

Henry Keazor (Hrsg.)



FILMCLUB HEIDELBERG
MITTWOCH, 16.2.20⁰⁰ UHR
HÖRSAAL
NEUE UNI. 13

METROPOLIS

VON FRITZ LANG • 1926 • VORFILM: CHARLIE CHAPLIN

FILM
PLAKAT
KUNST

DIETRICH LEHMANN
UND DER HEIDELBERGER
FILMCLUB DER 50ER JAHRE

Henry Keazor (Hrsg.)

Film Plakat Kunst. Dietrich Lehmann und der Heidelberger Filmclub der 50er Jahre

Henry Keazor (Hrsg.)

FILM PLAKAT KUNST

Dietrich Lehmann und der
Heidelberger Filmclub der 50er Jahre

Dieser Band fungiert zugleich als Katalog der zwischen dem 27.10.2017 und dem 15.04.2018 im Universitätsmuseum Heidelberg gezeigten gleichnamigen Ausstellung.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2017.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (open access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-299-7
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.299.407>

Text © 2017. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Alle hier dargestellten Bilder und wiedergegebenen Texte sind durch den jeweiligen Produzenten urheberrechtlich geschützt und werden hier ausschließlich zu wissenschaftlichen Zwecken im Rahmen der entsprechenden Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gegenstand verwendet. Die AutorInnen möchten an dieser Stelle dennoch für die freundliche Genehmigung zum Nachdruck von Copyright-Material danken. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, Copyright-Inhaber zu benachrichtigen, bitten wir diese, sich zu melden.

Satz: Susann Henker

Umschlaggestaltung: Susann Henker, unter Verwendung eines Filmplakats von Dietrich Lehmann (Universitätsarchiv Heidelberg, vgl. hier Kat.No. 29) und nach Motiven eines Plakatentwurfs von Jan Tschichold (vgl. hier S. 68, Fig. 8)

ISBN 978-3-946653-71-4 (Softcover)

ISBN 978-3-946653-72-1 (PDF)

Inhalt

Henry Keazor

„[...] easily readable and informative, as well as attractive to potential passersby“.
**Der Ausstellung *Film Plakat Kunst. Dietrich Lehmann und der Heidelberger Filmclub*
der 50er Jahre zum Geleit**

7

Aufsätze

Maximilian Kraemer

**Vom Varieté zum Autokino. Eine Einführung in die Geschichte von Film und Kino in
Deutschland von 1870 bis 1960**

13

Moritz Schwörer

Die Filmclub-Bewegung in Westdeutschland

21

Lea Cloos

Heidelberg – eine Kinohauptstadt der 50er Jahre

29

Aliena Guggenberger

Der Heidelberger Filmclub – die Höhen und Tiefen einer studentischen Vereinigung

39

Valerie Münch

Filmplakate als Gattung.

Eine kleine Einführung in die Geschichte des modernen Plakats

51

Nadine Schwuchow

Filmplakate als Kunst

62

Sina Grössl

Dietrich Lehmann: Kreativer Geist und erfolgreicher Wissenschaftler

72

Katalog

Geschichte des Films und der Filmclubs in Deutschland

80

**Der Heidelberger Filmclub und die Bedeutung des Films
in einer Kinohauptstadt der 50er Jahre**

84

Zur Geschichte des Filmplakats/Das Filmplakat als Kunst

92

Der Wissenschaftler und Künstler Dietrich Lehmann

95

Die Plakate Dietrich Lehmanns für den Heidelberger Filmclub

101

Abbildungsnachweis

136

Henry Keazor

„[...] easily readable and informative, as well as attractive to potential passersby“. Der Ausstellung *Film Plakat Kunst. Dietrich Lehmann und der Heidelberger Filmclub der 50er Jahre* zum Geleit

Als mich die Stellvertretende Leiterin des Universitätsarchivs Heidelberg, Frau Sabrina Zinke, Anfang März 2016 anscrieb, um mir das Projekt einer Ausstellung zu den im Universitätsarchiv aufbewahrten Plakaten Dietrich Lehmanns für den Heidelberger Filmclub vorzuschlagen, ging es mir wie den späteren TeilnehmerInnen meines dann im Sommersemester 2017 dazu angebotenen Hauptseminars: Mir war zunächst weder Dietrich Lehmann ein Begriff, noch wusste ich etwas von der Existenz des Heidelberger Filmclubs.

In den sich an diese Korrespondenz anschließenden Vorbereitungs-terminen ab Juni 2016, zu denen sich eine Gruppe von ExpertInnen zur weiteren Planung des Projekts wiederholt traf (neben Frau Zinke: Frau Renate Karst-Matausch, Herr Jo-Hannes Bauer und Herr Gunter Pietschmann von dem das *Karlstorkino Heidelberg* betreibenden Verein Medienforum; Herr Hermann Lehmann, der leider am 20. November 2016 verstorbene Bruder Dietrich Lehmanns, sowie dann Herrn Hermann Lehmanns Witwe, Frau Gudrun Fienemann), wurde immer deutlicher, welches Potenzial dieses Vorhaben sowohl als Ausstellung wie auch als Seminar bieten würde.

Denn damit war nicht nur die Chance für die Studierenden gegeben, anhand von ihnen zugänglichen Objekten und Dokumenten die Planung, Organisation, Recherche und Umsetzung einer Ausstellung kennenzulernen sowie für eine Veröffentlichung gedachte Katalogtexte und Exponatbeschreibungen zu verfassen, sondern dabei auch eine Menge über Heidelberg, ein Stück Geschichte von dessen Universität, den Stellenwert des Mediums



Fig. 1 Kino Fauler Pelz, Heidelberg, Zwingerstraße 18, 1980 (Photo: Hans Burkert)



Fig. 2 Heidelberg, Zwingerstraße 18, 2017 (Photo: Susann Henker)

„Film“ im Nachkriegsdeutschland¹ sowie über die Entwicklung der Kunstform „(Film-)Plakat“ zu erfahren.² Kurzum: Die Ausstellung zu *Dietrich Lehmann und der Heidelberger Filmclub der 50er Jahre* erwies sich zunehmend als ein Thema, in dem sich verschiedene Stränge intensiv verschränken und gegenseitig erhellen. Ähnlich einem im Sommersemester 2013 gemeinsam mit Prof. Dr. Frieder Hepp angebotenen Seminar, mit dem eine Sektion der dann zwischen Mai und September 2014 am Kurpfälzischen Museum Heidelberg gezeigten Ausstellung *Eine Stadt bricht auf – Heidelbergs wilde 70er* vorbereitet wurde, traten auch in dem Filmplakate-Seminar die Geschichte, Rolle und Strahlkraft Heidelbergs zunehmend deutlicher hervor: Die Stadt wird heute vor allem aufgrund ihrer Universität und wegen ihrer touristischen Anziehungskraft als international prominente Stadt empfunden – das Seminar wie die Ausstellungsvorbereitungen machten allen Beteiligten jedoch deutlich, dass Heidelberg in den Fünfziger Jahren dank des studentischen Filmclubs auch cineastisch internationale Aufmerksamkeit auf sich zog: Nicht nur dank der „Internationalen Filmfestspiele“ 1951 sowie deren Nachfolgeveranstaltung, der „Heidelberger Filmkunsttage“ 1952, gelang es dem Club, berühmte Regisseure wie zum Beispiel Wolfgang Staudte, Vittoria De Sica, Marcel Carné und den „Vater des Dokumentarfilms“ Robert Flaherty nach Heidelberg zu holen.³ Dies passte zu dem Umstand, dass Heidelberg damals über eine blühende Kinokultur verfügte, die entsprechend aufmerksam, regelmäßig und auf hohem Niveau ebenso engagiert wie ausführlich in den Lokalpresse gewürdigt wurde.⁴ In einer Stadt, die heute zwar mit den Häusern *Gloria*, *Kamera* und *Karlstorkino* erfreulicherweise mit drei „Arthouse“-Kinos aufwartet, auf die Fertigstellung des aktuell in der Bahnstadt entstehenden größeren Kinokomplexes allerdings seit Jahren wartet, kann man sich heute die seinerzeit herrschenden, für Cineasten geradezu paradiesischen Verhältnisse kaum noch vorstellen: Ein sich über mehrere Jahre hinweg ziehendes Kinosterben hat dazu geführt, dass einst stark frequentierte Spielstätten heute sprichwörtlich verschwunden sind (Fig. 1 und 2) und Heidelberg – für eine Universitäts- und damit für eine Studierendenstadt eigent-

1 Vgl. dazu die Beiträge von Maximilian Kraemer und Moritz Schwörer im vorliegenden Katalog.

2 Vgl. dazu die Beiträge von Valerie Münch und Nadine Schwuchow im vorliegenden Katalog. 3 o.V.: „1948–1958: zehn Jahre Filmclub Heidelberg“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), p. I mit der Aufzählung der Regisseure Robert Flaherty (April 1950), Wolfgang Staudte (Juli 1951), Marcel Carné (Juli 1951) und Vittorio De Sica (Mai 1953).

4 Vgl. dazu den Beitrag von Lea Cloos im vorliegenden Katalog sowie Kat.No. 13.

lich erstaunlich – längere Zeit ohne eine umfangreichere Anzahl größerer Kinos auskommen musste.

Darüber hinaus rückten für uns einzelne Protagonisten in den Fokus, die heute zu Unrecht weitestgehend vergessen sind, wie insbesondere zum Beispiel Heiner Braun, einer der Gründer und langjähriger ehrenamtlicher Leiter des Heidelberger Filmclubs, der auf beeindruckende Weise den Wechsel vom begeisterten Rezipienten der Filmkunst hin zu deren Produktion und Vertrieb und sogar zur Mitwirkung als Darsteller in Filmen des französischen Filmregisseurs Jean-Marie Straub vollzog.⁵

Und schließlich waren auch die Persönlichkeit, das medizinische Forscherleben wie auch die künstlerischen Werke Dietrich Lehmanns für uns eine Entdeckung,⁶ denn oft waren es gerade seine Plakate, die uns die damit beworbenen Filme mit frischer Neugierde oder aber überhaupt zum ersten Mal anschauen ließen.

Zugleich wurde uns dabei deutlich, wie modern die Konzeptionen dieser Entwürfe noch heute in mancherlei Hinsicht anmuten, denn jenseits einer gewissen Retro-Ästhetik, die einige moderne Promo-Poster in Parallele zu den Plakaten Lehmanns setzen, ist es vor allem die bewusste Reflexion des Letzteren über die mit den Entwürfen intendierte Wirkabsicht, die er sich mit heutigen Gestaltern teilt.

So kommentiert der amerikanische Designer Alex Anderson ein von ihm 2014 entworfenes Werbeplakat für eine Aufführung von William Shakespeares *Macbeth* (Fig. 3) mit Worten, die auch auf das diesbezüglich in Farbgestaltung wie Bildlichkeit gut vergleichbare Plakat Lehmanns von 1954 zu dem Film *La Bataille du Rail* (dtsh.: *Schienenschlacht*; F 1946, Regie: René Clément – vgl. Kat.No. 28) passen: „The poster is meant to be easily readable and informative, as well as attractive to potential passersby. The poster utilizes the dark style of this interpretation of *Macbeth* in its lettering and shades of gray. The poster highlights one of the more famous moments from the story and the poster was created specifically for 8.5" by 11" black-and-white copies, to be easily and efficiently reproduced.“⁷

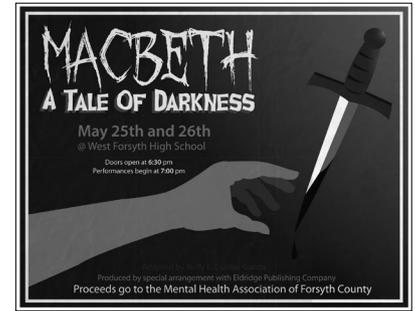


Fig. 3 Alex Anderson: Werbeplakat für eine Theateraufführung der West Forsyth Highschool von *Macbeth*, 2014, Maße und Technik unbekannt

5 Vgl. dazu den Beitrag von Aliena Guggenberger im vorliegenden Katalog sowie Kat.No. 6.

6 Vgl. dazu den Beitrag von Sina Grössl im vorliegenden Katalog.

7 Vgl. <https://alexandersonartanddesign.wordpress.com/2014/04/04/macbeth-stage-play-promo-poster/>. Zur Person Andersons vgl. <https://alexandersonartanddesign.wordpress.com/about/> (letzte Zugriffe: 17.09.2017).



Fig. 4 Jack Tworkov: *Home safety is home defense*, Library of Congress, Washington, D.C., 1941/43, Siebdruck, Maße unbekannt

Auch Lehmanns Filmplakate zielen darauf ab, die Blicke der PassantInnen auf sich zu ziehen und die wichtigste Information dann auf leichte und schnelle Weise gut lesbar zu vermitteln; auch sie greifen stilistische Elemente der beworbenen Filme in Bild und/oder Schrift auf (im Falle von *La Bataille du Rail* werden in nächtlicher Heimlichkeit operierende Widerstandskämpfer illustriert, während die Typographie an auf Eisenbahnwaggons mit Schablonen gesprühte Aufschriften erinnert), und auch bei Lehmann spielte bei der Konzeption die leichte Reproduzierbarkeit wohl auch eine Rolle, denn wie einzelne in mehreren Exemplaren erhaltene Plakate zeigen, malte der Künstler zuweilen nicht nur ein einzelnes Plakat pro Film, sondern fertigte händisch manchmal bis zu drei Stück davon an, die im Erscheinungsbild nur geringfügig voneinander abweichen.

Insofern sind Lehmanns Werbebilder im strengen Sinne auch keine typischen Filmplakate, sondern verbinden deren Formen vielmehr mit Elementen des handgemalten Filmtransparents⁸ und des Werbeplakats allgemein zu einem eigenen Hybrid, wie der Vergleich zwischen dem Poster zu *Quattro passi fra le nuvole* (dtsch.: *Vier Schritte in die Wolken*; | 1942, Regie: Alessandro Blasetti – vgl. Kat.No. 37) von 1954 und einem Werbeposter des 1900 in Polen geborenen, amerikanischen Künstlers Jack Tworkov von ca. 1941/43 zeigt (Fig. 4), mit dem die New Yorker Feuerwehr während des Zweiten Weltkriegs um Reservisten warb.⁹

Neben den Vorbereitungstreffen, dem Seminar, den Lokalterminen im Uni-Museum und wiederholten Recherchen im Universitätsarchiv führte die Arbeit an dem Projekt die AusstellungsmacherInnen auch in das Plakatearchiv des Deutschen Filminstituts in Frankfurt am Main, wo der Leiter der Sammlungen, Herr Hans-Peter Reichmann, und sein Mitarbeiter, Herr Christian Fleischhacker, uns ihre Schätze vorführten und geduldig Fragen beantworteten. Eine begleitende Filmreihe, die in Kooperation mit dem Verein Medienforum organisiert wurde und in der einige der seinerzeit im Filmclub aufgeführten Werke gezeigt wurden, führte uns in *Karlstorkino*. Eine

⁸ Vgl. z.B. die Filmtransparente und -Banner des Malers Lutz Peltzer: Ausst.Kat. *Im Auftrag Hollywoods. Filmplakate aus 40 Jahren von „Peltzer“*, hrsg. von Horst Steffens/Kirsten de Vos/Horst O. Hermanni (Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim 11.10.–10.12 1995), Mannheim 1995.

⁹ Jack Tworkov: *Home safety is home defense Men: to learn proper fire control join the fire department auxiliary corps at the nearest fire house*, Library of Congress, Washington, D.C., Administration Poster Collection/Prints and Photographs Division, No. POS - WPA - NY .T86, no. 1, 1941/43. Zu diesen so genannten „WPA (Works Progress Administration) Posters“ vgl. Bez Ocko: „WPA Posters in Perspective“, in: J.Bret Bennington/Zenia Sacks DaSilva u.a. (Hrsg.), *The 1930s. The Reality and the Promise*, Newcastle upon Tyne 2016, S. 277–290.

Ausstellung, die dem Produzenten Carl Laemmle gewidmet war, der 1930 den gleichfalls im Filmclub Heidelberg gezeigten Anti-Kriegs-film *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*; US 1930, Regie: Lewis Milestone – vgl. Kat.Nos. 33 und 34) produziert hatte, war wiederum Anlass zu einer Exkursion nach Stuttgart zum *Haus der Geschichte*.

Zuweilen kamen Personen aber auch zu uns, um uns bereitwillig und großzügig Auskunft zu geben, so im Juli 2017 der renommierte Theaterregisseur Hansgünther Heyme, der uns im Rahmen eines lebhaften Interviews Auskunft über das Kinoleben Heidelbergs in den Fünfziger Jahren gab.

Mit der Fertigstellung der Ausstellung und des Katalogs geht eine Reise zu Ende, die im Frühjahr 2016 begonnen hat und uns unterwegs jede Menge an bereichernden und inspirierenden Begegnungen hat machen lassen.

Wir möchten uns daher bedanken bei Frau Sabrina Zinke sowie den MitarbeiterInnen des Universitätsarchivs; bei Frau Charlotte Lage-mann für die Bereitschaft, die Ausstellung im Universitätsmuseum zu zeigen sowie für beständigen Rat und engagierte Unterstützung; bei Frau Renate Karst-Matausch und Herrn Jo-Hannes Bauer für ihre regelmäßige Teilnahme an unseren Seminarsitzungen und die vielfach gewährten Auskünfte und Unterstützungen; für Leihgaben und Informationen: Herrn Hermann und Frau Almut Reichenbecher, geb. Lehmann, Frau Thalia Lehmann, Frau Phaedra Lehmann Scarponi (beide Zürich), Frau Gudrun Fienemann, Frau Dietlind Lehmann, Herrn Marco Lehmann-Waffenschmidt (Sasbach/Dresden), Frau Barbara Ulrich (*straub-huillet-films*, *BELVA Film*, Baar/Schweiz), Herrn Jean-Marie Straub sowie Herrn Rainer Wesch (*RNZ*); für Auskünfte: Frau Ulrike Marcks, Herrn Wolfgang Schaefer, Frau Meike Bischoff (Filmclub Freiburg i.Br.), Herrn Helmut Färber (München), Herrn Hans-Peter Reichmann (Deutsches Filminstitut/Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main), Frau Diana Kluge (Disposition, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin), Frau Lisa Roth (Schriftgutarchiv, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin), Herrn Werner Popanda, Herrn Hansgünther Heyme; für die Kooperation: Herrn Gunter Pietschmann (*Karlstorkino*), Frau Dr. Maria Effinger (UB Heidelberg) sowie Frau Miriam Mohr und Frau Jana Gutendorf (beide: KUM, Universität Heidelberg). Und last, aber not least bei Frau Susann Henker für die ebenso engagierte wie versierte Gestaltung des Layouts von Plakat und Ausstellungskatalog!

