßen zu können.“

☒ Film-Kurier, Berlin, Nr. 191, 13. 8. 1929

---

## Weitere Quellen

**Kritik** -g. in: Der Abend, Nr. 382, 16. 8. 1929 / Hj.W. (Hansjürgen Wille) in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 190, 16. 8. 1929 / K. Fr. in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 380, 16. 8. 1929 / Berliner illustrierte Nachtausgabe, Nr. 190, 16. 8. 1929 / o in: B. Z. am Mittag, Nr. 22, 16. 8. 1929 / ger. (Ernst Jäger) in: Film-Kurier, Nr. 194, 16. 8. 1929 / P. M. (Paul E. Marcus) in: Lichtbildbühne, Nr. 195, 16. 8. 1929 / Omega (d.i. Geno Ohlischlaeger) in: Tempo, Nr. 190, 16. 8. 1929, 3. Ausgabe / -ap- in: Vossische Zeitung, Nr. 385, 16. 8. 1929 / ofm. (O. F. Mauer) in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 380, 17. 8. 1929 / hp. in: Reichsfilmbblatt, Nr. 33, 17. 8. 1929 / Men. (Michael Mendelsohn) in: Die Welt am Abend, Nr. 191, 17. 8. 1929 / Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 388, 18. 8. 1929 / ner. in: Berliner Morgenpost, Nr. 197, 18. 8. 1929 / Leo Hirsch in: Berliner Tageblatt, Nr. 388, 18. 8. 1929 / Wo-g. (Hans Wollenberg) in: Berliner Montagspost, Nr. 31, 19. 8. 1929 / Kurt Reinhold in: Der Montag Morgen, Nr. 33, 19. 8. 1929 / Sozialistische Bildung, Nr. 9, September 1929 / Hl. (Hans Otto Henel) in: Leipziger Volkszeitung, Nr. 291, 16. 12. 1929 / ann. (Eva Leidmann) in: Hamburger Anzeiger, Nr. 298, 21. 12. 1929 **Materialien** Film-Kurier, Nr. 156, 3. 7. 1929 (Drehbericht) / Max Lenz in: Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 165, 17. 7. 1929 (Drehbericht) / Film-Kurier, Nr. 170, 19. 7. 1929 (Drehbericht) / Kinematograph, Nr. 166, 19. 7. 1929 (Drehbericht) / H. J. N. in: Film-Kurier, Nr. 171, 20. 7. 1929 (Drehbericht) / Atelius in: Der Film, Nr. 15, 1. 8. 1929 (Drehbericht) / Max Mack in: Neue Berliner Zeitung – Das 12 Uhr Blatt, Nr. 190, 15. 8. 1929 (Statement)

---

## Besondere Kennzeichen

---

15

brecher zu fangen, der ihn und die Polizei immer übertrumpft.

Carl Auen ist der Gegner, der Gegenspieler. Er ist kein eigentlicher Verbrecher, er ist nur leichtsinnig, hat auch den Mord nicht begangen, dessen man ihn verdächtigt, sondern er bringt selbst (nach früherem Vorbild) den Schuldigen zur Strecke. Der besseren Sicherheit halber rettet ihn aber doch die übliche Flucht in Auto, Flugzeug und Motorboot an das Schweizer Ufer des Wannsees.

Der Detektivhumor, die lustige Frechheit des Verfolgten erhalten den Zuschauer in Stimmung, und die einzelnen Szenen mit den verschiedenen Maskierungen hüben und drüben liefern immer neue Spannung.

Eine ebenso realistische wie humorvolle Käschemmenszene gehört zu den besten in ihrer Art. Sie ist eine regietechnische Volleistung Edmund Heubergers.

Corry Bell als die ungetreue Gattin des oft abwesenden Weltdetektivs, Hugo Werner-Kahle, der Kriminalkommissar, Georgia Lind, das arme Mädchen mit dem wertvollen alten Gemälde, das in einer fein erdachten Szene geklaut wird, seien anerkennend genannt.

Herzliche Anerkennung zeigte auch das Publikum in dem Beifall, mit dem es die anwesenden Künstler begrüßte.