Bibliographie

Alex Anderson: „Macbeth Stage Play Promo Poster“, in: *alexandersonartanddesign*, 04.04.2014, online unter <https://alexandersonartanddesign.wordpress.com/2014/04/04/macbeth-stage-play-promo-poster/> sowie „About the Designer“, online unter <https://alexandersonartanddesign.wordpress.com/about/> (letzte Zugriffe: 17.09.2017)

Ausst.Kat. *Im Auftrag Hollywoods. Filmplakate aus 40 Jahren von „Peltzer“*, hrsg. von Horst Steffens/Kirsten de Vos/Horst O. Hermann (Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim, 11.10.–10.12.1995), Mannheim 1995

Bez Ocko: „WPA Posters in Perspective“, in: J. Bret Bennington/Zenia Sacks DaSilva u.a. (Hrsg.), *The 1930s. The Reality and the Promise*, Newcastle upon Tyne 2016, S. 277–290

o.V.: „1948–1958: zehn Jahre Filmclub Heidelberg“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

Maximilian Kraemer

Vom Varieté zum Autokino. Eine Einführung in die Geschichte von Film und Kino in Deutschland von 1870 bis 1960

Die Geschichte des Films ist mit den technischen Innovationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden.¹ Ausgehend vom neuen Medium der Photographie entwickelten sich Vorführungstechniken, die durch eine Reihung von Aufnahmen den Eindruck bewegter Bilder ermöglichten. 1872 schuf Eadweard Muybridge Serienphotographien eines Pferdes im Galopp. Diese Technik, mit der es möglich ist, Bewegungsabläufe festzuhalten, wird als Chronophotographie bezeichnet. Die Chronophotographie erfreute sich großer Beliebtheit und führte bald zu eigenen Vorführgeräten. Zugleich darf die Bewegungsaufzeichnung als Ausgangspunkt für die Kinematographie gelten, die wir heute als Film bezeichnen.²

Doch wie wurde der Film als Unterhaltungsmedium etabliert? Hierfür ist es hilfreich, die Geschichte der Filmrezeption genauer zu betrachten. Die soziale Praxis der Filmrezeption veränderte sich im Laufe der Zeit erheblich und war dabei besonders mit der Wahrnehmung des Mediums Film selbst verknüpft. In Deutschland fand die erste Filmvorführung vor zahlendem Publikum 1895 in einem Berliner Varietétheater statt. Dabei präsentierten die Brüder Emil und Max Skladanowsky eine Reihe von Kurzfilmen, die in das Variétéprogramm integriert worden waren.³ Durch die Rahmenbedingungen der öffentlichen Vorführung von Filmen gegen Bezahlung muss dieses Ereignis auch als ein Schritt auf dem Weg zum Kino

1 Vgl. dazu auch den hier in Kat.No. 1 zusammengestellten „Zeitstrahl zur Filmgeschichte“.

2 Vgl. Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 13.

3 Je nach Quelle werden entweder die Brüder Lumière oder die Brüder Skladanowsky mit der ersten Filmvorführung in Europa in Verbindung gebracht. Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 19. Anlässlich des 70. Todestages Max Skladanowskys am 30. November 2009 richtete das Bundesarchiv 2013 eine digitale Galerie mit Photographien und Dokumenten ein: Das Bundesarchiv (o.V.): „Max Skladanowsky - Glasmaler, Tüftler oder Filmpionier“, Artikel vom 15.06.2013, online unter http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/01191/index-0.html.de (letzter Zugriff: 01.09 2017).

in Deutschland aufgefasst werden. Zunächst wurden die bewegten Bilder jedoch als Kuriosum wahrgenommen und mussten sich neben anderen Sensationen in Varietétheatern oder auf Jahrmärkten behaupten.⁴ Das bedeutete, dass Filme häufig von Schaustellern vorgeführt wurden und somit keine dauerhaften Spielstätten besaßen. Diese Vorführungspraxis wird als Wanderkino bezeichnet.⁵ Filme waren um die Jahrhundertwende nur wenige Minuten lang und wurden nicht aufgrund ihres Inhalts konsumiert.⁶ Sie faszinierten mit ihrer realitätsgetreuen Wiedergabe etwa von Menschen oder Tieren. Die bescheidene Länge der Filme führte dazu, dass man mehrere Kurzfilme unmittelbar hintereinander zeigte. Diese Praxis, die auch als Nummern-Revue bezeichnet wird, verweist ebenfalls auf den Kontext des Variétéprogramms.⁷ Mit der technischen Weiterentwicklung der Aufnahmegерäte und der Aufnahmeverfahren konnten bald auch längere Filme gedreht werden, die bildkünstlerische, dramaturgische und narrative Aspekte des Films bedeutender machten. Mit der entsprechenden Länge des Films wurde dieser zunehmend als abendfüllende Unterhaltung mit eigenen Konventionen betrachtet. Damit etablierten sich bald auch eigene ortsfeste Spielstätten für den Film, die allerdings mit den heutigen Vorstellungen des Kinobesuchs nur wenig gemein haben: Bei diesen sogenannten Ladenkinos oder auch Nickelodeons handelt es sich um Umbauten bestehender Geschäftsgebäude oder Einbauten von Sälen in Gaststätten, die der Filmvorführung dienten. Dabei war es üblich, auch während der Filmvorführung Gespräche zu führen, Getränke zu ordern oder aufzustehen, was sich aufgrund der bedingt existierenden Heizung zumindest in der kälteren Jahreszeit empfahl. Die Nummern-Revue wurde dabei ständig wiederholt, so dass man den Raum zu jeder Zeit betreten oder verlassen konnte, ohne etwas zu verpassen.⁸ Um 1910 veränderte sich diese Situation durch die Etablierung eines Filmverleihsystems, das jeweils nur einem Kino einer Stadt den aktuellsten Film zur Verfügung stellte. Das ökonomische Potential des Unterhaltungsmediums Film wuchs und die Filmproduktion wurde ein eigener Industriezweig. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 bildeten sich in zahlreichen Ländern Produktionsgesellschaften heraus, wobei deutsche

4 Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005, S. 24.

5 Ibid.

6 Vgl. Roberta Pearson: „Das frühe Kino“, in: Geoffrey Nowell Smith, *Die Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 13–25.

7 Vgl. Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 11ff.

8 Müller: *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 29f.

Produktionen nur einen bescheidenen Marktanteil vorweisen konnten.⁹

Während des Kriegs wurden Film und Kino als Mittel der psychologischen Kriegsführung zu Propagandazwecken genutzt. In Deutschland führte dies 1917 zur Gründung der Produktionsgesellschaft Universum-Film AG (UFA). Zensurstellen bearbeiteten Filme und es wurden kaum noch ausländische Produktionen in Deutschland gezeigt.¹⁰ Markus Spieker spricht in diesem Zusammenhang von einer „[...] Politisierung des Filmmediums [...]“.¹¹ Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 setzte mit der Weimarer Republik eine gesellschaftliche Modernisierung ein. Kinobesuche wurden zur alltäglichen Freizeitbeschäftigung. So beschreibt Heide Fehrenbach den Kinobesuch im Spannungsfeld von Gepflogenheit und Besessenheit: „By the interwar years, filmgoing had become a habit, and sometimes an obsession, for millions in the industrialized West.“¹² Kinos sind nicht länger Anbauten von Gaststätten. Mit exotischen Namen und luxuriösen Innenräume befeuern die Filmpaläste den glamourösen Ruf von Film und Kino. Deutschland ist eines der Zentren für die Produktion künstlerisch anspruchsvoller Unterhaltungsfilme, die als Klassiker des expressionistischen Stummfilms bekannt geworden sind, wie etwa Fritz Langs *Metropolis* von 1926 (siehe hier Kat.No. 29). Durch diese Wahrnehmungsverschiebung in den Zwanziger Jahren wird der Film zunehmend theoretisch diskutiert: Der italienische Filmtheoretiker Ricciotto Canudo hierarchisierte das Kino als höchste Gattung der Künste.¹³ Rudolf Arnheim publizierte bereits 1932 zum problematischen Verhältnis von künstlerischen und kommerziellen Gesichtspunkten des Films.¹⁴

1927 erschien mit *The Jazz Singer* von Regisseur Alan Crosland der erste massentaugliche Tonfilm in den USA, der kommerziell ein Erfolg wurde. Diese technische Neuerung wird bis heute als Zäsur in der Filmgeschichte angesehen. Während der Stummfilm Ende der Zwanziger Jahre als technisch und ästhetisch ausgereift galt und auch narrativ eigene Konventionen entwickelt hatte, mussten

9 Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im dritten Reich*, Trier 1999, S. 9f.

10 Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 10.

11 Ibid.

12 Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995, S. 12.

13 Vgl. Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, Berlin 1990, S. 36ff.

14 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin 1932.

diese für die „Talkies“ erst noch gefunden werden. Die Akzeptanz des Stummfilms als Kunstgattung drohte der Tonfilm nun wieder in Frage zu stellen. Nicht wenige Regisseure und Schauspieler hatten ihre Schwierigkeiten mit dem Tonfilm.¹⁵ Dies lag auch in dessen zunächst beschränkten technischen Möglichkeiten begründet. Anfangs war die Nachsynchronisation im Studio noch nicht entwickelt, so dass durch die Aufnahme des Tons, die unmittelbar beim Dreh erfolgte, erhebliche Einschränkungen für die Filmschaffenden die Folge waren. Dennoch setzte sich der Tonfilm im Unterhaltungsbereich innerhalb eines Jahrzehnts durch.¹⁶ Als weitere bedeutende Neuerung, die die Filmwahrnehmung verändert hat, darf der Farbfilm gelten. Bereits Stummfilme wurden in ihrer Frühzeit per Hand koloriert.¹⁷ Später wurden unterschiedliche Verfahren entwickelt, um Farbfilme herstellen zu können. Ab Mitte der 1930er Jahre wurde im Hollywood-Kino der Farbfilm vermehrt eingesetzt und besonders durch Walt Disneys 1937 veröffentlichten Zeichentrickfilm *Schneewitchen und die 7 Zwerge* (*Snow White and the Seven Dwarfs*: US) zunehmend bekannt. In Deutschland wurden ab 1940 verschiedene Spielfilme in Agfacolor produziert, einer von der UFA entwickelten Farbfilmtechnik.¹⁸ Der Farbfilm setzte sich im Gegensatz zum Tonfilm erst im Verlauf der Fünfziger Jahre durch.

Mit dem Ende der Weimarer Republik und der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten begann auch eine neue Filmpolitik. Propagandaminister Joseph Goebbels war sich dabei der Bedeutung des Films als Massenmedium und Instrument der Indoktrinierung bewusst. Die gezeigten deutschen Filme waren dabei vorwiegend dem Unterhaltungsbereich zuzuordnen. Explizite Propagandafilme, wie zum Beispiel Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (D, 1934), machten einen vergleichsweise geringen Teil der Filmproduktion aus.¹⁹ Gerade die Nutzung von subtilen Spielfilmen zur Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie lag im Interesse der Filmpolitik unter Goebbels. Schauspieler wie Heinz Rühmann konnten sich während des Nationalsozialismus als Stars etablieren und wurden

15 Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 55.

16 Ibid..

17 Vgl. zum Beispiel die beschriebene Praxis bei Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle: Von „Fräulein Else“ bis „Eyes Wide Shut“*. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand, Bielefeld 2014, S. 95.

18 Umfangreiche Informationen zur Farbfilmentwicklung liefert Dirk Alt in seiner Publikation zum Verhältnis von Farbfilm und nationalsozialistischer Propaganda: *Der Farbfilm marschiert. Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933-1945*, München 2013, hier bes. S. 167ff.

19 Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 90f.

auch in der Nachkriegszeit geschätzt.²⁰ Eine Mitgliedschaft in der gleichgeschalteten Reichsfilmkammer war für alle Beschäftigten der Filmproduktion Pflicht und sorgte somit schnell für den Ausschluss von zahlreichen Regisseuren, Kameramännern und Schauspielern.²¹ Zahlreiche Persönlichkeiten des Filmgeschäfts verließen Deutschland und sorgten in den USA für eine weitere Stärkung des Filmstandorts Hollywood.²² Bereits vor 1933 hatte es eine Einschränkung bei der Einfuhr ausländischer Filme gegeben, die die deutsche Filmindustrie sich als protektionistische Maßnahme gewünscht hatte. Diese wurde während des Nationalsozialismus fortgeschrieben und intensiviert. Mit dem Beginn des Krieges 1939 wurde Kinobesitzern das Leihen von Hollywood-Produktionen untersagt und im Jahr darauf wurden verschiedene Filialen großer Hollywood-Studios in Deutschland verboten.²³ Weitere Maßnahmen wie die Zentralisierung der Filmzensur und die Kontrolle von Drehbüchern bereits vor Beginn der Dreharbeiten folgten. Die Monopolstellung der staatlich kontrollierten Produktions- und Verleihgesellschaften, besonders der 1942 verstaatlichten und ab da einzigen Produktionsgesellschaft UFA, schloss die Aufführung von aktuellen ausländischen Produktionen nun nahezu gänzlich aus.²⁴

Damit war das deutsche Publikum von den internationalen Entwicklungen des Films abgeschnitten. Dementsprechend bestand in der Nachkriegszeit ein Nachholbedarf, was ausländische Filme betraf. Dies drückte sich etwa in der Filmclub-Bewegung aus.²⁵ Mit einem Rahmenprogramm, bestehend aus Einführung und Abschlussdiskussion, wurden in den Filmclubs unbekanntere ältere und aktuelle Filme vorgeführt: eine Entwicklung die von den Alliierten gefördert wurde. Deutsche Filme, die Nationalsozialismus oder Krieg thematisierten, blieben in der Nachkriegszeit die Ausnahme. Abgesehen von wenigen Trümmerfilmen, die zerstörte Städte porträtierten oder diese als Kulissen für bedrückende Spielfilme nutzten, wurde das deutsche Kino bald zum Symbol für den Eskapismus. Der harte Alltag wurde durch den Konsum von Heimatfilmen kompensiert, die zum erfolgreichsten Genre der Nachkriegszeit avancieren soll-

20 Wolfgang Benz: „Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat“, in: Hans Sarkowicz (Hrsg.), *Hitlers Künstler – Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2004, S. 14–39, hier u.a. S. 19.

21 Vgl. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 62.

22 Vgl. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 64.

23 Vgl. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 304.

24 Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 91f.

25 Vgl. dazu den Beitrag von Moritz Schwörer in diesem Band.

ten, oft von bekannten Gesichtern aus der Zeit des Nationalsozialismus produziert oder mit ihnen besetzt. Eric Rentschler zufolge gab es kaum personelle Umbesetzungen bei den Filmschaffenden zwischen dem Nationalsozialismus und der Adenauer-Ära: Trotz der Entnazifizierung seien 1957 noch immer 70 Prozent der westdeutschen Spielfilme von bereits während der NS-Zeit tätigen Regisseuren oder Drehbuchautoren geschaffen worden.²⁶

Der Film und damit auch das Kino waren für die alltägliche Freizeitgestaltung der westdeutschen Bevölkerung in der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Die positive wirtschaftliche Entwicklung und der damit verbundene Wohlstand sorgten für eine große Popularität des Kinos und seiner Stars. Dies führte wiederum zu einem lukrativen Geschäft mit dem Film. Zahlreiche neue Kinos entstanden in den Städten und deren Vororten. Mancherorts wurde das Kino gar als Bestandteil des Zentrums neuer Wohnsiedlungen geplant, wie Sophie Kowall es für die Siedlung Stuttgart-Rot beschrieben hat.²⁷ Dies spricht für die Etablierung des Kinos als Institution, die sich damit auch gegenüber klassischen Kultureinrichtungen wie etwa dem Theater durchsetzte. Obwohl das Kino also eine erhebliche Bedeutung besaß, veränderte sich mit der Verbreitung des Fernsehens gegen Ende der Fünfziger Jahre die soziale Praxis des Filmkonsums. Während Filmvorführungen bis zu diesem Zeitpunkt im Kino als halb-öffentlichem Raum stattfanden, tendierten die besser situierten Bürger bald zur bequemeren Nutzung des Fernsehgeräts. Anfangs noch teures Statusobjekt, entwickelten sich die Fernsehgeräte innerhalb weniger Jahre zum Massenmedium.²⁸ Dies hatte auf die Filmindustrie und die Kinobranche erhebliche finanzielle Auswirkungen, da die Zahl der Kinobesucher in erheblichem Maße zurückging.²⁹ Daran konnten in Deutschland auch die Autokinos nichts ändern: 1960 eröffnete in Neu-Isenburg bei Frankfurt das erste westdeutsche Autokino. Im Gegensatz zu ihren amerikanischen Vorbildern, erreichten diese Einrichtungen in Deutschland allerdings nie eine vergleichbare Bedeutung.³⁰

26 Eric Rentschler: „Deutschland. Das dritte Reich und die Folgen“, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 338–347.

27 Vgl. Sophie Kowall: *Stuttgart baut auf! Architektur und Stadtplanung der Siedlung Rot*, (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, 109), Stuttgart/Leipzig 2012, S. 152ff.

28 Vgl. Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 112.

29 Vgl. Faulstich: *Filmgeschichte*, S. 171.

30 Vgl. Jürgen Wolf: „Heaven is in the backseat of my Cadillac. Bemerkungen zur Erotik des Automobilismus“, in: Kornelia Hahn/Cornelia Kopsch (Hrsg.), *Soziologie des Privaten*, Wiesbaden 2011, S. 169–182.

Ähnlich der damaligen kritischen Entwicklung des Konkurrenzprodukts Fernsehen sieht sich das Kino heute mit Internetangeboten konfrontiert, die die Konsumgewohnheiten der Zuschauer weiter verändern und den Filmgenuss noch bequemer und leichter machen sollen. Der Rückblick auf die Filmplakate der Fünfziger Jahre, wie sie Dietrich Lehmann für den Heidelberger Filmclub gestaltet hat, bietet daher auch die Grundlage für Vergleiche mit zeitgenössischen Werbemechanismen für Filme. Online abrufbare Trailer oder animierte Werbebanner lassen Filmplakate nostalgisch erscheinen. Sie bieten aber auch die Chance für eine erweiterte Auseinandersetzung mit Film, Kino und Plakat als kulturelle Artefakte.

Bibliographie

Dirk Alt: *Der Farbfilm marschiert. Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945*, München 2013

Wolfgang Benz: „Zur Rolle der Propaganda im nationalsozialistischen Staat“, in: Hans Sarkowicz (Hrsg.), *Hitlers Künstler – Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2004, S. 14–39

Werner Faulstich: *Filmgeschichte*, Paderborn 2005

Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995

Henrike Hahn: *Verfilmte Gefühle: Von „Fräulein Else“ bis „Eyes Wide Shut“*. *Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand*, Bielefeld 2014

Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart/Weimer 1998

Sophie Kowall: *Stuttgart baut auf! Architektur und Stadtplanung der Siedlung Rot* (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, 109), Stuttgart/Leipzig 2012

Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart/Weimar 1994

Roberta Pearson: „Das frühe Kino“, in: Geoffrey Nowell Smith (Hrsg.), *Die Geschichte des Internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 13–25

Eric Rentschler: „Deutschland. Das dritte Reich und die Folgen“, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 338–347

Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im dritten Reich*, Trier 1999

Jürgen Wolf: „Heaven is in the backseat of my Cadillac. Bemerkungen zur Erotik des Automobilismus“, in: Kornelia Hahn/Cornelia Kopsch (Hrsg.), *Soziologie des Privaten*, Wiesbaden 2011, S. 169–182

Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*, Berlin 1990

Moritz Schwörer

Die Filmclub-Bewegung in Westdeutschland

Die Idee der Filmclubs in Westdeutschland ist eng mit den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg verbunden. Schon ab 1946 entstanden die ersten dieser Vereine,¹ deren grundlegendes Ziel die „Förderung des dokumentarisch und künstlerisch wertvollen Films“² in Deutschland war. Die damalige politische und gesellschaftliche Situation wirkte gleich einem Nährboden für dieses Konzept. Lange hatte sich die deutsche Bevölkerung selbst von der internationalen Filmwelt abgeschnitten, da im Nationalsozialismus ausländische Produktionen nicht gezeigt werden durften. Die Menschen in den nun befreiten Gebieten hatten also das nachzuholen, was sie bis 1945 verpasst hatten. Dementsprechend groß war das Interesse an Filmen aus anderen Ländern.³

Genau diese bisher unerfüllten Sehwnünche des Publikums machte sich die Filmclub-Bewegung zu eigen. Sie füllte damit eine Lücke, die die kommerziellen Kinos in Deutschland offengelassen hatten. Die Clubs zeigten bewusst keine reinen Unterhaltungsproduktionen wie die damals populären Heimatfilme, sondern konzentrierten sich auf anspruchsvollere Stoffe. Trotz dieser selbstgewählten Limitierung waren die Initiatoren der Filmclubs in der Lage, ein breites Spektrum an Filmen zu präsentieren⁴ – das beweisen auch Dietrich Lehmanns Plakate für den Heidelberger Filmclub. So konnte zumeist ein Film pro Monat in einem angemieteten Kinosaal gezeigt werden.⁵

Jedoch war es nicht nur die Fokussierung auf bestimmte Filme, die den Clubs als Alleinstellungsmerkmal dienten. Besonders war auch, dass es sich die Mitglieder zur Aufgabe machten, jeden der

1 Anne Paech: „Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.), *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt am Main 1989, S. 226–245, hier S. 229.

2 Verband der deutschen Film-Clubs (Redaktion: Dr. Theo Fürstenau): „Film-Clubs forderten in Augsburg“, in: *Der Film-Club*, Nr. 10, 1949, S. 1.

3 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 226f.

4 *Ibid.*, S. 234.

5 Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995, S. 175.

gesehenen Filme zu diskutieren.⁶ Daher wurden die Aufführungen zumeist von einer Expertin oder einem Experten eingeleitet, die oder der die ZuschauerInnen auf besondere technische oder thematische Eigenschaften hinwies oder schlicht auf das zu Sehende vorbereitete. Nach den Filmen wurde die Diskussion für alle Anwesenden geöffnet. Unter der Leitung der oder des Vereinsvorsitzenden konnten nun inhaltliche und ästhetische Fragen gestellt und besprochen werden. Von einem solchen Austausch der Meinungen erhofften sich die Initiatoren der Clubs nicht nur ein besseres Verständnis für die Filme. Vielmehr war das zweite große Ziel dieser Bewegung – neben der Verbreitung des anspruchsvollen Films –, die Deutschen wieder diskussionsfähig zu machen. Denn während des Nationalsozialismus war ja nicht nur das Zeigen von internationalen Filmproduktionen verboten, sondern vor allem die freie Meinungsäußerung. Daher trugen Vereine wie die Filmclubs zur Demokratisierung der autoritär geprägten Gesellschaft bei.⁷ Dort konnten die Mitglieder langsam wieder lernen, sich mit fremden Ansichten auseinanderzusetzen und die eigenen zu artikulieren. Außerdem war der Rahmen der Clubs für das Heranführen an eine offene Diskussionsweise gut geeignet: Da „nur“ über Filme gesprochen wurde, hatten Meinungsverschiedenheiten keine allzu großen Konsequenzen für Politik und Gesellschaft.

Gerade der Beitrag, den die Filmclubs zur Demokratisierung Deutschlands leisteten, machte diese Vereine auch für die drei westlichen Besatzungsmächte Großbritannien, Frankreich und die USA interessant. Vor allem die Franzosen und die Briten förderten in ihren Zonen gezielt den Aufbau der Clubs, auch, weil mit den „cinéclubs“ und den „film societies“ schon ähnliche Strukturen in ihren Heimatländern existierten.⁸ Das Interesse des französischen Kulturbüros lag dabei besonders darauf, die vorherrschende Wissenslücke der Deutschen im Hinblick auf Kunst und Kultur zu schließen, so „[...] daß die Filmclubs an positiven [sic!] Einfluß gewinnen und zur Völkerverständigung beitragen mögen“.⁹ Entsprechend wurden die Filmclubs in der französischen Zone mit Avantgardefilmen aus dem Nachbarland versorgt – ein Umstand der die Filmliebhaber in den anderen beiden Zonen neidisch Richtung Südwesten blicken ließ. Denn in der britischen Zone wurden die Filmclubs zwar ebenfalls

6 Ibid., S. 175.

7 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 226ff.

8 Ibid., S. 227f.

9 Neue Verlags-Anstalt GmbH (Hrsg. und Redaktion: Heinrich Heining): „Arbeitsgemeinschaft der Filmclubs in der französischen Zone e.V. gegründet“, in: *Illustrierte Filmwoche*, 4. Jg., Nr. 26, 2.7.1949, S. 313.

kräftig unterstützt, diese Unterstützung war jedoch gleichbedeutend damit, dass die Filme, die von der lokalen Besatzungsmacht bereitgestellt wurden, eben britische und keine französischen waren. Das Kino auf den Inseln war damals von einem sachlich-dokumentarischen Anspruch geprägt, was die Produktionen weniger künstlerisch innovativ und mehr didaktisch machte.¹⁰ Diese Charakteristik der präsentierten Stoffe entsprach allerdings auch dem britischen Anspruch an die Clubs. In den Augen der Briten war nicht die künstlerische, sondern die politische Erziehung hin zur Demokratie das Ziel.¹¹

Während sowohl die französische als auch die britische Besatzungsmacht die junge Filmclub-Bewegung aktiv unterstützten, standen die amerikanischen Behörden der Entwicklung dieser Vereine anfangs indifferent gegenüber.¹² Da es in den USA selbst keine vergleichbaren Strukturen gab, sahen sich die Amerikaner nicht dazu veranlasst, die Filmclubs zu fördern. Allerdings unterbanden sie diese auch nicht. Daher konnten sich in der amerikanischen Zone zwar langsam, aber stetig erst private Filmzirkel und dann Vereine gründen, in denen Filme aufgeführt und diskutiert wurden. Später wurden diese neugeschaffenen Institutionen trotz des anfänglichen Desinteresses in das Programm der „Democratic Reeducation“¹³ der amerikanischen Besatzungsmacht eingebunden. Anders als zum Beispiel in der französischen Zone hatte dies jedoch zur Folge, dass politisch unliebsame Filme – zum Beispiel aus der Sowjetunion – nicht gezeigt werden durften.

Insgesamt taten sich die Filmclubs allerdings in allen drei Zonen schwer, mit politischen Inhalten der gezeigten Filme umzugehen. In Anbetracht der jüngsten Erfahrungen mit der Radikalisierung einer ganzen Gesellschaft,¹⁴ ließen die Clubs auch auf Geheiß der Besatzungsmächte Vorsicht walten: „[...] German clubs deliberately turned a blind eye to the political implications of film, preferring to focus solely on film's artistic merits.“¹⁵ Die Abwendung vom Inhalt der Filme sollte die Filmvorführungen entemotionalisieren. Ziel war es, die Zuschauer zu einem rationalen Sehen und somit zur aufgeklärten Mündigkeit zu erziehen. Die Massenmedien sollten ihr Potential, die Bevölkerung ideologisch zu radikalieren, verlieren.

10 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 174.

11 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 228f.

12 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 175–178.

13 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 226.

14 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 177.

15 Ibid., S. 170.

Andererseits übersahen die Filmclubs dabei, dass ihre strikte apolitische Haltung ebenfalls einer Ideologie entsprach.¹⁶

Nennenswertester Befürworter der apolitischen Linie war der „Verband der Deutschen Filmclubs e.V.“. Dieser Bundesverband versammelte seit seiner Gründung 1949 nahezu alle westdeutschen Filmclubs unter sich. Einerseits gehörte es zu seinen Aufgaben, die Arbeit der einzelnen Mitgliedsvereine zu vereinfachen, andererseits trat er nach außen hin als Lobbygruppe für die Filmclubs und allgemein für den anspruchsvollen Film auf.

Gerade für die einzelnen Filmclubs selbst bedeutete dieser Zusammenschluss über die Zonengrenzen hinweg eine große Erleichterung der alltäglichen Vereinsarbeit. So verhandelte der Verband nun an ihrer Stelle mit den Filmverleihen, weshalb die Clubs ihren Mitgliedern ein interessanteres, da variantenreiches Programm bieten konnten.¹⁷ Zudem ließen sich nun durch eine zentrale Institution Experten vermitteln, die in den lokalen Clubs Einführungen in Filme halten konnten. Außerdem vereinheitlichte der Bundesverband die Satzungen seiner Mitglieder. So wurde beispielsweise festgeschrieben, dass jeder Mensch über 16 Jahren Mitglied in den Clubs werden durfte, dass die Filmvorführungen nur Mitgliedern zugänglich waren oder dass jeder Club nur 12 aktuelle Filme im Jahr zeigen durfte.¹⁸ Die beiden letztgenannten Punkte waren für die Lobbyarbeit des Verbands außerordentlich wichtig. Da die Filmclubs seit ihrer Gründung ständig im Verdacht standen, eine staatlich unterstützte Konkurrenz zu den kommerziellen Kinos darzustellen, konnte der Verband mit diesen Einschränkungen beweisen, dass er ganz andere Ziele verfolgte.¹⁹

Die „Förderung des dokumentarisch und künstlerisch wertvollen Films“ bedeutete für den Bundesverband nicht nur, die Filmclubarbeit an sich zu unterstützen, sondern zudem Einfluss auf die Filmindustrie zu nehmen. Deutsche Produzenten und Regisseure sollten davon überzeugt werden, das leichte Unterhaltungskino zugunsten von anspruchsvolleren Filmen aufzugeben.²⁰ Die Filmclubs wünschten sich ein deutsches Avantgardekinno, das den Vergleich mit anderen Nationen – allen voran Frankreich – nicht scheuen müsste.²¹

16 Ibid., S. 192.

17 Neue Verlags-Anstalt GmbH (Hrsg. und Redaktion: Heinrich Heining): „Filmclub-Arbeitsgemeinschaft in US-Zone“, in: *Illustrierte Filmwoche*, 4. Jg., Nr. 18, 7.5.1949, S. 281.

18 Neue Verlags-Anstalt GmbH (Hrsg. und Redaktion: Heinrich Heining): „Filmclubs tagten in Augsburg“, in *Illustrierte Filmwoche*, 4. Jg., Nr. 39, 1.10.1949, S. 523.

19 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 186.

20 Ibid., S. 183.

21 Ibid., S. 169.

Allerdings muss aus heutiger Sicht konstatiert werden, dass diese Beeinflussungsversuche seitens des „Verbands der Deutschen Filmclubs“ nicht von Erfolg gekrönt waren und sich die Filmindustrie nicht umorientierte.

Eine weitere zentrale Aufgabe des Dachverbands der Filmclubs war die Organisation des „Internationalen Filmtreffens“. Diese Veranstaltung fand zum ersten Mal 1949 und danach jährlich bis 1959 statt.²² Die ersten drei dieser Treffen wurden noch vornehmlich unter der Regie des französischen Kulturbüros durchgeführt, weshalb sie stark von einem internationalen Charakter bestimmt waren und zahlreiche ausländische Stars wie Max Ophüls oder Jean Cocteau anzogen. Diese Internationalität ging verloren, sobald allein der „Verband der Deutschen Filmclubs“ für die Durchführung der Veranstaltung zuständig war. Nichtsdestotrotz hatte das Filmtreffen innerhalb der Filmclub-Bewegung weiterhin eine große Bedeutung. So konnten sich die VertreterInnen der einzelnen Clubs bei dieser Gelegenheit neue Filme anschauen und darüber beraten, ob diese in den Spielplan des nächsten Jahres aufgenommen werden sollten. Des Weiteren diente das Treffen zur Vernetzung der Vereine untereinander. Nicht zuletzt konnten Fragen zur Organisation und zum Zustand des Dachverbands erörtert werden.

Im Verlauf der Fünfziger Jahre wurden diese Gespräche immer heftiger geführt. Denn es zeichnete sich zunehmend eine Frontenbildung innerhalb des Verbandes ab. Auf der einen Seite fand sich die ältere Generation der Mitglieder, die maßgeblich an der Konzeption und am Aufbau der Filmclub-Strukturen nach dem Krieg beteiligt war. Dieser Gruppe, die vor allem durch den Verbandsvorsitzenden Dr. Johannes Eckardt repräsentiert wurde, stand eine junge Generation – hauptsächlich in studentischen Filmclubs – gegenüber. Die studentischen Mitglieder störten sich an der dogmatisch-apolitischen Haltung des Dachverbandes. Für sie reichte es nicht mehr aus, nur die technischen, ästhetischen oder künstlerischen Aspekte der Filme zu diskutieren. Vielmehr wollten sie sich explizit mit den politischen Dimensionen der Werke beschäftigen.²³ Dieser Anspruch beinhaltete nicht nur, dass Filme, die bereits im Repertoire der Filmclubs waren, auf ihren Inhalt hin untersucht wurden, sondern auch, dass neue Produktionen bewusst wegen ihres Inhalts gezeigt wurden. Ein gutes Beispiel hierfür ist *Der Untertan* von Wolfgang Staudte

22 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 235-243 sowie Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 180f.

23 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 240.

(DDR 1951).²⁴ Diese ostdeutsche Produktion beschäftigt sich – auf der Basis eines Drehbuchs von Wolfgang und Fritz Staudte nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Mann – mit den Machtstrukturen innerhalb der preußischen Gesellschaft. Dabei unterstellt der Film den Deutschen Autoritätshörigkeit und beschreibt den Nationalsozialismus implizit als daraus resultierende logische Entwicklung. In Westdeutschland war der Film aus diesem Grund bis 1957 verboten.²⁵ Lediglich die Filmclubs, die als gemeinnützige Vereine zur Bildung von diesem Verbot ausgenommen waren, durften solche Filme zeigen. Von diesem Recht machten die studentischen Clubs zum Ärgernis der Leitung des Dachverbandes Gebrauch. Gesteuert von der älteren Generation, verwies der Verband auf die oben beschriebene, obligatorisch apolitische Haltung. Im Rahmen der Filmclubs trat folglich ein Konflikt auf, der sich in allen Bereichen der Gesellschaft bemerkbar machte: Das Schweigen der Tätergeneration traf auf die Suche nach Antworten der Jüngeren.²⁶

Ein weiteres Mal entzündete sich dieser Streit an der Person Veit Harlan.²⁷ Harlan war unter den Nationalsozialisten ein bedeutender Regisseur gewesen und hatte unter anderem den antisemitischen Propagandafilm *Jud Süß* (D 1940) gedreht. Nach der Befreiung durch die Alliierten wurde Harlan formal entnazifiziert und wieder als Regisseur tätig. Als er 1957 *Anders als du und ich (§175)* (D) – einen homophoben Schmähdokumentarfilm – veröffentlichte, fühlten sich viele progressive Kinobesucher an nationalsozialistische Propagandafilme erinnert. Eine entgegengesetzte Position nahm Dr. Johannes Eckardt in seiner Rolle als langjähriger Vorsitzender des „Verbandes der Deutschen Filmclubs“ ein. Er, der selbst in der NS-Filmindustrie führend tätig gewesen war,²⁸ verteidigte Harlan. Eckardt stilisierte den Regisseur als Opfer der Nationalsozialisten, das zur Mitarbeit an der Propagandamaschinerie gezwungen worden sei.

Das Verhalten des Vorsitzenden führte zum endgültigen Bruch mit den studentischen Filmclubs, die sich daraufhin vom Verband lossagten.²⁹ Diese Abspaltung stand am Beginn eines Prozesses, der

24 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 205.

25 Uschi Schmidt-Lenhard/Hans Giessen: „Der Untertan – Reflex und Reaktion. Staudtes Filme im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland“, in: Alf Gerlach/Uschi Schmidt-Lenhard (Hrsg.), *Wolfgang Staudte. ... nachdenken, warum das alles so ist*, Marburg 2017, S. 29–50, hier S. 48, wobei darauf hingewiesen wird, dass der Film nur unter „Auflagen [...] 1957 für Westdeutschland freigegeben“ wurde.

26 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 230.

27 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 193f. u. S. 200–203. Vgl. dazu auch die letzten sechs Artikel des hier in Kat.No. 13 zusammengestellten Pressespiegels des Heidelberger Filmclubs.

28 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 180.

29 *Ibid.*, S. 170.

nach und nach zum Verfall des „Verbandes der Deutschen Filmclubs“ führte. Zählte der Dachverband zur Hochphase der Filmclubs Mitte der Fünfziger Jahre 155000 Einzelpersonen als Mitglieder, waren es 1960 33000 und 1970 nur noch 20000.³⁰ Eine solche Entwicklung allein dem Verhalten Eckardts oder der apolitischen Haltung der Filmclubs anzulasten, wäre jedoch zu einfach. So trat Eckardt 1962 nach 13 Jahren von der Verbandsspitze zurück, der Abwärtstrend setzte sich aber trotzdem fort. Die Hintergründe des Niedergangs der Filmclubs waren also vielseitiger: So war Anfang der Sechziger Jahre der „Nachholbedarf“³¹ für die vormals verbotenen Filme nach zehn Jahren Filmclubarbeit befriedigt. Außerdem kamen zunehmend kommerzielle Programmkinos auf, die sich speziell anspruchsvolleren Filme widmeten.³² Und die zunehmende Verbreitung des Fernsehens führte zu einer „Kinomüdigkeit“,³³ die den Bedarf nach lokalen Institutionen wie den Filmclubs schmälerte.

Sich dieser schwierigen Lage bewusst, suchten die Clubs nach neuen Aufgabenfeldern und fanden diese beispielsweise in der Sammlung, Aufbewahrung und Pflege alter Filme.³⁴ Jedoch konnte auch diese Neuorientierung den Verlust von gesellschaftlicher Relevanz nicht verhindern, weshalb die meisten der Clubs im Verlauf der Sechziger Jahre ihre Pforten schlossen. Lediglich die studentischen und die Jugendfilmclubs konnten weiterhin bestehen, da sie eine andere Zielgruppe hatten als die herkömmlichen Clubs – manche von ihnen existieren heute noch. Der „Verband der Deutschen Filmclubs“ löste sich aber 1970 endgültig auf.³⁵

Bibliographie

Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill / London 1995

Neue Verlags-Anstalt GmbH (Hrsg. und Redaktion: Heinrich Heining): „Arbeitsgemeinschaft der Filmclubs in der französischen Zone e.V. gegründet“, in: *Illustrierte Filmwoche*, 4. Jg., Nr. 26 (2.7.1949), S. 313

30 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 227 u. 243.