☑ Besondere Kennzeichen. Film-Kurier, Berlin, Nr. 297, 14. 12. 1929

Land: Deutschland. — Produktion / Verleih / Vertrieb: Albö-Film GmbH, Berlin.

Regie: Edmund Heuberger.

Buch: Edmund Heuberger. — Kamera: Max Grix. — Bauten: Gustav A. Knauer, Willy Schiller. — Aufnahmeleitung: Alfred Kern. — Produktionsleitung: Gustav Althoff.

Darsteller: Carl Auen (Raoul), Hugo Werner-Kahle (Renard, Kriminalkommissar), Walter Doerry (Bourgeois, Wachtmeister), Julius Falkenstein (Fardot, Besitzer der Internationalen Welt-Detektei), Corry Bell (Henriette, seine Frau), Angelo Ferrari (Pierre), Georgia Lind (Marion), Fritz Beckmann (Bankier Villon), Kurt Brenkendorf (Der Professor), Fred Immler (Assistenzarzt Curell), Melitta Klefer (Eine Krankenschwester), Paul Moleska (Ein Apache).

Atelier: Staaken. — Außenaufnahmen: Berlin und Umgebung. — Drehzeit: August 1929.

Zensur: 1) B. 23 420; 11. 9. 1929; 6 Akte, 2457 m, nach Ausschnitten 2400 m; Jugendverbot. 2) B. 23 628; 28. 9. 1929; 6 Akte, 2448 m; Jugendverbot. Vorspannfilm: B. 23 834; 14. 10. 1929; 1 Akt, 65 m; Jugendverbot.

Uraufführung: 13. 12. 1929, Berlin, Wittelsbach-Palast.

Verboten ist: Der Schluß des Bildstreifens von Titel 11 des letzten Aktes ab. Titel 11 darf noch gezeigt werden. Die verbotene Bildfolge zeigt, wie Lux sich der Verhaftung entzieht, indem er sich auf Schweizer Gebiet begibt. (B. 23 420)

---

## Inhalt/Kritik

### R(ichard) Otto, Film-Kurier

Der Detektiv fordert die Karikatur heraus. War doch schon A. Conan Doyles Sherlock Holmes eine bizarre Übertreibung menschlichen Scharfblicks und menschlicher Analysierungskunst. Je lustiger die Karikatur ist, um so erfreulicher wirkt sie dann.

Der internationale Welt-Detektiv, der immer danebenhaut, ist eine Figur, für die Julius Falkenstein besonders geschaffen ist. Umgeben von fünf Hilfsdetektiven, wahren Karikaturen des Mannes mit der kurzen Pfeife und der englischen Kappe, sucht er in allerlei komischen Verkleidungen einen Ver-

### b. (Hans Georg Brenner), Berlin am Morgen

Der Regisseur Edmund Heuberger bemüht sich, nach amerikanischem Muster einen Detektiv-Film herzustellen, und diese Absicht kann er in den Grenzen dieses bescheidenen Ehrgeizes ganz gut erfüllen. In Carl Auen hat er einen sympathischen, eleganten Ein- und Ausbrecher mit moralischen Prinzipien. Ein Berufsdetektiv (Hugo Werner-Kahle) und ein kriminalistischer Stotterer von unfreiwilliger Komik (Julius Falkenstein) bemühen sich vergebens, ihn, den König der Einbrecher, zu greifen. Immer wieder taucht er in neuer Maske auf und schlägt ihnen ein Schnippchen. Er fährt Auto, fliegt, schwimmt und rast im Motorboot über den Wannsee, der hier den Bodensee darzustellen hat, und inszeniert zum Schluß eine regelrechte Jagd, wie sie in jedem „amerikanischen“ Detektivfilm vorkommen muß.

Das Ganze ist zwar ein bißchen primitiv, besonders, wenn sich französische Autos und Polizisten unmißverständlich in der näheren Umgebung von Berlin bewegen, aber Heuberger liefert eine recht saubere Klischeearbeit, deren besonderes Kennzei-

chen es ist, keine besonderen Kennzeichen zu haben.