31 Ibid., S. 227.

32 Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 188.

33 Paech: „Die Schule der Zuschauer“, S. 227.

34 Ibid., S. 233.

35 Ibid., S. 227.

Neue Verlags-Anstalt GmbH (Hrsg. und Redaktion: Heinrich Heining): „Filmclub-Arbeitsgemeinschaft in US-Zone“, in: *Illustrierte Filmwoche*, 4. Jg., Nr. 18, 7.5.1949, S. 281

Neue Verlags-Anstalt GmbH (Hrsg. und Redaktion: Heinrich Heining): „Filmclubs tagten in Augsburg“, in: *Illustrierte Filmwoche*, 4. Jg., Nr. 39, 1.10.1949, S. 523

Anne Paech: „Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.), *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt am Main 1989, S. 226–245

Uschi Schmidt-Lenhard/Hans Giessen: „Der Untertan – Reflex und Reaktion. Staudtes Filme im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland“, in: Alf Gerlach/Uschi Schmidt-Lenhard (Hrsg.), *Wolfgang Staudte. „... nachdenken, warum das alles so ist“*, Marburg 2017, S. 29–50

Verband der deutschen Film-Clubs (Redaktion: Dr. Theo Fürstenau): „Film-Clubs forderten in Augsburg:“, in: *Der Film-Club*, Nr. 10 (1949), S. 1

Lea Cloos

Heidelberg – eine Kinohauptstadt der 50er Jahre

„Ich bin einfach ab Donnerstag, dann liefen neue Filme, und von Donnerstag war ich eigentlich – auch freitags, auch wenn man samstags noch Schule hatte damals – bin ich sofort von der Schule immer ins Kino und hab alle Filme gesehen, die neu liefen!“, erinnert sich der in Heidelberg aufgewachsene, renommierte Theaterregisseur Hansgünther Heyme anlässlich eines im Juli 2017 mit ihm geführten Interviews an seine cineastische Kindheit und Jugend.¹

In einer Stadt wie Heidelberg, die heute nur noch eine Handvoll Kinos vorzuweisen hat, scheint es unvorstellbar, dass Mitte des letzten Jahrhunderts eine blühende Filmkultur gelebt wurde. Die Fünfziger Jahre, die wir heute als die „Goldenen Jahre des Kinos“ in Erinnerung haben, trugen auch in der Heidelberger Kinolandschaft reife Früchte. Zu Beginn des Jahrzehnts glich die Menge an Spielstätten der Situation vor dem Zweiten Weltkrieg. Nach der Entnazifizierung des Kinobetriebs konnten zunächst die kleineren Lichtspielhäuser ihre Türen wieder für das Publikum öffnen. Dazu zählte das heute noch erhaltene Kino *Gloria* (Hauptstraße 168), das bereits 1905 unter dem Namen *Centraltheater* errichtet wurde und im Januar 1946 den Spielbetrieb wiederaufnahm. Im September 1945, wenige Monate nach Ende des Krieges, wurde als erstes Kino das *Schloss* (Hauptstraße 42) wiedereröffnet, das es schon seit 1909 gab. Ihm folgte das 1911 gegründete und im März 1946 wiedereröffnete *Odeon* (Hauptstraße 37) und im selben Monat die 1913 erbaute *Kammer* (Hauptstraße 88). Unter den etablierten Filmtheatern blieb einzig das *Capitol* (Bergheimer Straße 59–61) bis 1953 unter Kontrolle der amerikanischen Besatzung – vermutlich, da es sich als gigantischer Filmpalast besonders gut für Veranstaltungen der Besatzer und zur Truppenbetreuung eignete.²

¹ Interview von Mitgliedern der Ausstellungsgruppe ‚Filmplakate‘ mit Hansgünther Heyme am 26.07.2017 am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg, ab 00:13:01.

² Vgl. zur Nachkriegssituation: Jo-Hannes Bauer: „‚Gut Licht und volle Kassen!‘ Heidelberger



Fig. 1 Fassade des Kinos *Fauler Pelz*, Heidelberg, Zwingerstraße 18, während der Internationalen Filmkunsttage 1955 (Photo: Oskar Ferdinand Richter)

Obwohl sich in der Hauptstraße bereits ein Kino an das andere reihte, kamen Ende der Vierziger und in den Fünfziger Jahren immer Neue dazu. In der Weststadt eröffnete im Dezember 1948 die *Kurbel* (Bahnhofstraße 9). In Neuenheim wurde im Juli 1949 die ebenfalls bis heute erhaltene *Kamera* (Brückenstraße 26) gegründet, gleichzeitig mit dem Kino *Apollo* (Ladenburger Straße 26) nur wenige Straßen weiter. Außerdem gab es ab 1949 in Handschuhsheim das *Neue Theater im Bachlenz* (Mühlalstraße 38), das zunächst ein Theater und Volkskino war und ab 1952 als *Bachlenz* zu den etablierten Kinos zählte. In der Nähe der Universität eröffnete 1952 das Kino *Fauler Pelz* (Zwingerstraße 18), das sich ab 1954 unter der Leitung von Oskar Ferdinand Richter von den *Süddeutschen Filmbetrieben Hubertus Wald* zu einem Gildekino entwickelte (Fig. 1).³ Das *Regina* (Bergheimer Straße 130) kam im Oktober 1954 hinzu und das *Studio Europa* (Rohrbacherstraße 71) im Dezember 1955. Trotz der lokalen Konkurrenz konnten im Dezember 1957 in der Hauptstraße zwei weitere Kinos, *Harmonie* und *Lux* (beides Hauptstraße 110), mit Erfolg den Spielbetrieb aufnehmen. In den weiter außerhalb gelegenen Stadtvierteln und Vororten gab es zudem überall eigene Kinos, etwa das *Roxy* (Lochheimerstraße 10, 1955) in Kirchheim, das *Metropol* (Karlsruher Straße 76/78, 1954) in Rohrbach, und auch in Eppelheim, Dossenheim, Wieblingen, Leimen und Ziegelhausen hatten die Bewohner eigene Lichtspielhäuser in ihrer unmittelbaren Nähe.⁴ Statistisch gesehen hat sich Heidelberg durch diese zahlreichen Eröffnungen bis 1958 zur „Kinohauptstadt der Republik“ entwickelt, wie der führende Forscher zur Heidelberger Kinogeschichte Jo-Hannes Bauer schreibt, „da hier die höchste Zahl von Kino-Sitzplätzen im Verhältnis zur Einwohnerzahl vorgehalten wurde, nämlich 72 Plätze auf 1000 Einwohner“.⁵ In keiner anderen Stadt der BRD war das Verhältnis so hoch und dieses übermäßige Angebot wurde von den Heidelbergern freudig wahrgenommen: „Die Kinos waren voll – im Durchschnitt ging jeder Einwohner einmal pro Monat ins Kino – und das ließ die Kassen klingeln.“⁶

Kinos nach dem zweiten Weltkrieg (1945-80)“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 15, Heidelberg 2011, S. 145–158, hier S. 146.

³ Vgl. Jo-Hannes Bauer/Oskar Ferdinand Richter: „Heidelberger Kinogeschichten 1952 bis 1980: Ein Filmtheaterleiter erzählt“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 5, Heidelberg 2000, S. 265–290, hier S. 266f.

⁴ In der Erarbeitung einer Übersicht über die Heidelberger Kinolandschaft möchte ich mich besonders für die umfassende Unterstützung bei Herr Jo-Hannes Bauer bedanken. Vgl. auch: Bauer/Richter: „Heidelberger Kinogeschichten“, S. 265ff.

⁵ Bauer: „Gut Licht und volle Kassen“, S. 153.

⁶ *Ibid.*, S. 153.

In dem eingangs schon zitierten Interview berichtet Hansgünther Heyme von seiner persönlichen Faszination für das Kino, einem vorpubertären „Filmwahnsinn“,⁷ der ihm einen individuellen Zugang zur Heidelberger Kinolandschaft ermöglichte. Über seinen Stiefvater Dr. Kurt Joachim Fischer, Filmjournalist, Drehbuchautor und Gründer der Mannheimer *Kultur- und Dokumentarfilmwochen*, ist er schon sehr früh mit dem Filmmilieu in Berührung gekommen: „Aber dazumal, als Kind, [...] da war ich ja – 1947 – da war ich 12 – also ab da bin ich in alle Kinos. Da durfte man ja gar nicht rein. Ich hab das alles irgendwie hingekriegt... Ich bin überall rein gekommen.“⁸

Attraktiv waren auch für ihn zunächst die Kinos in unmittelbarer Nähe, wie die *Kamera* (Fig. 2), „weil da konnte man mit dem Fahrrad hin und das war direkt neben unserer Schule.“⁹ Aber er hatte auch das *Schloss* besucht, das er als einen eleganten Filmpalast in guter Erinnerung hat, in dem man die großen amerikanischen und später auch deutschen Filme sehen konnte, sowie die *Kurbel* und das *Odeon*, die aufgrund der mittelmäßigen Filmauswahl für ihn weniger interessant waren. Das Publikum dieser Lichtspielhäuser sei von Film zu Film unterschiedlich gewesen, so Heyme. Im *Schloss* traf man eher auf das gesetzte, biedere Bürgertum, wohingegen er die *Kamera* als ein „ein richtiges Studenten-Kino“¹⁰ erlebte. Die *Kamera* war auch das erste Gildekino in Heidelberg, das meist anspruchsvolle, häufig französische, Filme zeigte und besonders in den ersten Jahren die Veranstaltungen des Heidelberger Filmclubs beherbergte. Das *Gloria* war in der Stadt eher als „schmutziges Kino“¹¹ bekannt, so Heyme. Ein Eindruck, der auch von dem in Heidelberg aufgewachsenen Cellisten Wolfgang Schaefer, der in der Nähe des *Gloria* zur Schule ging, in einem Interview bestätigt wird: „Das war ja kein Sex-Kino... Das kam ja erst viel später auf. Aber es war so ein bisschen ein Schmutzdel-Kino. Und die hatten natürlich viele erotische Filme. Was genau, weiß ich nicht – ich war ja nie drin. Kann ich nicht sagen, ich hab ja immer nur die Aushänge gesehen.“¹²

Die schon fast manische Leidenschaft für das Kino, die Heyme im Kindesalter hatte, war für Schulkinder schon damals sehr ungewöhnlich – er habe „diesen Filmwahnsinn [...] erstmal alleine



Fig. 2 Fassade des Kinos *Kamera* bei seiner Eröffnung 1949, Heidelberg, Brückenstraße 26 (Foto: Photograph unbekannt, aus der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 22.07.1949)

7 Heyme, Interview, ab 00:16:24.

8 Ibid., ab 00:14:21.

9 Ibid., ab 00:18:20.

10 Ibid., ab 00:56:43.

11 Ibid., ab 00:21:41.

12 Interview von Jo-Hannes Bauer und Lea Cloos mit Wolfgang Schaefer am 02.08.2017 im Universitätsarchiv Heidelberg, ab 00:05:15.

gelebt“.¹³ Schaefer, der durch die strenge Erziehung seiner Eltern viel seltener ins Kino gehen konnte, hat das ähnlich in Erinnerung: „Das hört sich jetzt ein bisschen schizophran an, aber in meiner Eigenschaft als Schulkind war ich nicht an Kino interessiert, nur privat – das waren sozusagen getrennte Bereiche. [...] Wir haben auch in der Schule untereinander eigentlich nie über Filme gesprochen.“¹⁴ Auch Schaefer erinnert sich daran, dass die Kinos immer sehr gut besucht waren und Film eine zentrale Rolle in Heidelberg spielte. Das heute nur zu vertraute Phänomen, dass im Kino wenige Reihen besetzt sind, kennt er gar nicht aus seiner Kindheit, „das kam erst viel, viel später“.¹⁵

In der lokalen Tagespresse, sowohl in der *Rhein-Neckar-Zeitung* wie im *Heidelberger Tageblatt*, waren Film und Kino ebenfalls stetig besprochene Themen. Neben den wöchentlichen Kritiken über aktuelle Filme gab es vielfältige Artikel zur wirtschaftlichen und kulturellen Situation der Filmindustrie, technischen Neuerungen wie etwa „Die modernste ‚Flimmerkiste‘ Heidelbergs“¹⁶ sowie eine kritische Auseinandersetzung mit allen Facetten des Kinos – von Synchronisation, Länge der Filme bis hin zu der Frage „Was einen guten Film ausmacht“.¹⁷ In beiden Zeitungen gab es außerdem regelmäßig Sonderseiten, die sich ausschließlich mit kinoverwandten Themen beschäftigten.

Was könnte der Grund für eine derartige Faszination für Kino gewesen sein? Allgemein erlebte das Kino in Deutschland einen enormen Aufschwung, was zum einen mit dem Wirtschaftswachstum und der Freude an Modernisierung zusammenhing. Aber zum anderen auch mit der Wirkung von Kinofilmen als Heilmittel, als „Über-Lebensmittel“,¹⁸ wie der Medienwissenschaftler Irmbert Schenk schreibt, gegen die Traumata des Krieges und die Herausforderungen der Nachkriegszeit, die von Arbeitslosigkeit, Armut und sozialen wie emotionalen Regressionen geprägt war.¹⁹ Die Produktivität der deutschen Filmindustrie nahm innerhalb weniger Jahre immens zu; insbesondere das Genre der Heimatfilme boomte und

13 Heyme: Interview, ab 00:16:24.

14 Schaefer: Interview, ab 00:06:32.

15 Ibid., ab 00:30:40.

16 o.V.: „Die modernste Flimmerkiste Heidelbergs“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 56, 06.03.1951, S. 4.

17 Günter Schab: „Wege zum guten Film. Diskussion über ‚Film als gesellschaftsbildende Kraft‘ in Recklinghausen“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 166, 19.07.1951, S. 2.

18 Irmbert Schenk: „BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel“, in: Irmbert Schenk (Hrsg.), *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 54/55: Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR)*, Marburg 2012, S. 62–77, hier S. 77.

19 Ibid., S. 64ff.

wurde als Hoffnungsbild dem tristen Alltag entgegengestellt.²⁰ Wie bereits nach dem Ersten Weltkrieg wurde das deutsche Kino identitätsstiftend für die Nation und ein essentielles Element der Alltagskultur.²¹

Heidelberg hatte dabei einen Vorsprung gegenüber anderen Städten in Deutschland, da es weitestgehend unbeschadet aus dem Krieg herausgegangen war. Dazu kamen der Einfluss der Universität und der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Film. Als 1951 die „Internationalen Filmfestspiele“ in Heidelberg abgehalten wurden, nachdem sie in den Vorjahren in Paris und Rio de Janeiro stattfanden,²² wurde dies von der Stadt als eine große Chance empfunden. Die Eröffnungsrede von Prof. Karl Geiler, Ehrenpräsident des Heidelberger Filmclubs, spiegelt diese Stimmung wider: „[...] so möchte ich zunächst der Freude Ausdruck geben, daß diese bedeutungsvolle Filmveranstaltung hier in Heidelberg stattfindet und diese Eröffnungsfeier in der altherwürdigen Aula unserer Universität, [...] die sich [...] freut, daß nach den Jahren der Weltabgeschlossenheit und der unheilvollen geistigen und kulturellen Inzucht, die Tore der Welt sich wieder öffnen, wieder öffnen, nicht nur im räumlichen, sondern vor allen Dingen auch im geistigen Sinne.“²³

Der intellektuelle Zugang zum Film war in den Fünfzigern von politischer Bedeutung, bot er doch eine Möglichkeit, den Missbrauch von Film als Propagandawerkzeug im Dritten Reich aufzuarbeiten und die Filmkultur anderer Nationen und politischer Gesinnungen zu rezipieren, die in der NS-Zeit verboten waren. Diese Art der Auseinandersetzung machte sich auch der Heidelberger Filmclub zum Ziel, indem er die Vorführung anspruchsvoller Filme mit einer wissenschaftlichen Einführung und einer gemeinsamen Diskussion im Anschluss verknüpfte. Vor allem die „Internationalen Filmfestspiele“ 1951 sowie die Nachfolgeveranstaltung, die „Heidelberger Filmkunsttage“ 1952, wurden stark frequentiert, täglich in der Presse thematisiert und bildeten so in Heidelberg eine Plattform für den künstlerischen Film.

Der Filmclub war nicht die einzige Organisation in Heidelberg, die einen emanzipierten Umgang mit Filmen ermöglichte. Für Kinder und Jugendliche gab es ab 1951 den Jugend-Filmring, eine Art

20 Vgl. Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995, S. 148ff.

21 *Ibid.*, S. 5.

22 o.V.: „Internationale Filmfestspiele in Heidelberg“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 119, 25.05.1951, S. 4.

23 Karl Geiler: „Heidelberger Filmkunsttage. Wortlaut der Eröffnungsrede“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 173, 27.07.1951, S. 3.

Nachwuchs-Filmclub mit eigens organisierten Vorführungen und Diskussionen.²⁴ Von großem gesellschaftlichem Ansehen in Heidelberg war das Filmforum, eine Initiative des Direktors des Physiologischen Instituts Prof. Dr. Hans Schaefer.²⁵ Ausgewählte Filme aus dem Programm der städtischen Kinos, zunächst vornehmlich aus der *Kamera*, später auch aus dem Programm des *Faulen Pelz*, wurden im Hörsaal des Physiologischen Instituts in der Akademiestraße besprochen. Wolfgang Schaefer, der Sohn von Professor Hans Schaefer, hat von diesen Abenden berichtet: „Das lief dann im Großen und Ganzen so ab, dass zunächst einmal eine kurze Inhaltsangabe gegeben wurde – das hat dann mein Vater gemacht. Und da war eventuell schon ein bisschen ein Fingerzeig auf die Kernprobleme, die im Film behandelt wurden, so dass man einen Ansatzpunkt hatte für eine Diskussion. Interessant waren hauptsächlich Filme, die irgendwie eine politische oder gesellschaftliche Problematik behandelt haben.“²⁶

Diese Foren gründete Schaefer bereits 1950, kurz nachdem er seine Professur in Heidelberg angetreten hatte, um „ein größeres Publikum der Stadt mit zeitgemäßen Gedanken vertraut zu machen“.²⁷ Film war dabei vielmehr Mittel zum Zweck – es handelte sich nicht um filmwissenschaftliche oder filmästhetische Diskussionen, sondern um soziale Themen, die sich anhand der aktuellen Filme nachverfolgen ließen. Auch das Filmforum fiel in Heidelberg auf fruchtbaren Boden und fand in einem gefüllten Hörsaal statt. Es stand dabei keineswegs mit dem Filmclub in Konkurrenz, sondern wurde sogar von den im Filmclub Aktiven, wie etwa Dr. Karl-August Götz, besucht.²⁸

Die uneingeschränkte Freude am Kino wurde in Heidelberg nicht von Allen geteilt. Wie im Rest der BRD rückten der Film und seine Macht als Massenmedium in das Zentrum gesellschaftlicher Ängste.²⁹ Nicht nur die mangelnde Qualität vieler zeitgenössischer Filme wurde in der Tagespresse diskutiert, sondern auch der moralische Verfall des Kinos. Vor allem in seiner Wirkung auf Jugendliche, die durch als sittenlos empfundene Filme die Fähigkeit verlieren könnten, „zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘“³⁰ zu unterscheiden. Einer der

24 Vgl. Bauer: „Gut Licht und volle Kassen“, S. 149.

25 Vgl. Bauer/Richter: „Heidelberger Kinogeschichten“, S. 168.

26 Vgl. Schaefer: Interview, ab 00:07:45 h.

27 Hans Schaefer: *Erkenntnisse und Bekenntnisse eines Wissenschaftlers*, Heidelberg 1986, S. 235.

28 Ibid., S. 235.

29 Vgl. Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany*, S. 2.

30 Heinz Ohff: „Der Film, die Jugend und das Böse“, in: *Heidelberger Tageblatt*, Nr. 170, 25.07.1951, S. 6.

umstrittensten Filme war *Die Sünderin* (D 1951, Regie: Willi Forst) mit Hildegard Knef. Die Freigabe des Films, dem „Romantisierung von Prostitution [...], sowie indirekte Rechtfertigung der Tötung auf Verlangen und des Selbstmords“³¹ vorgeworfen wurde, führte zu einem Streit innerhalb der Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK) und zum vorübergehenden Austritt der Vertreter beider Kirchen.³² Im Anschluss mobilisierte die katholische Kirche zum organisierten Kampf gegen den „demoralisierenden“ Film und gründete eine Filmliga, die durch Boykotte und Proteste explizit gegen jene Lichtspielhäuser voringing, die von der Kirche als verwerflich deklarierte Filme in ihrem Programm führten.³³ Diese Massendemonstrationen führten zum Beispiel in Regensburg tatsächlich zu einem Vorführungsverbot der *Sünderin*³⁴ und zur Schließung einiger Kinos in Deutschland. In Heidelberg dagegen war die Stimmung gemäßigter. Als der Film einige Monate später hier anlief, wurde er von Filmkritiker Will Fischer als mittelmäßig bezeichnet. Nur „von den Fackeln einer filmischen Inquisition hell erleuchtet“,³⁵ habe er zum Kassenschlager werden können. Es gab in der *Rhein-Neckar-Zeitung* überdies eine Karikatur, die den Film *Die Sünderin* in einer Reihe mit dem gleichzeitig gespielten, idyllischen Familien-Film *Das Doppelte Lottchen* (D 1950, Regie: Josef von Bány) zeigt (Fig. 3). Der Einfluss der Filmliga war in Heidelberg eher im privaten Haushalt spürbar. Schaefer berichtete, dass er als Kind nach den Kriterien des *Filmdiensts*, dem damaligen, publizistischen Organ der Filmliga, den Kinobesuch erlaubt oder verboten bekam: „Das bezog sich aber, nach meiner Erinnerung, ganz wesentlich auf Erotik und Sexualität, das war der Maßstab in der Bewertung. Das empfand ich schon als Jugendlicher ziemlich absurd. Aber es spiegelte auch die Erziehung wider, die ich von meinem Elternhaus bekam, die war ganz genauso. Die Kirche war auch so damals. Was für mich wichtiger war bei dieser Einteilung, war Gewaltdarstellung. Unter Gewalt im Kino habe ich wahnsinnig gelitten.“³⁶

Einmal habe er dennoch dieses Verbot gebrochen und einen der abzulehnenden Filme besucht: „Das war *Bitterer Reis* – inhaltlich

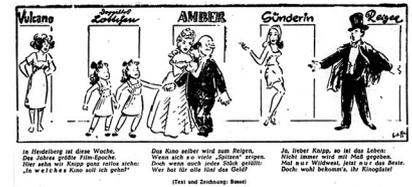


Fig. 3 Horst Busse: Karikatur zur Vielfalt des 1951 aktuellen Kinoprogramms aus der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 11.04.1951

31 o.V.: „Die Sünderin“, in: *Filmdienst. Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland*, 4. Jahrgang, Lieferung 5, Düsseldorf 02.02.1951, o.S. (S. 5).

32 o.V.: „Die ‚Sünderin‘ und die Selbstkontrolle“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 26, 30.01.1951, S. 2.

33 o.V.: „Aufruf zur Gründung der Filmliga“, in: *Filmdienst. Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland*, Sonderbeilage 3, Düsseldorf, April 1951, S. 2.

34 o.V.: „Die Sünderin‘ in Regensburg. Demonstrationen – Gegendemonstrationen-Tumulte“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 1951, Nr. 47, 23.02.1951, o.S. (S. 3).

35 Will Fischer: „Filme der Woche – Die Sünderin“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 1951, Nr. 82., 07./08.04.1951, S. 3.

36 Schaefer: Interview, ab 00:38:50.



Fig. 4 Clemens Pasch: Filmplakat zu *Bitterer Reis* (*Riso amaro*; I 1949, Regie: Giuseppe De Santis), 1950, Mischtechnik, 83 x 59 cm



Fig. 5 „Keine Kunstausstellung. Warum Heuss den Kopf schüttelte“ (Bundespräsident Theodor Heuss auf einer Ausstellung von Filmplakaten im Bundeshaus, Bonn, 1951 (Unbekannter Photograph))

erinnere ich mich da an nichts mehr. Nur noch an das Kinoplatat, auf dem dann demonstrativ ein überdimensional großer, weiblicher Busen zu sehen war – bekleidet natürlich damals – und da hat man als Junge dann überlegt, was ist unter den Klamotten. Das hat man dann im Film nie gesehen...“³⁷ Tatsächlich fielen auch Filmplakate wie das Plakat zu dem eigentlich unverfänglichen Film *Bitterer Reis* (*Riso amaro*; I 1949, Regie: Giuseppe De Santis; Fig. 4) und Presseannoncen unter die Angriffe der Filmliga.³⁸ In der Befürchtung, dass anzügliche Filmreklame einen „entsittlichende[n] Einfluss“³⁹ auf den Betrachter, besonders auf Jugendliche, habe, war die Kirche allerdings nicht allein – auch die Bundesregierung beschäftigte sich mit diesem Thema. Mitte November 1951 wurde in Bonn von der „Notgemeinschaft der deutschen Kunst“ eine interne Ausstellung mit Filmplakaten veranstaltet, die einem Gremium von geladenen Politikern, unter ihnen Bundespräsident Theodor Heuss (Fig. 5), Journalisten und Kulturwirtschaftlern als Diskussionsgrundlage dienen sollte. Nachdem in der Bonner Ausstellung keine konkreten Lösungsansätze erarbeitet werden konnten, wurde das Thema in einer zweiten, ebenfalls internen, Ausstellung in Wiesbaden von Filmwirtschaft und Filmselfkontrolle aufgegriffen und in einen größeren Kontext mit zeitgenössischen Filmplakaten gesetzt.⁴⁰ Diese zweite Ausstellung wurde vom *Spiegel* in einem Artikel mit dem publikumswirksamen Titel „Untere Busenhälfte sichtbar“ als eine „Kampfausstellung“⁴¹ beschrieben, die eine Rechtfertigung der Filmindustrie darstelle. Allerdings ist es wahrscheinlicher, dass die Filmindustrie im Umgang mit ihren Plakaten Eigeninitiative zeigen wollte, „wenn man auch ungern den Angriff eines Außenseiters zum Anlaß nahm“.⁴²

Im Gegensatz zu anderen Städte zeigt sich Heidelberg hier liberal: Trotz der öffentlichen Diskussionen wurden anzüglichere Reklamen in der lokalen Presse weiterhin gedruckt, keine Plakate beschlagnahmt und Filme vielmehr auf ihren inhaltlichen Wert als auf ihr skandalöses Potenzial hin bewertet. Es scheint, dass es in Heidelberg ein offenes und reflektiertes Interesse am Film gab, das sich nicht zuletzt in den zahlreichen, voll besuchten Kinos und

37 Ibid., ab 00:41:07.

38 Vgl. o.V.: „Die Film-Annoncen der Presse“, in: *Filmdienst. Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland*, 4. Jahrgang, Lieferung 6, 07.12.1951, o.S. (S. 1).

39 Ibid.

40 Vgl. Hannes Schmidt: „Filmwerbung unter Anklage. Ein Stein des Anstoßes kam ins Rollen“, in: *Filmforum. Unabhängige Zeitschrift für den guten Film*, 1. Jahrgang, Nr. 3, Dezember 1951, S. 2.

41 o.V.: „Untere Busenhälfte sichtbar“, in: *Der Spiegel*, Nr. 51, Mittwoch 19.12.1951, S. 25.

42 Schmidt: „Filmwerbung unter Anklage“, S. 2.

der Berichterstattung der Presse widerspiegelt. Diese das Kino bejahende Grundhaltung der Stadt kann man als Basis und Nährboden sehen, auf dem sich der Heidelberger Filmclub etablieren und entfalten konnte.

Bibliographie

Jo-Hannes Bauer: „'Gut Licht und volle Kassen!' Heidelberger Kinos nach dem zweiten Weltkrieg (1945-80)“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 15, Heidelberg 2011, S. 145–158

Jo-Hannes Bauer/Oskar Ferdinand Richter: „Heidelberger Kinogeschichten 1952 bis 1980: Ein Filmtheaterleiter erzählt“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 5, Heidelberg 2000, S. 265–290

Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995

Will Fischer: „Filme der Woche – Die Sünderin“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 82, 07./08.04.1951, S. 3

Karl Geiler: „Heidelberger Filmkunsttage. Wortlaut der Eröffnungssrede“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 173, 27.07.1951, S. 3

Heinz Ohff: „Der Film, die Jugend und das Böse“, in: *Heidelberger Tageblatt*, Nr. 170, 25.07.1951, S. 6

o.V.: „Aufruf zur Gründung der Filmliga“, in: *Filmdienst. Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland*, Sonderbeilage 3, Düsseldorf, April 1951, o.S. (S. 2)

o.V.: „Die Film-Annoncen der Presse“, in: *Filmdienst. Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland*, 4. Jahrgang, Lieferung 6, 07.12.1951, o.S. (S. 1)

o.V.: „Die modernste Flimmerkiste Heidelbergs“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 56, 06.03.1951, S. 4

o.V.: „Die Sünderin“, in: *Filmdienst. Organ der Katholischen Filmkommission für Deutschland*, 4. Jahrgang, Lieferung 5, Düsseldorf 02.02.1951, o.S. (S. 5–6)

o.V.: „Die Sünderin‘ in Regensburg. Demonstrationen – Gegendemonstrationen – Tumulte“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Jahrgang 1951, Nr. 47, Freitag 23.02.1951, S. 3

o.V.: „Die ‚Sünderin‘ und die Selbstkontrolle“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 26, 30.01.1951, S. 2

o.V.: „Internationale Filmfestspiele in Heidelberg“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 119, 25.05.1951, S. 4

o.V.: „Untere Busenhälfte sichtbar“, in: *Der Spiegel*, Nr. 51, 19.12.1951, S. 25–27

Günter Schab: „Wege zum guten Film. Diskussion über ‚Film als gesellschaftsbildende Kraft‘ in Recklinghausen“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 166, 19.07.1951, S. 2

Hans Schaefer: *Erkenntnisse und Bekenntnisse eines Wissenschaftlers*, Heidelberg 1986

Irmbert Schenk: „BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel“, in: Irmbert Schenk (Hrsg.), *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 54/55: Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR)*, Marburg 2012, S. 62–77

Hannes Schmidt: „Filmwerbung unter Anklage. Ein Stein des Anstoßes kam ins Rollen“, in: *Filmforum. Unabhängige Zeitschrift für den guten Film*, 1. Jahrgang, Nr. 3, Dezember 1951, S. 2

Interviews

Interview von Mitgliedern der Ausstellungsgruppe ‚Filmplakate‘ mit Hansgünther Heyme am 26.07.2017 am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg

Interview von Jo-Hannes Bauer und Lea Cloos mit Wolfgang Schaefer am 02.08.2017 im Universitätsarchiv Heidelberg

Aliena Guggenberger

Der Heidelberger Filmclub – die Höhen und Tiefen einer studentischen Vereinigung

Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden die Amerikaner die Heidelberger Kinos nahezu unzerstört vor. Da deren Betreiber aber zwangsweise der NS-Kulturkammer angehört hatten, mussten einige der Lichtspielhäuser „entnazifiziert“ und daraufhin geschlossen werden.¹

Im Jahr 1948 hatten die Heidelberger deshalb die Auswahl zwischen vier Kinos, deren Programme sich wegen des begrenzten Filmstocks durch die „Zwangsbewirtschaftung“ jedoch wiederholten.² Die Amerikaner zeigten dabei insbesondere Produktionen aus dem eigenen Land, wobei der erzieherischen Funktion des Films ein großer Stellenwert beigemessen wurde: Mithilfe von Dokumentationen über die Verbrechen in Konzentrationslagern, die für Gewerkschaftler verpflichtend gezeigt wurden, sollte die demokratische und antifaschistische Gesinnung des Volkes ganz im Sinne der „re-education“ gefördert werden.³ Auf diesen politisch-kulturellen Hintergrund Bezug nehmend, beschreibt der Zahnmedizin-Student Hermann Strobel die Situation dieser Zeit als ein Leben „hinter kulturellen Gittern“.⁴ Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass die Gründer des Heidelberger Filmclubs dessen Geburt als Rebellion bezeichneten.

Offen für neue Begegnung innerhalb des Mediums Film besuchte Strobel gemeinsam mit dem ebenfalls 21-jährigen Studenten der Philosophie (später: Soziologie), Musikwissenschaft und Kunstgeschichte Heiner Braun das baden-württembergische Tübin-

1 Jo-Hannes Bauer: „Gut Licht und volle Kassen! Heidelberger Kinos nach dem zweiten Weltkrieg (1945-1980)“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 15, Heidelberg 2011, S. 145–158, hier S. 146.

2 Ibid.

3 Ibid. Der 22-minütige Film *Die Todesmühlen* (*Death Mills*; US, 1945, Regie: Hanuš Burger und Billy Wilder) wurde Anfang März 1946 in einer geschlossenen Vorführung für alle Gewerkschaftsmitglieder gezeigt.

4 Hermann Strobel: „Einleitung“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 7–8, hier S. 8.

gen, das noch Teil der französischen Besatzungszone war. Nachdem sie dort *La Symphonie pastorale* (dtsch.: *Und es ward Licht*; F 1946, Regie: Jean Delannoy), ihren ersten französischen Film, gesehen hatten, kam die Frage auf, warum man in Heidelberg derartig beeindruckende Filme nicht zu Gesicht bekam. Eine Erkundigung im nahen Filmtheater *Schloss* ergab, dass die Behörden in der amerikanischen Besatzungszone keine französischen Filme zur Einfuhr frei bekamen. Diese Beschränkung war für die cineastisch begeisterten Studenten Anlass genug, sich aus dem „kulturellen Gefängnis“ zu befreien. „Einer geschlossenen Gesellschaft“ könne man die Vorführung französischer Filme wohl nicht verbieten, lautete die Überlegung Strobels und Brauns.⁵ Sie gaben dieser Gesellschaft einen repräsentablen Namen und die Idee eines studentischen Filmclubs in Heidelberg (Strobel: „[...] weil Clubs eben Mode waren“⁶) war geboren. Am 20.06.1948 formierte sich also die „Studentische Interessengemeinschaft für internationale Filmkunst an der Universität Heidelberg“ benannte Bewegung mit zunächst nur zwölf Mitgliedern. Während sich die ersten deutschen Filmclubs in München und Berlin aus Fachleuten – Regisseuren, Schauspielern und Produzenten – rekrutierten oder sich wie der Filmclub Münster um einen Professor gruppiert hatten, handelte es sich in Heidelberg durch die rein studentische Gründung um ein Novum in der Geschichte der Filmclubs.⁷ Als erste Ziele wurden im Satzungsentwurf die Förderung internationaler Werke eigengesetzlicher Filmkunst und die planvolle Erschließung weiter Kreise genannt.⁸ Im Vordergrund stand damit die Erziehung zur ästhetischen Betrachtung des Films, wobei besonders dem wirtschaftlich und kommerziell nicht so attraktiven Filmen wie den Experimentalfilmen eine Plattform geboten werden sollte.

Knapp ein Monat nach der Gründung konnte die erste Vorführung eines selbstverständlich französischen Films (*La Belle et la Bête*, dtsch.: *Es war einmal/Die Schöne und die Bestie*; F 1946, Regie: Jean Cocteau) vor nunmehr über hundert Mitgliedern stattfinden. Da es außer einem Mindestalter von 16 Jahren keine Voraussetzungen für die Mitgliedschaft gab, nahm der seit 1949 in „Filmclub Heidelberg“ umbenannte Zusammenschluss neben Studenten auch andere Mitbürger und Meinungsführer der Stadt auf, die Anfang der Fünfziger Jahre etwa ein Drittel des Clubs ausmachten. Die Finanzierung

5 Ibid.

6 Ibid.

7 So Detlef Karsten, zitiert in: o.V.: „Wo stehen die Filmclubs? Rückblick – konkrete Zielsetzungen – Zusammenarbeit mit dem Verleih“, in: *Die Neue Filmwoche*, Jg. 4, 26.3.1949, S. 190.

8 Vgl. dazu auch den Beitrag von Moritz Schwörer in diesem Band.

erfolgte neben der Zuwendung von Förderern wie der Universität durch Mitgliedschaftsbeiträge, die für Studenten 5 DM pro Semester und für Nicht-Studenten 1,50 DM pro Monat betragen und ihnen die Gelegenheit für monatlich eine Filmvorführung ihrer Wahl boten. Auch das Entgegenkommen der städtischen Kulturbehörde und Theaterbesitzer ermöglichte Vorführungen mit nur geringen Unkosten. Seit 1954 mietete der Heidelberger Filmclub das universitätsnahe Kino *Fauler Pelz*, das kurz zuvor vom „Kino Mogul“ Hubertus Wald und dessen Süddeutschen Filmbetrieben übernommen worden war.⁹ Neben Mitgliederversammlungen fanden dort jeden Donnerstag um 20.30 Uhr die Vorführungen in einem eigens für den Filmclub zur Verfügung gestellten Saal statt. Für beide Parteien ergab sich daraus eine „win-win-Situation“, denn so war der Filmclub nicht mehr auf andere Kinos angewiesen und der *Faule Pelz* etablierte sich als gutes Kino in Studentenkreisen – zudem waren die Vorstellungen meist restlos ausverkauft.¹⁰

Doch nicht alle Institutionen standen dem Filmclub unterstützend zur Seite. Viele Vorführungen scheiterten noch immer an den Beschränkungen der Kontrollstellen und Verleihfirmen. Auch wenn die reibungslose Zusammenarbeit zwischen den Filmclubs und den Vertretern des Films eine wesentliche Voraussetzung für die Erreichung der Ziele der Clubs gewesen wäre, standen einige Verleihgesellschaften den Clubs kritisch und reserviert gegenüber, weil sie unbequeme Konkurrenz fürchteten.¹¹ So missglückten auch die Verhandlungen zwischen dem Heidelberger Filmclub und großen amerikanischen bzw. britischen Verleihfirmen wie der *MPEA (Motion Picture Export Association)* und *Eagle Lion*. Russische Filme zum Beispiel waren auch zunächst unerreichbar. Vor allem in den ersten Jahren der Arbeit des Heidelberger Filmclubs bedurfte es einer intensiven Verhandlungstaktik, um die entsprechenden Stellen von dem pädagogischen und auch ideellen Wert der Veranstaltungen zu überzeugen.¹² Dies gelang unter anderem durch die persönliche Verbindung zur *British Film Library* in Hamburg, dem schweizerischen Konsulat in Frankfurt oder der britischen *Film Section*, welche die Treuhandschaft für die in der britischen Zone aufgefundenen Filme

9 Bauer: „Gut Licht und volle Kassen“, S. 152.

10 Jo-Hannes Bauer/Oskar Ferdinand Richter: „Heidelberger Kinogeschichten 1952-1980. Ein Filmtheaterleiter erzählt“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 5, Heidelberg 2000, S. 265–290, hier S. 267.