☒ Besondere Kennzeichen. Berlin am Morgen, Nr. 231, 15. 12. 1929

### Sk. (Peter Suhrkamp), Berliner Tageblatt

Alle Einfälle von Verbrechern und Hochstaplern zusammen reichten nicht aus, um den Bedarf des Films an solchen zu decken. Die Verfertiger von Detektiv-Filmmanuskripten müßten also gerissener sein, als die Verbrecher selbst. Es liegt auf der Hand, daß sie es nicht sein können, selbst wenn sie die Materie eifrig studierten. Sie machen es sich also leicht. So leicht macht es sich auch Edmund Heuberger. Er startet einen „König der Abenteurer“, indem er aus den Detektiven eitle und blinde Tröpfe, aus den Polizisten gemütliche und langweilige Patrone macht. Der nächste Dreh liegt auf der Hand: der Hochstapler setzt sich seinen Verfolgern frech vor die Nase, und sie sehen ihn nicht. Auf die Weise werden Polizei und Detektive ein wenig lächerlich; der Verbrecher hat alle Sympathie, und wenn er noch einem armen Mädchen in der Not hilft, ist er ein Volksheld. Das ist an Einfällen alles in diesem Albö-Film. Es hätte zur Not genügt, wenn filmisch oder darstellerisch ein besonderer Stil gefunden wäre. Das ist nicht der Fall; selbst Humor kommt nicht auf. So ist das Ergebnis Mittelmäßigkeit.

☒ Besondere Kennzeichen. Berliner Tageblatt, Nr. 591, 15. 12. 1929

---

## Weitere Quellen

**Kritik** -ü- (Bernhard Krüger?) in: 8 Uhr-Abendblatt, Nr. 292, 14. 12. 1929 / lfs. in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 580, 14. 12. 1929 / Harry Knopf in: Der Film, Nr. 50, 14. 12. 1929 / G. O. (Geno Ohlischlaeger) in: Tempo, Nr. 292, 14. 12. 1929, 3. Ausgabe / -ap- in: Vossische Zeitung, Nr. 590, 14. 12. 1929 / -au- (Gertrud Haupt) in: Berliner Morgenpost, Nr. 299, 15. 12. 1929 / w. in: Germania, Nr. 583, 15. 12. 1929 / -rn- in: Lichtbildbühne, Nr. 299, 16. 12. 1929 / -r. in: B. Z. am Mittag, Nr. 344, 17. 12. 1929 / F. Ht. (Felix Henseleit) in: Reichsfilmblatt, Nr. 51/52, 21. 12. 1929 / I. W. (Ilse Wehner?) in: Film-Journal, Nr. 51, 22. 12. 1929 / Rhein-Mainische Volkszeitung, Frankfurt a. M., Nr. 3, 5. 1. 1930 / Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 42, 17. 10. 1930

# Blockade und U-Boot-Krieg

16

Krieges einen Film drehen, müßte doch ein mächtigeres Ziel gezeigt werden als die romantische Verklärung der abenteuerlichen Unterseewaffe.

Wir sehen hier die Versenkung von Kriegsschiffen und Handelsschiffen, die Verfolgung von U-Booten durch Torpedoboote, das Durchschleichen durch eine Minensperre, das Auswerfen von Abwehrbomben, die unter Wasser explodieren, die listenreiche Ausrüstung einer U-Boot-Falle, die, wie das harmlose trojanische Pferd, sich plötzlich in ein waffenstarreres Kriegslager verwandelt. Das alles sieht sehr bizarr oder drohend aus, mag glänzend fotografiert sein und beweist untrüglich die imponierenden Leistungen der Menschheit in der Vervollkommnung von Zerstörungswerken. Dear old Tirps, wie der verstorbene Großadmiral Tirpitz von einem englischen Kollegen während des Weltkrieges genannt wurde, hätte sicher seine helle Freude an diesen Bildern gehabt, die mit vollendeter Fairness die Mordmaschine des Gegners zur Geltung kommen lassen. Und vielleicht wird in künftigen Kriegen die gemeinsame Kinoaufnahme des Waffenhandwerks dieselbe krönende Rolle spielen wie vorläufig das gemeinsame Frühstück nach einem ritterlich verlaufenen Duell.