11 o.V.: „Wo stehen die Filmclubs?“, S. 190. Die unsachgemäße Behandlung und eigenmächtige Terminierung wertvoller Kopien hatten die Forderung der Verleihfirmen nach bindenden Statuten für alle Filmclubs zur Folge.

12 „w.f. (Will Fischer): „Amphi-Theater-Film. Aus der Arbeit des Studentischen Filmclubs Heidelberg“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 90, 18.05.1949, S. 4.

übernahm und deren Verleih organisierte.¹³ Später wurde die *Neue Filmkunst Walter Kirchner* zu einem wichtigen Verleih-Partner für die Heidelberger Cineasten, dessen Gründer den studentischen Filmclub in Göttingen geleitet hatte und daher eine positive Einstellung gegenüber den Clubs vertrat.

Im März 1949 lobte die *Neue Filmwoche*, eine Fachzeitschrift für deutsches Filmwesen, neben den planmäßigen Vorführungen die Bemühungen des Filmclubs Heidelberg, „auch über die wesentlichen Probleme des Films ins Gespräch zu kommen: Dieser Filmclub verirrt sich [...] nicht im Ästhetisieren, [...] sondern interessiert sich auch für die tatsächlichen Gegebenheiten des Films.“¹⁴ Ausgangspunkt der Berichterstattung war die Planung der Einrichtung einer Studiengesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung des Films mit dem bekannten Publizisten Prof. Hans von Eckardt (Direktor des Instituts für Publizistik und Ordinarius für Soziologie an der Universität Heidelberg sowie Vorsitzender der von 1929–1933 bestehenden Film-Studiengesellschaft in Berlin). Diese sollte sich mit der Erforschung der soziologischen Wirkung des Films auf das Publikum beschäftigen, deren Ergebnisse unter anderem der Filmproduktion potentiellen Nutzen bringen sollten.¹⁵

Der dazu passende Fachvortrag von Eckardts mit dem Titel „Film und Soziologie“ war nur eine von vielen folgenden Ideen des Filmclubs Heidelberg, mit denen man die Diskussionen in bestimmte thematische Richtungen lenken wollte.

Verantwortlich nicht nur für einige Veranstaltungsreihen, die im Folgenden exemplarisch aufgeführt werden sollen, sondern auch für den so rapide wachsenden Erfolg des Filmclubs in den ersten Jahren war Heiner Braun. Als Mitbegründer schien es Braun ein besonderes Anliegen zu sein, den künstlerischen Film in Heidelberg zu etablieren und sich in einer Art kultureller Opposition in studentischen Vereinen zu engagieren. Der Philosophie- und Soziologiestudent wird von vielen Mitgliedern und Unterstützern als „unvergesen“ beschrieben und als jemand, „der die Seriösen stets ärgerte“.¹⁶ Tatsächlich waren nicht alle Stimmen stets positiv: Im Juli 1952 erschien ein Artikel im *Heidelberger Tageblatt*, das vermeintlich getätigte Aussagen Heiner Brauns zum Ost-West-Gegensatz in Bezug

13 Ibid. Diese Verbindungen ermöglichten im Wintersemester 1948/49 die Vorführung von 18 Kultur- und Dokumentarfilmen aus den USA, England, der Schweiz und Deutschland.

14 o.V.: „Aus der Filmclub-Arbeit“, in: *Neue Filmwoche*, Jg. 4, 19.3.1949, S. 174.

15 Ibid.

16 Dr. Kurt Fischer: „Zehn Jahre Heidelberger Filmclub. Glanz und Elend der studentischen Filmclubs?“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg), S. 9.

auf Filmschaffen zum Anlass nahm, den Vorsitzenden des Filmclubs zu diskreditieren. Trotz einer darauffolgenden verteidigenden Stellungnahme des Gebrandmarkten in der *Rhein-Neckar-Zeitung (RNZ)* wurden ihm die Kommunismus-Vorwürfe zum Verhängnis: Auch zwei Jahre später muss er noch die Integrität seiner Person bei der Gründung des *Cave 54* verteidigen.¹⁷

Nach fünf Jahren ehrenamtlicher organisatorischer Leitung des Filmclubs verließ Braun diesen und wurde 1954 zum ersten Vorsitzenden des berühmten Jazzkellers *Cave 54*, einem Clublokal für zwanglose Zusammenkünfte. Fritz Rau erinnert sich an das *Cave* als eine „konspirative Zelle wider die bürgerlichen Ordnungsprinzipien einer konservativen Universitätsstadt“, die „jeden Abend zum Brechen voll“ war.¹⁸ Wenig glücklich im Studium¹⁹ fand Heiner Braun seinen Platz wohl mehr als Pionier innovativer Entwicklungen wie dem Filmclub oder dem *Cave 54*. Einen ersten Schritt in die praktische Filmwelt tat Braun bereits im Jahr 1949, als er die gemeinschaftliche Dreharbeit von Studenten aus Cambridge und Heidelberg leitete, woraus der Film *Heidelberg 49* entstand.²⁰ Im Sommer 1955 wechselte er nach München, um als freier Filmproduzent tätig zu werden und kurz darauf die *Neue Filmform Heiner Braun* zu gründen, eine Produktionsfirma und später ein Filmverleih, der sein Anliegen einer neuen Sichtweise auf den Film zum Ausdruck brachte. Um die Quellenlage zu ihm ab dieser Zeit ist es schlecht bestellt. Ab Anfang der Sechziger Jahre wirkte er jedenfalls als Darsteller in zwei Filmen des französischen Regisseurs Jean-Marie Straub mit: Zunächst in dessen Kurzfilm *Machorka-Muff* (D 1962) nach der satirischen Erzählung *Hauptstädtisches Journal* von Heinrich Böll aus dem Jahre 1957; drei Jahre später dann in *Nicht versöhnt* (D 1965), der wieder auf einem Text Heinrich Bölls, dieses Mal dessen Roman *Billiard um halb zehn* von 1959, basiert. Obwohl der Verleih viele Erfolge erzielte, zerbrach

17 Der spätere Feuilletonchef des *Berliner Tagesspiegel* Heinz Ohff beendet seinen Artikel mit: „Und Herr Braun sollte seine Konsequenzen ziehen“ – vgl. Heinz Ohff: „Ein merkwürdiges Interview. Heidelberger Filmclub-Vorsitzender als Ostpropagandist“, in: *Heidelberger Tageblatt*, Nr. 167, 24.07.1952, S. 3 (vgl. dazu auch den vollständigen Artikel in dem mit Kat.No.13 zusammengestellten Pressespiegel). Der Filmclub habe sich entschieden von der „Propagandatätigkeit“ Brauns abzusetzen. In einem heute im Heidelberger Universitätsarchiv aufbewahrten Brief (B II 107 F) vom 06.12.1954 bittet Braun den damaligen Rektor Prof. Dr. Reinhard Herbig, ihn von belastenden Anschuldigungen in Kenntnis zu setzen und ihm gegebenenfalls zu seiner Rechtfertigung zu verhelfen.

18 Fritz Rau: *Backstage 50 Jahre – Erinnerungen eines Konzertveranstalters*, Mainz 1995, S. 37.

19 Helmut Krauch, zitiert nach Mario Damolin: „Nach dem Krieg. Erinnerung und geheime Stimmungsberichte. Eine Dokumentation“, in: Emmanuel Bohn/Michael Buselmeier (Hrsg.), *Heidelberger Reportagen*, *Communale Journal*, 1984, S. 27–35, hier S. 31.

20 Ziel des Films war es, laut eines Schreibens des Filmclubs vom 25.11.1949 an Rektor und Senat der Universität Heidelberg (Universitätsarchiv Heidelberg, B II 107 F: „Finanzlage der Heidelberger studentischen Filmproduktionsgruppe“), „die besondere Situation der Studenten im Nachkriegsdeutschland“ zu portraituren.

Heiner Braun selbst, der von dem Filmhistoriker Helmut Färber als „sehr verletzlich, zu wenig rigoros“ beschrieben wird, letztendlich an den Umständen der Filmbranche: Mitte Februar 1969 nahm sich Heiner Braun mit 43 Jahren das Leben.²¹ Anhaltspunkte dazu liefert auch die Äußerung seines Freundes Heiner Krauch: „Er spürte immer neue und interessantere Filme auf, fand aber kein großes Publikum. Ich glaube, daß er über die ganze gesellschaftliche Entwicklung verzweifelt war, daß er die Welt sich nicht so entfalten sah, wie er es erleben wollte und sich vorgestellt hatte. Heiner Braun ist, so glaube ich, an der Verfestigung der Zeit zugrunde gegangen.“²²

Den Mangel an Filmschaffenden in eigenen Reihen glich Braun aus, indem er Filmemacher auch aus dem Ausland nach Heidelberg holte und den Studenten damit eine ganz besondere Abwechslung bot: Die Mitglieder des Filmclubs hatten die Gelegenheit, persönlich mit Größen wie Wolfgang Staudte (*Der Untertan*; D 1951), Vittoria De Sica (*Fahrraddiebe/Ladri di biciclette*; I 1948) oder Marcel Carné (*Kinder des Olymp/Les enfants du paradis*; F 1945) zu diskutieren. Im Rahmen der Reihe „Zyklus der Meisterregisseure“ widmete man sich ab 1952 schließlich Filmen dezidiert berühmter Regisseure dieser Zeit. Mit Mut zur politisch motivierten Diskussion grenzte sich der Heidelberger Filmclub von den auf ästhetisch-formale Fragen beschränkten Diskussionen anderer Clubs ab.²³ Dies zeigt auch die Veranstaltungsreihe „Zeitkritische Wochen“ seit 1956. Deren Ziel war es, Probleme der Gegenwart zur Diskussion zu stellen und den Filmclub als Instrument zur Pflege geistiger Auseinandersetzung zu nutzen. Der Fokus lag hierbei auf der Frage danach, „ob überhaupt und auf welche Weise der Film die Problematik der Zeit beleuchtet“.²⁴ Das Programm zeichnete sich mit Themen wie „Rassenproblem im Film“ (1956), „Film zwischen Nihilismus und Religiosität“ (1956) und „Das Heraufkommen des 5. Standes“ (1957) durch eine profilierte Auswahl aus und erarbeitete mit den nachfolgenden Diskussionen Stellungnahmen zu aktuellen Fragen.²⁵ Mit thematisch passenden Vorfilmen wie einem Dokumentationsfilm von Kriegsberichterstatern über Konzentrationslager wurde das Konzept fortgeführt. Ein Kurz-Spielfilm mit dem Titel *Demokratie in Gefahr* (CH 1949/50,

21 Vgl. Helmut Färber: „Nachruf: Der Tod von Heiner Braun“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18.02.1969.

22 Damolin: „Nach dem Krieg“, S. 32.

23 Zur Verweigerung der deutschen Filmclubs gegenüber politische Inhalte vgl. Heike Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995, S. 170.

24 Strobel: „Zur Existenzberechtigung des Filmclubs“, S. 8.

25 Heinz Luckow: „Der Filmclub Heidelberg – eine förderungswürdige kulturelle Einrichtung“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, (Universitätsarchiv Heidelberg KE 171), S. 19.

Regie: Kurt Früh), der im Vorprogramm von *Viva Zapata* (US 1952, Regie: Elia Kazan) gespielt wurde, ist unzweifelhaft als Mahnung zur Wachsamkeit gegen totalitäre Bestrebungen zu sehen und veranschaulicht die politische Haltung des Heidelberger Filmclubs. Die Auswahl von Filmen wie *Nacht und Nebel* von Alain Resnais (*Nuit et brouillard*; F 1955), *Guernica* (F, 1950, Regie: Alain Resnais, Robert Hessens) oder *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*; US 1930, Regie: Lewis Milestone – vgl. auch hier im Katalog Kat.Nos. 33 und 34) in der „Zeitkritischen Woche“ „Bitter war der Sieg“ (1958) verdeutlicht außerdem, dass man nicht etwa ein Vergessen der Grausamkeiten der Weltkriege erstrebte, sondern im Gegenteil sich die Vergangenheit bewusstmachen wollte.

Höhepunkt der Entwicklungen waren die „Heidelberger Filmkunsttage“ 1951/52, die von Heiner Braun und Hermann Strobel inauguriert wurden und von einem der Vorstandsmitglieder als „Gipfelveranstaltungen“ des Filmclubs bezeichnet wurden.²⁶ Im Sommer 1951 trat die französische Gesellschaft CINEISME mit der Anregung an die Geschäftsführer heran, ihre vierten Internationalen Filmfestspiele in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchzuführen. Es handelte sich dabei um eine Art Filmfestival, das bereits drei Mal unter starker Beachtung der Weltpresse in Paris und Rio de Janeiro stattgefunden hatte.²⁷ Im Vorstand saßen maßgebliche Persönlichkeiten des Films wie Jean Cocteau, René Clair, sowie Marcel Carné, dessen Besuch in Heidelberg zum Event wurde. Als der berühmte Regisseur Vittorio De Sica zu Gast war, verkündete er, dass er noch nie ein so „aufgeschlossenes Publikum“ gefunden habe wie im Heidelberger Filmclub und dass ihm die Studenten erst seinen Film *Das Wunder von Mailand* (*Miracolo a Milano*; I 1951) so recht erklärt hätten.²⁸ Nicht allein wegen dieses Lobes rückte die Neckar-Metropole neben Cannes und Venedig damit in das Blickfeld des internationalen Film-Interesses.²⁹ Im *Schlosskino*, das als größtes Kino Heidelbergs als Spielort fungierte, wurde ein als „Critérium“ bezeichnetes Auswahl- und Jurygremium gebildet,³⁰ um den über

26 Erwin von Löw: „An die Wand gespielt. Taten und Potentaten im Filmclub Heidelberg“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, (Universitätsarchiv Heidelberg KE 171), S. 24-27, hier S. 26.

27 o.V.: Internationale Filmfestspiele in Heidelberg, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 119, 25.05.1951. S. 4 (vgl. dazu auch den vollständigen Artikel in dem mit Kat.No.13 zusammengestellten Pressespiegel).

28 Löw: „An die Wand gespielt“, S. 26.

29 Will Fischer: „Heidelberger Filmkunsttage“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 166, 19.07.1951. S. 3 (vgl. dazu auch den vollständigen Artikel in dem mit Kat.No.13 zusammengestellten Pressespiegel).

30 Der Jury gehörten so internationale renommierte Regisseure wie zum Beispiel Marcel

50 aufgeführten Filmen aus 15 Ländern eine Basis zu bieten und genrespezifische Preise zu vergeben. Bemerkenswert aus heutiger Sicht ist laut Jo-Hannes Bauer, einem Experten für die Heidelberger Kinogeschichte, dass hier dem Kurzfilm auch einiges Gewicht beigemessen wurde.³¹ So gab es an den Festivaltagen ein besonderes Kurzfilm-Programm am Vormittag; bei den zweiten „Filmkunsttagen“ 1952 existierte sogar ein Programm, das sich ausschließlich der Wochenschau sowie dem Werbefilm widmete. Es mag sein, dass dies auch auf die Programmgestaltung des Filmclubs abfärbte, denn ab 1952 nahm die Zahl der Vorführungen mit Kurzfilmen deutlich zu.³² In den Programmhinweisen und auf den Plakaten wurden sie als Vorfilme jedenfalls von nun an eigens angezeigt (vgl. die Ankündigung eines Films von Charlie Chaplin im Vorprogramm zu *Metropolis* [D 1926, Regie: Fritz Lang – vgl. auch Kat.No. 29] oder die Nennung des dokumentarischen Anti-Atomkriegs-Kurzfilms *Operation Hurricane* [GB 1952, Regie: Ronald Stark] als Vorfilm der Aufführung des NS-Widerstands-Dramas *Duell mit dem Tod* [A 1949, Regie: Paul May – vgl. Kat.No. 32]).

Insgesamt reicht das Spektrum der im Filmclub Heidelberg gezeigten Filme von Uraufführungen (in den ersten elf Jahren 142 von fast 400 gezeigten Filmen) über Wiederaufführungen von vergessenen Klassikern bis hin zu Dokumentarfilmen und Kurz- und Amateurfilmen. Bei allen gezeigten Filmen kann man künstlerische Ambition in hohem Maße attestieren. Auf Interesse stießen dabei vor allem Werke, die durch technische und ästhetische Besonderheiten beeindruckten, wie etwa die Sergej Eisensteins neuartige Montagetechnik bei *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenossez Potjomkin*; UdSSR 1925 – vgl. Kat.No. 30). Experimentelle Filme wie ein „Abstrakter Kurzfilm“ des Malers Franz Schömbis mit farbigen Bewegungskompositionen abstrakter Motive vom Ende der 40er Jahre wurden dabei von einem Vortrag umrahmt, der die ‚neuen Dimensionen des Films‘ erschloss (vgl. Kat.No. 40). Ein Blick in die Auflistung der gezeigten Filme legt die Bandbreite offen, mit der sich der Filmclub den verschiedenen Facetten des Films in technischer, ästhetischer und inhaltlicher Hinsicht widmete.

l'Herbier und Wolfgang Staudte an – vgl. o.V.: „Ein internationales Film-Kriterium wird gebildet“, in: *Heidelberger Tageblatt*, Nr. 165, 19.07.1951, S. 3 (vgl. dazu auch den vollständigen Artikel sowie weitere Berichte dazu in dem mit Kat.No.13 zusammengestellten Pressespiegel). Der frankophilen Atmosphäre Heidelbergs entsprechend hatte man sich hier an das Qualifizierungsrennen der „Tour de France“ angelehnt.

31 Jo-Hannes Bauer: „Nicht vergnügungssteuerpflichtig“. Der Gebrauchsfilm, Dokumentar- und Kulturfilm im Beiprogramm der Heidelberger Kinos, in: Philipp Osten/Gabriele Moser et al. (Hrsg.), *Das Vorprogramm*, Heidelberg/Strasbourg 2015, S. 203–220, hier S. 217.

32 *Ibid.*, S. 218.

Bei diesem fraglos anspruchsvollen Programm wurde eines Tages die Frage laut, ob die Ansprüche zu hoch seien. Laut einem Artikel von Will Fischer in der *RNZ* litt der Filmclub unter einer sehr eigenwilligen Diskussionsführung: Das rhetorische Niveau sei zu hoch und deshalb nicht mehr Anziehungspunkt für neue Interessenten des künstlerischen Films.³³ Die hier schon angedeuteten sparsam besuchten Diskussionsabende schlugen sich auch ein paar Jahre später in den *Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg* nieder, in denen darauf hingewiesen wird, dass die folgenden Diskussionen nur noch bei Bedarf angesetzt werden. Stattdessen sollten die Einführungen umfangreicher gestaltet werden, um die Problematik der Filme ausführlicher zu berücksichtigen. Im gleichen Jahr übt Hermann Strobel an der Praktik der organisierten Diskussionen im Hörsaal noch drastischer Kritik:³⁴ Seiner Meinung nach zwängen die besonders begabten Redner anderen ihre Meinung auf, wodurch die Individualität des Einzelnen untergraben würde. Er hält es für gesünder, das Hauptgewicht auf die Einführung zu legen, um jeden zu einer eigenen, privaten Stellungnahme zu führen.

An diesen Aspekt anschließend liest man in der Festschrift, die zum zehnjährigen Jubiläum des Filmclubs 1958 herausgegeben wurde, neben viel Lob auch einige Kritik in den Statements der lokalen Cineasten. Die „Glanztag“ – hier wird auf die Filmkunsttage und das selbstbewusste Engagement Heiner Brauns hingewiesen – seien laut dem Filmproduzenten und Drehbuchautoren Kurt Joachim Fischer, bis 1961 als Direktor der Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwochen tätig, vorbei.³⁵ Die Nachfolger seien nicht in der Lage, systematisch Neuland zu erschließen und führten wahllos zufällig greifbare Filme vor. Oskar Ferdinand Richter, der Leiter des *Faulen Pelz*, sieht den Filmclub eher als Opfer der freien Marktwirtschaft: Die neu entstandenen Gildekinos in Heidelberg seien dem Club zur Konkurrenz geworden, da diese in den Normalprogrammen mehr einnehmen konnten und der Filmclub schließlich vor verschlossenen Türen stand, wenn er Filme aus laufenden Produktionen haben wollte. Ein Vorstandsmitglied wirft dem Filmclub außerdem Naivität vor: Er habe sich wegen der Interessensverflechtung zur Partnerschaft mit der von Umsatzsteigerung besessenen Filmindustrie verführen lassen und trage damit zur „Vermassung“

33 „w.f. (Will Fischer): „Gute Filme – Schwache Diskussionen. Aus der Arbeit des Heidelberger Filmclubs“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 30, 3.2./4.2.1951, S. 2 (vgl. dazu auch den vollständigen Artikel in dem mit Kat.No.13 zusammengestellten Pressespiegel).

34 Hermann Strobel: „Zur Existenzberechtigung des Filmclubs“, in: *Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg*, November/Dezember 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 7–8, hier S. 8.
35 Dr. Kurt Fischer: „Zehn Jahre Heidelberger Filmclub“, S. 10.

bei. Gefordert wurden eine engere Zusammenarbeit mit den Kinos, mehr Ordnung und Systematik sowie die Aufklärung der Massen über das Filmgeschäft. Dies erscheint aus heutiger Sicht viel verlangt von einer studentischen Organisation mit ausschließlich ehrenamtlichen Kräften, die außer der kostenlosen Nutzung eines Büros im Rektorat der Universität keinerlei Subventionen erhielt.³⁶ Mit der Begründung, die Förderung studentischer Organisationen sei Aufgabe des Landes, wurde dann insbesondere wegen einer ungünstigen städtischen Finanzlage der Zuschuss im Jahr 1968 komplett gestrichen. Durch die ständig steigenden Kosten der Filmleihgebühren befand sich der Filmclub Heidelberg in einer prekären finanziellen Situation und schloss das Jahr mit Verlusten ab.³⁷ Bereits im Jahr 1955 erschienen zur Mitgliederversammlung nur noch 22 von 240 Mitgliedern, womit die Versammlung nicht mehr beschlussfähig war.

Das bittere Ende des Heidelberger Filmclubs kam mit den Nachwehen der Studentenbewegung:³⁸ Schon seit 1966 hatte es eine Politisierung der Diskussionen im Filmclub gegeben, aber die politisch aktiven Studenten konnten wohl zunehmend weniger mit dem „Vereins-Establishment“ anfangen, das ihnen zu sehr im Konservieren und Konservativen verhaftet schien. Bei einer Besetzung des Rektorats 1968 wurden die Räume des Filmclubs gleich mit verwüstet. Die beiden Vorsitzenden verließen den Verein aus persönlichen Gründen, die personelle Erstarrung markierte den Endpunkt: Bei der Mitgliederversammlung 1969 waren gerade mal noch drei Mitglieder anwesend. So fand der offizielle Filmclub, wie er genau zwanzig Jahre zuvor entstanden war, ein jähes Ende.

Die Idee einer dynamischen Vorführung anspruchsvoller Filme lebte jedoch unter veränderten Bedingungen in anderen Institutionen weiter: Die Nachwuchscineasten trafen sich nun in kommunalen Kinos oder aber im Keller des Studentenwohnheims Collegium Academicum, wo ein improvisiertes Kino eingebaut worden war und widerständige Agitationsfilme ganz im Sinne der Beförderung revolutionärer Entwicklungen gezeigt wurden.

36 Bauer: „Gut Licht und volle Kassen“, S. 151.

37 Gert Lohbeck: Brief an den Vorstand der Studentenhilfe vom 10.6.1969 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 48/1, A-W, 1968/1971).

38 Bauer: „Gut Licht und volle Kassen“, S. 151.

Bibliographie

Jo-Hannes Bauer: „'Gut Licht und volle Kassen!' Heidelberger Kinos nach dem zweiten Weltkrieg (1945-80)“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 15, Heidelberg 2011, S. 145–158

Jo-Hannes Bauer: „'Nicht vergnügungssteuerpflichtig'. Der Gebrauchsfilm, Dokumentar- und Kulturfilm im Beiprogramm der Heidelberger Kinos 1910–1970“, in: Philipp Osten/Gabriele Moser et al. (Hrsg.), *Das Vorprogramm*, Heidelberg/Straßburg 2015, S. 203–220

Jo-Hannes Bauer/Oskar Ferdinand Richter: „Heidelberger Kinogeschichten 1952 bis 1980: Ein Filmtheaterleiter erzählt“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, Bd. 5, Heidelberg 2000, S. 265–290

Heiner Braun: Brief vom 06.12.1954 an den damaligen Rektor der Universität Heidelberg, Prof. Dr. Reinhard Herbig (Universitätsarchiv Heidelberg, B II 107 F)

Mario Damolin: „Nach dem Krieg. Erinnerung und geheime Stimmungsberichte. Eine Dokumentation“, in: Emmanuel Bohn/Michael Buselmeier (Hrsg.), *Heidelberger Reportagen. Kommunale Journal*, 1984, S. 27–35

Heike Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill/London 1995

Filmclub Heidelberg: „Finanzlage der Heidelberger studentischen Filmproduktionsgruppe“, Brief an Rektor und Senat der Universität Heidelberg, 25.11.1949 (Universitätsarchiv Heidelberg, B II 107 F)

Dr. Kurt Fischer: „Zehn Jahre Heidelberger Filmclub. Glanz und Elend der studentischen Filmclubs?“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg 1958* (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 9–11

Will Fischer: „Heidelberger Filmkunsttage“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung* Nr. 166, 19.07.1951, S. 3

„w.f.“ (Will Fischer): „Gute Filme – Schwache Diskussionen. Aus der Arbeit des Heidelberger Filmclubs“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 30, 3.2./4.2.1951, S. 2

„w.f.“ (Will Fischer): „Amphi-Theater-Film. Aus der Arbeit des Studentischen Filmclubs Heidelberg“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 90, 18.05.1949, S. 4

Erwin von Löw: „An die Wand gespielt. Taten und Potentaten im Filmclub Heidelberg“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg 1958* (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 24–27

Gert Lohbeck: Brief an den Vorstand der Studentenhilfe vom 10.6.1969 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 48/1, A–W, 1968/1971)

Heinz Luckow: „Der Filmclub Heidelberg – eine förderungswürdige kulturelle Einrichtung“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg 1958* (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 19

Fritz Rau: *Backstage 50 Jahre – Erinnerungen eines Konzertveranstalters*, Mainz 1995

o.V.: „Aus der Filmclub-Arbeit“, in: *Neue Filmwoche*, Jg. 4, 19.3.1949

o.V.: „Wo stehen die Filmclubs? Rückblick – konkrete Zielsetzungen – Zusammenarbeit mit dem Verleih“, in: *Die Neue Filmwoche*, Jg. 4, 26.3.1949

o.V.: „Internationale Filmfestspiele in Heidelberg“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 119, 25.05.1951

Hermann Strobel: „Einleitung“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion), *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg 1958* (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 7–8

Hermann Strobel: „Zur Existenzberechtigung des Filmclubs“, in: *Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg*, November/Dezember 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. 7–8

Valerie Münch

Filmplakate als Gattung. Eine kleine Einführung in die Geschichte des modernen Plakats

Im Zuge der Entwicklung von modernen Metropolen zur Mitte des 19. Jahrhunderts erlebte das Plakatwesen seinen Aufschwung.¹ Durch Innovationen in der Drucktechnik waren große Stückzahlen möglich geworden, so dass das öffentlich angeschlagene Plakat (fr. ‚placard‘ = Anschlag) alsbald das Stadtbild dominierte.² Das frühe, vor allem aus Text bestehende Plakat wurde aufgrund seiner unregulierten Verbreitung an Hauswänden und Mauern viel kritisiert.³ Eine Wendung brachte die Entdeckung des Mediums Plakat durch die Künstlerschaft.⁴ Vorreiter war der Lithograph Jules Chéret, der im Paris der 1870er Jahre vielfarbige, großformatige Plakate entwarf, in denen er Schrift und Bild als gleichwertige Bestandteile der Komposition auffasst (Fig. 1).⁵ Auf neuartige Weise stellt er in seinen Plakaten die Bildaussage in den Vordergrund und legt sie auf eine Wahrnehmung aus der Ferne aus. Nach 1880 folgten Künstler wie Henri de Toulouse-Lautrec und Alfons Mucha seinem Beispiel und erhoben das Plakat in den Rang eines eigenständigen Kunstwerks.

Der Stadtraum wurde nun als eine für alle Schichten zugängliche ‚Galerie der Straße‘ gepriesen, die kulturell bilden sollte.⁶ Die zunehmende Wertschätzung spiegelt sich auch in den ersten, teils internationalen Plakatausstellungen zum Ende des 19. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite sorgte die Freizügigkeit vieler Plakate für zahlreiche Proteste. Sittlichkeitskampagnen und Zensurgesetze waren die Folge. Auch das Filmplakat, dem genau wie dem von ihm



Fig. 1 Jules Chéret: *Jardin de Paris, Fêtes de Nuit*, Paris 1890/97, Lithographie, 55,8 × 80 cm

1 Vgl. Thomas Knieper: Eintrag ‚Plakat‘, in: Günter Bentele et al. (Hrsg.), *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft* (Studienbücher zur Kommunikations- und Medienwissenschaft), Wiesbaden 2013, S. 266.

2 Vgl. Ausst.Kat. *Galerie der Straße – Höhepunkte der Plakatkunst von ihren Anfängen bis heute*, hrsg. von Martina Harms-Lückerath (Hessisches Landesmuseum 01.02.–22.03.1998), Darmstadt 1998, S. 11.

3 Vgl. Helmut Rademacher: *Theaterplakate, ein internationaler historischer Überblick*, Leipzig 1990, S. 14f.

4 Vgl. *ibid.*, S. 21.

5 Vgl. dazu auch den Beitrag von Nadine Schwuchow in diesem Band.

6 Vgl. Ausst.Kat. *Galerie der Straße*, S. 13 u. 16.

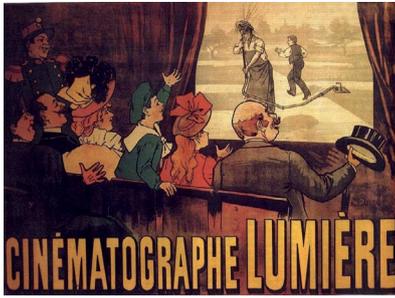


Fig. 2 Marcellin Auzolle: Filmplakat zu *L'arroseur arrosé* (F 1895, Regie: Gebrüder Lumière), 1896, 125,5 × 92,4 cm

beworbenen Film, als Kind des Jahrmarkts und Varietés,⁷ anfangs eine anrühige Note anhaftete, sah sich Kritik ausgesetzt.

Diese Kontroversen illustrieren die wachsende Bedeutung des Plakats, die in Vereinsgründungen und Zeitschriften zum Plakatschaffen mündete.⁸ Mit ihnen erhielt der Werbeträger Plakat seine theoretische Fundierung. Man war davon überzeugt, dass die künstlerische Gestaltung unabdinglich für die suggestive Wirkung eines Filmplakats sei.⁹ Mit dem wachsenden Tempo des Verkehrs musste die flüchtige Wahrnehmung jedoch ausreichen, um ein Plakat zu erfassen, so dass die künstlerische Qualität teils hinter der maximalen Werbewirkung zurückzustehen hatte.

Das Filmplakat – eine eigene Gattung?

Die frühen Plakate bewarben weniger den jeweiligen Film selbst als vielmehr seine Aufführungspraxis, indem sie den Vorraum des Aufführungsorts oder die Vorführsituation zeigten (Fig. 2). Das hier abgebildete Plakat für die Gebrüder Lumière von 1896¹⁰ bewirbt deren Kinematographen als gesellschaftliches Ereignis, das jedem offensteht. Der Filmtitel selbst – die Darstellung verweist auf den im Vorjahr gedrehten Kurzfilm *L'arroseur arrosé* – wird hier noch nicht angegeben, da anfangs mehrere Kurzfilme hintereinander gezeigt wurden. Zudem wurden Titel erst wichtig, als der Film sich aus seinem Schaubudenkontext emanzipierte.¹¹

Das frühe Filmplakat verfügt damit bereits über eine klar dem Medium Film zuordenbare Aufmachung. Allerdings ist es in diesem Stadium dem klassischen Produktplakat, das sein zu bewerbendes Objekt in den Vordergrund stellt, oder dem allgemeinen Veranstaltungs- oder Kulturplakat, noch sehr nahestehend. Es hatte noch nicht jene dezidierte Eigengesetzlichkeit erreicht, die es als eigene Gattung aus dem größeren Kontext heraustreten ließ.

7 Vgl. Jörg Magener: „Kino vor dem Kino“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 8–26, hier S. 9.

8 Vgl. Ausst.Kat. *Galerie der Straße*, S. 17f.

9 Vgl. Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller: „Kartographie des Populären. Eine Einführung“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 31–58, hier S. 34.

10 Jean-Jacques Meusy: *Cinémas de France, 1894–1918: Une histoire en images*, Paris 2009, S. 201.

11 Vgl. Magener: „Kino vor dem Kino“, S. 10.

Eine Gattung (gatten = zusammenkommen, vereinen)¹² bezeichnet eine Gesamtheit, deren Teilstücke gruppenbildende Merkmale teilen.¹³ So ist das Plakat selbst eine Untergattung der Malerei und Graphik, die Untergattungen der Bildenden Kunst sind. Das Filmplakat lässt sich als Sonderfall des Plakats definieren, da es nicht nur für einen Film, sondern auch für die Institution und das multimediale Erlebnis Kino wirbt. Es bestehen demnach andere Anforderungen an seine Gestaltung als im Falle des Produktplakats.¹⁴ Fasst man den Gattungsbegriff leger auf, könnte man es dabei bewenden lassen. Fasst man ihn jedoch streng auf, müsste man dem Filmplakat zusätzlich eine ihm eigene, unverkennbare Ästhetik nachweisen, um es als selbstständige Gattung zu etablieren.

Was macht ein Filmplakat aus?

„Filmplakate sind Musterbeispiele erfolgreicher Kommunikation“,¹⁵ postulieren der Filmwissenschaftler Wolfgang Beilenhoff und der Kurator Martin Heller. Wenn ein Filmplakat nicht sofort verständlich sei, bliebe es unwirksam und habe seinen „Zweck verfehlt“. Es verkaufe mit der fiktiven Erzählung eine „Fantasieware“,¹⁶ die sich nicht nur auf einen einzelnen Film bezieht, sondern mit der sich der einzelne Film nahtlos in die Kinokultur und ihren Zauber einfügt.

Dieses kulturelle Wissen trugen die Plakatgestalter in sich, die den Film meist vorab nicht sehen konnten und mit Inhaltsangaben und Photographien auskommen mussten.¹⁷ Die Übersetzung vom laufenden ins stehende Bild stellt hohe Anforderungen, die in der Anfangszeit des Kinos höchst unterschiedlich gelöst wurden.¹⁸ So lässt sich bei den expressionistischen Stummfilmplakaten der Zwanziger Jahre eine expressive Farbdynamik beobachten, die den Bildgegenstand theatralisch in Szene setzt. Die russischen Konstruktivisten hingegen waren fasziniert von den technischen Möglichkeiten

12 Vgl. Wolfgang Kemp: Eintrag „Gattung“, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, S. 135–138, hier S. 135.

13 Es ist ein Ordnungsbegriff, der hier von anderen kategorisierenden Begriffen wie ‚Epoche‘, ‚Stil‘ oder ‚Genre‘ abzugrenzen ist. Im Englischen wird ‚Gattung‘ mit ‚Genre‘ übersetzt, so dass hier eine Angleichung stattfindet. Im Deutschen bezeichnet der Begriff ‚Genre‘ jedoch meist eine eher inhaltlich-thematische Einheit – vgl. Markus Kuhn et al. (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse – eine Einführung*, Berlin 2013, S. 11f.

14 Vgl. Julia König: „„Kommen Sie! Kommen Sie! Schauen Sie sich das an!“ Das Medium Filmplakat“, in: Julia König (Hrsg.), *Filmplakate. Plakate aus der Sammlung der Wienbibliothek*, Wien 2012, S. 108.