Leider vergißt der pompöse Großfilm über den geheimnisvollen Tauchbewegungen und den wellenaufpeitschenden Granateneinschlägen allzusehr in jenen Teilen das „Material“, das nicht aus Stahl und Eisen ist. Die „Kulis“, Beherrscher von Großbritannien und Deutschland, kommen etwas kurz weg. Sie sind Jungs mit leuchtenden Augen, denen man zwischendurch mal sagt: „Ich verlasse mich auf Euch!“ Dann dürfen sie wieder abtreten. Und damit sind wir wieder beim Steigen und Sinken der Maschinenhebel, beim Kreisen der Manometernadel, beim Geschützrücklauf und der Ladevorrichtung angelangt. Das kann so lange weitergedreht werden, als großmütige Marineverwaltungen zu beträchtlichen Opfern aus ihren Beständen bereit sind. Und wird es lange genug fortgesetzt, so behält der englische General Hamilton recht, der die Langeweile als beste Propaganda gegen den Krieg empfahl.

☐ Blockade / Die Geheimnisse des U-Boot-Krieges im Film. B. Z. am Mittag, Berlin, Nr. 104, 15. 4. 1930 (Programmkritik)

## h., Germania

Im Atrium zeigt man seit dem gestrigen Abend einen neuen Kriegsfilm, der die Wirkungen der Blockade und die „Geheimnisse des U-Boot-Krieges“ entschleiern soll. Der Film ist ein Sammelsu-

Untertitel: *Aus der Geschichte des Weltkrieges zur See.*

Land: Deutschland / Großbritannien. — Produktion: Humboldt-Film GmbH, Berlin / New Era Films, Ltd., London. — Verleih: Humboldt-Film GmbH, Berlin; Tempo-Film GmbH, Leipzig; Apollo-Film GmbH, Düsseldorf; Mercedes-Film GmbH, München.

Regie: Geoffrey Barkas, Michael Barringer, Karl Halden.

Zensur: 1) O. 24 061; 28. 11. 1929; 6 Akte, 2021 m; Verbot; Titel: *Blockade. Die Wahrheit über den U-Boot-Krieg.* 2) B. 25 120; 21. 2. 1930; 6 Akte, 2025 m; allgemein zugelassen. — Prädikat: Bildstelle Berlin; L. 2516/29; 17. 3. 1930; Anerkennung als Lehrfilm.

Uraufführung: 14. 4. 1930, Berlin, Atrium. — Kinomusik: Pasquale Ferris.

Programmheft: Sonderprogramm Humboldt-Film.

Der größte Teil des Filmmaterials stammt aus dem Dokumentarspielfilm *Q-Ships* (Geoffrey Barkas, Michael Barringer, Großbritannien 1928), der von Karl Halden durch nachgedrehte Spielszenen und Archivaufnahmen ergänzt wurde.

Uraufführung zusammen mit *Der Unglücksrabe* (*The Count / The Floorwalker / The Adventurer / The Vagabond*, Charlie Chaplin, USA 1916/1917).

## Inhalt/Kritik

### e.h., B. Z. am Mittag

Dieser Film wird als Made in England angekündigt, bei stattlicher Aufzählung von Namen englischer Firmen und Regisseure. Die britische Marineleitung soll „mit einem geradezu phantastischen Aufwand an finanziellen und kriegstechnischen Mitteln“, unter Aufopferung von Seeschiffen und U-Booten, die Herstellung ermöglichen. Alles dies als gut und richtig vorausgesetzt: welchen Zweck hat das Ganze? Wir erlebten kürzlich die Verbrüderung deutscher und englischer U-Boot-Kommandanten, die sich im Kriege gegenüberstanden hatten. Das kann als persönliche Handlung seinen symbolischen Wert gewinnen. Aber wenn zwei Mächte — die deutsche Beteiligung an dem Filmwerk wird nicht so klar zugegeben wie die englische — als Nachspiel des