15 Für dieses und das folgende Zitat: Beilenhoff/Heller: „Kartographie des Populären“, S. 30.

16 Vgl. *ibid.*, S. 34.

17 Vgl. *ibid.*, S. 48.

18 Vgl. *ibid.*, S. 57.

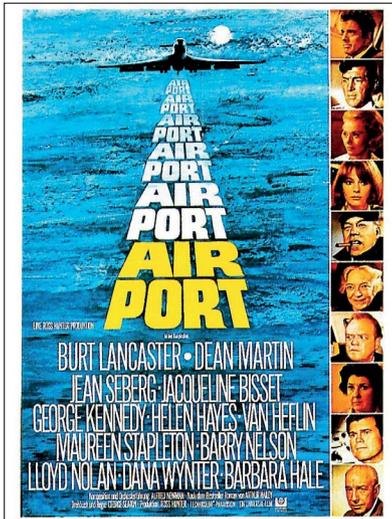


Fig. 3 Unbekannter Graphiker: Filmplakat zu *Airport* (US 1970, Regie: George Seaton), Verleih: Universal, 84,2 x 59,4 cm



Fig. 4 Kinoprogramm des *Union-Theaters* in Weiden (Weidener Anzeiger, 28.05.1911)

einer Optimierung des Auges und bauten den Filmwerdungsprozess, oder technische Objekte wie die Kamera, besonders gerne in ihre Filmplakate mit ein. Teilweise bewegten sie sich damit optisch in die Nähe einer Werbung für Kameraequipment.

Es ist grundsätzlich zunächst zu unterscheiden zwischen dem Standardplakat, welches von lokalen Kinos in kleiner Auflage für den direkten Umkreis konzipiert oder als Massenplakat von Filmgesellschaften selbst lanciert wird, und dem Fassadenplakat oder Filmtransparent.¹⁹ Letztere waren meist Unikate, die bis in die Siebziger Jahre in industrieller Manufaktur von Filmplakatmalern, einem ausgestorbenen Handwerk, hergestellt wurden.²⁰

Die Gestaltungsweise der Plakate lässt sich in drei Hauptgruppen einteilen: Das szenisch-illustrative Plakat, welches meist mit Porträtköpfen arbeitet; das typographische Plakat, welches die Schrift in den Mittelpunkt stellt; und das Montage-Plakat, welches Zeichnung, Photographie und Typographie enthält.²¹ Das Filmplakat braucht Wiedererkennungswert, ist die Essenz und Abstraktion des Films zugleich und zeigt üblicherweise kein tatsächlich im Film vorkommendes Bild. Untrennbar mit dem Filmerlebnis verbunden ist der im Vorspann erscheinende Titel des Films, der im Plakat selbst zum Bild ikonisiert wird, so dass er mehr als die reine Wortbedeutung transportiert.²² Besonders anschaulich wird dies im Filmplakat zu *Airport* (US 1970, Regie: George Seaton; Fig. 3) deutlich, da sein Titel zur Landebahn verbildlicht wird und somit den Handlungsort des Films illustriert.

Das Genreplakat

Als gewichtiges Argument für das Filmplakat als eigene Gattung ist das Genreplakat anzuführen.²³ Es entwickelt sich parallel zu seinen entsprechenden Filmgenres.²⁴ Genres (fr. ‚genre‘ = Typ/Art) wie der Western, das Melodram oder der Horrorfilm entstanden durch das

19 Vgl. König: „Kommen Sie!“ S. 107.

20 Vgl. Peter O. Chotjewitz et al. (Hrsg.): *Der Glöckner von Notre-Dame und die Madonna der sieben Monde. Kinotransparente der 50er und 60er Jahre*, Frankfurt am Main 1977, S. 27.

21 Vgl. Gerhard Paul: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016, S. 169.

22 Vgl. Magener: „Kino vor dem Kino“, S. 12, 16 u. 19. Der Titel wird zum ‚Ikon‘ (Charles S. Pierce).

23 Die Begriffe ‚Genre‘ und ‚Gattung‘ werden im Folgenden nicht synonym verwendet, sondern das Genre soll auf den filmischen Teil beschränkt bleiben, da es so im allgemeinen Sprachgebrauch und auch im wissenschaftlichen Diskurs angewendet wird.

24 Bis 1933 ist eine ästhetische Vereinheitlichung des populären Plakats, unter anderem zur Nutzung seines ideologisch-politischen Potenzials, vollzogen: vgl. Klaus Kreimeier: „Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus“, in: *Montage/AV*, III, no. 2, 1994, S. 41–53, hier S. 41 u. 46.

Nachahmen erfolgreicher Filme, die dem Publikumsgeschmack angepasst und standardisiert wurden.²⁵ Sie wiederholen stereotype Handlungen, Charaktere und Szenarien, mit meist der genre-typischen Emotionspalette angepasstem Ton. Diese Typisierungen erleichtern das Vermarkten eines Films und lassen seinen Erfolg kalkulierbarer werden. Sie sind jedoch nicht als unverrückbare Entitäten zu betrachten, denn sie unterliegen gesellschaftlichen Veränderungsprozessen und damit der Frage, wie ein Genre im zeitgenössischen Filmschaffen und seiner Rezeption definiert wird. Genreüberschneidungen sind Zeugnis der Vielfalt, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen möchte oder gezielt Hybride erzeugt.

Bereits 1911 lassen sich thematische Schlagwörter zur Bewerbung von Kurzfilmen auf Programmzetteln finden (Fig. 4).²⁶ Mit der Etablierung des Langfilms 1910/11 erlebte das einen einzelnen Film annoncierende Plakat seine erste Blüte. Das Filmplakat des Genrefilms verwendet in seiner Gestaltung ein Zeichensystem, das sich aus den Sehgewohnheiten des kulturellen Gedächtnisses bedient, dem es im Laufe seiner Entwicklung zusätzlich eigene beigefügt hat.²⁷ Prägend für die Gestik und Mimik der vor allem szenisch-illustrativen Genreplakate waren die expressiven Körperhaltungen aus Theater und Stummfilm.²⁸ Signalfarben und reißerische Schriften sollen beim Zuschauer genregemäße Assoziationen und Erwartungen wecken, die sich auf seine Rezeption des Films auswirken.²⁹ Das Genreplakat verweist allegorisch auf emotionale Ausnahmesituationen oder den dramatischen Höhepunkt des Films und bedient sich einer aussagekräftigen, ins Genre passenden Schrift.³⁰

Es existieren keine einheitlichen grundlegenden Merkmale zur Klassifizierung der Genres.³¹ Der Western lässt sich auf seinen Handlungsort festlegen, der auch in seinen Filmplakaten eine tragende Rolle spielt (Fig. 5). Für den Abenteuerfilm ist sein Thema entscheidend, während für das Musical allein die Musik als Merkmal ausreicht. Dem Thriller oder Horrorfilm sind die düstere Anspannung gemeinsam, die durch dunkel gehaltene Plakate transportiert wird (Fig. 6).



Fig. 5 Firma Buchholz: Filmplakat zu *Ritt in den Tod* (*Walk in Proud Land*; US 1956, Regie: Jesse Hibbs), Verleih: Universal, Fassadenplakat (Maße unbekannt)

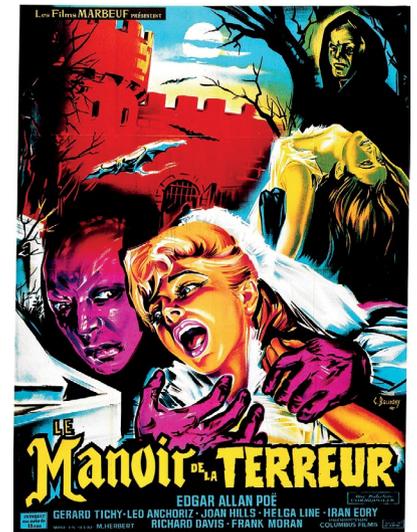


Fig. 6 Constantin Belinski: Filmplakat zu *Le Manoir de la Terreur* (F 1966, Regie: Martin Herbert), Verleih: Films Marbeuf, Lithographie, 157 x 117 cm

25 Vgl. Kuhn: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 1–5.

26 Auch wenn Filmgenres in dieser Zeit bereits ihre praktische Anwendung fanden, erfolgte eine theoretische Auseinandersetzung und Fundierung erst in den Sechziger und Siebziger Jahren: vgl. *ibid.*, S. 6 u. 8f.

27 Vgl. Beilenhoff/Heller: „Kartographie des Populären“, S. 31.

28 Sie verwenden ‚Pathosformeln‘ (Aby Warburg).

29 Vgl. Kuhn: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 1.

30 Vgl. Magener: „Kino vor dem Kino“, S. 23.

31 Vgl. Kuhn: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 26.



Fig. 7 Alfons Mucha: Plakat zu *Gismonda*, 1894, Lithographie, 216 × 74.2 cm

Auch die Filmtitel werden für einen zusätzlichen Werbeeffect genregemäß gewählt.³² So tragen zum Beispiel Western oftmals Orts- und Flussnamen.³³ Ein Titel fungiert als Indikator für ein Genre und muss genau wie der Rest des Plakats „Neues versprechen und doch an Bekanntes anknüpfen, damit das Publikum ins Kino strömt“.³⁴

Das Starplakat – Ein verstärkendes Hilfsmittel des Genres und/oder eine eigene Plakatform?

Eine genreübergreifende Kategorie ist das Starplakat, welches auf eine optimale Werbewirkung durch die Nutzung der Prominenz einer Person setzt. Eine der ersten Plakate dieser Art waren die Pariser Theaterplakate, die Alfons Mucha für die Schauspielerin Sarah Bernhardt anfertigte.³⁵ Mit nur wenigen Schlüsselattributen ihrer Rolle ausgestattet, inszenierte er sie bildausfüllend oft in nischenhaft anmutenden Rahmungen, gleich einer allegorischen Figur oder einer Heiligen (Fig. 7). Das eigentliche Theaterstück trat hinter ihrer persönlichen Anziehungskraft in den Hintergrund.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand die ‚Traumfabrik‘ Hollywood,³⁶ die früh Stars als Projektionsflächen für die Sehnsüchte seines Publikums einzusetzen lernte. Das sogenannte ‚Starsystem‘ behandelte seine Berühmtheiten als Ware, deren Privatleben sich für medienwirksame Skandale ausschachten ließ. Allerdings galt es dabei lange, eine gewisse Aura des Geheimnisvollen zu bewahren, so dass die Starpersönlichkeiten – das heißt das Image, nicht die tatsächliche Person – bis in die frühe Nachkriegszeit als lebendiger Mythos erschienen.³⁷ Mit dem Aufkommen der Pop-Art verlor der Star seinen göttlichen Glanz und wurde dekonstruierbar, wie Andy Warhol mehrfach zeigte. Die Zeit des Popstars war angebrochen, der nicht mehr mit Subtilität, sondern mit Plakativität von sich reden machte (Fig. 8).

32 Um 1910 wurden viele sogenannte ‚Aufklärungsfilm‘ mit als unsittlich empfundenen Titeln beworben und in den Fünfziger Jahren ausländische Filmtitel publikumswirksamer übersetzt. In den Siebziger Jahren vermarktete man sogar ältere Filme unter neuen Titeln: vgl. Magener: „Kino vor dem Kino“, S. 11.

33 Vgl. *ibid.*, S. 24.

34 Vgl. *ibid.*, S. 22f.

35 Vgl. Rademacher: *Theaterplakate*, S. 22–24, 31 u. 35.

36 Vgl. Matthias Michel/Isabelle Köpfl: „Apokalypse am Sunset Boulevard. Zur Generierung medialer Images: Das Starplakat“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 159–191, hier S. 159f.

37 Vgl. *ibid.*, S. 171.

Auch im Starplakat ist dieser Wandel spürbar. Mimten sie zuvor gemäß ihrer Rolle künstliche Archetypen, trat dies nun zugunsten einer auf ihre Starpersönlichkeit reduzierten Darstellung zurück.³⁸ Diese Filmplakate scheinen dem Medienwissenschaftler Matthias Michel und der Filmwissenschaftlerin Isabelle Köpfler mehr wie eine „Waschmittelreklame“,³⁹ also ein reines Produktplakat, das seinen filmischen Kontext vergessen lässt. Diese Argumentation kann durch einen Vergleich dieser Plakate mit Produktplakaten der Luxuswarenindustrie bestärkt werden, die Stars als Markenbotschafter verwendet. Darin zeigt sich, dass Stars ebenfalls Eingang in unser kulturelles Gedächtnis finden, dessen Sehgewohnheiten sich von der Werbung nutzen lassen.⁴⁰

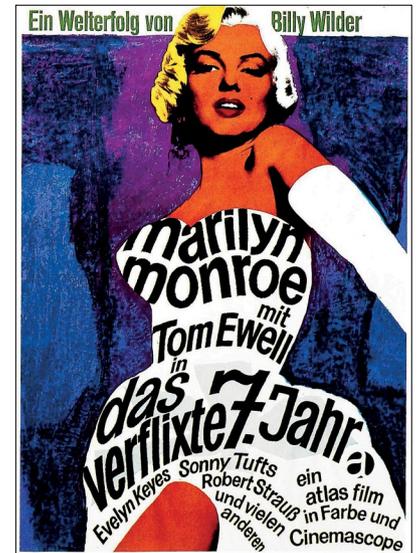


Fig. 8 Unbekannter Graphiker: *Das verflixte siebte Jahr* (*The Seven Year Itch*; US 1955, Regie: Billy Wilder), Verleih: Atlas Film, Lithographie, 83 x 59 cm

Das Filmplakat als impliziter Teil des Films

Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette prägte den Begriff des Paratextes (gr. ‚para‘ = neben) in Bezug auf literarische Werke. Als Beifügung zum eigentlichen Text (zum Beispiel dem Inhalt eines Buches) beeinflusst der Paratext (zum Beispiel der Bucheinband oder eine Rezension) unsere Wahrnehmung desselben, der nicht mehr für sich steht.⁴¹ Das Wort ‚Text‘ kann in diesem Zusammenhang auch für andere Artefakte stehen, so dass sich das erläuterte Prinzip ebenfalls auf Medien wie den Film anwenden lässt.⁴²

Die Bewerbung des Films und die mediale Aufmerksamkeit die er erhält, beeinflussen den Betrachter in seiner Rezeption, bevor er den Film überhaupt gesehen hat.⁴³ Besonders die Paratexte Titel und Filmplakat sind untrennbar mit ihm verbunden.⁴⁴ Im Unterschied zu anderen Paratexten des Films ist das Filmplakat selbst ein Bildtyp und auch sein Titel kann, wie bereits erläutert, zum Bild werden.⁴⁵ Ein Filmplakat ist sofort als solches erkennbar, obwohl es seinen Signaleffekt mit dem Produktplakat teilt. Beilenhoff und Heller

38 Vgl. *ibid.*, S. 170.

39 S. *ibid.*

40 Vgl. *ibid.*, S. 165. Allerdings sind auch Imitationen von Genreplakaten in der klassischen Produktwerbung zu finden.

41 Vgl. Klaus Kreimeier/Georg Stanizek (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, S. 12–16.

42 Vgl. Kuhn: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 18 u. vgl. Alexander Böhnke: *Paratexte des Films – Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007, S. 69.

43 Vgl. Beilenhoff/Heller: „Kartographie des Populären“, S. 38.

44 Vgl. *ibid.*, S. 34 u. vgl. Kreimeier/Stanizek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, S. 12 u. vgl. Böhnke: *Paratexte des Films*, S. 23–34.

45 Vgl. Beilenhoff/Heller: „Kartographie des Populären“, S. 39. Allerdings sind es keine technischen Bilder, wie zum Beispiel der Trailer, so dass sie in der Regel individueller in ihrer Gestaltung bleiben: *ibid.*, S. 45.

konstatieren dazu: „Es ist ein Bildtyp, der weit eher einer Landkarte oder Wetterkarte gleicht: als Bild-Text der ein vertrautes Terrain markiert, und als Indikator der ‚feinen Unterschiede‘ (Pierre Bourdieu) des gesellschaftlichen Geschmacks.“⁴⁶ In diesem Sinne kann auch das Genre als Text verstanden werden, der intertextuell mit anderen Filmen in Beziehung steht, innerhalb seines filmwirtschaftlichen Kontextes und seiner Kultur.⁴⁷

Beilenhoff und Heller bemängeln die Geringschätzung, die dem populären Massenplakat entgegengebracht wird.⁴⁸ Im Gegensatz zu früheren Publikationen verstehen sie gerade das Genreplakat als genuines Filmplakat, da es den höchsten Wiedererkennungswert besitzt und in ihm die Eigengesetzlichkeit des Filmplakats am stärksten hervortritt. Die Qualität seiner Gestaltung erkennen sie in der immer wieder neuen Interpretation von Typisierungen und in der Kanalisierung zeitgenössischer gesellschaftlicher Vorstellungen und Präferenzen. Besonders provokant formulieren sie ihren Angriff auf einen hochgeschätzten Graphiker der Fünfziger und Sechziger Jahre: Hans Hillmann, einen Absolventen der Schule für Handwerk und Kunst und der Werkakademie in Kassel.

Dessen Filmplakate und die seiner Schüler stellen einen gezielten Bruch mit der bis dahin vorherrschenden Ästhetik des Genreplakats dar. Graphisch und erzählerisch anspruchsvoll gestaltet, enthalten sie meist eine erst auf den zweiten Blick erfassbare Doppeldeutigkeit, die sich zudem nicht selten erst aus der Kenntnis des Films erschließt.⁴⁹ Hillmann, so der Vorwurf von Beilenhoff und Heller, habe damit die Rezeptionszeit eines Plakats überschätzt und das Filmplakat nicht in seiner Natur als einen dem Film impliziten Paratext begriffen. Sie zitieren ihn wie folgt: „[...] eine der direktesten Ankündigungen, deren sich das Plakat bedienen kann [fällt im Filmplakat] [...] weg: Die Sachdarstellung. Sie wäre für jeden Film immer nur die Ansicht einer Filmrolle.“⁵⁰ Ihrer Meinung nach war sein „Missverständnis [...] fatal, das Resultat entsprechend blutleer.“

46 S. *ibid.*

47 Vgl. Kuhn: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, S. 19.

48 Beilenhoff/Heller: „Kartographie des Populären“, S. 51.

49 Vgl. dazu auch den Beitrag von Nadine Schwuchow in diesem Band.

50 Zitiert nach (u. auch das Folgende): *ibid.*, S. 55.

Fazit

Wenn man dem Filmplakat eine eigene Ästhetik nachweisen wollte, die sich aus ihrer universalen und schnellen Erfassbarkeit erschließt, wäre seine Quintessenz das Genreplakat. Allerdings müsste man dafür die Plakate Hillmanns – aufgrund zu unaufdringlicher Betonung des Filmischen, die sie teilweise in ihrer Werbewirkung eingeschränkt haben mag – ausschließen, obwohl sie faktisch als Filmwerbung eingesetzt wurden. Somit ergäbe sich jedoch aus historischer Perspektive ein unscharfes Bild. In einer weicheren Auslegung ließe sich das Filmplakat als eine sich historisch ausbildende Plakatgattung beschreiben, die sich selbst ob ihrer Stilvielfalt in weitere Untergattungen wie zum Beispiel das Genrefilmplakat, das expressionistische Stummfilmplakat und das künstlerische Plakat der Kasseler Schule unterteilen lassen. Damit wäre man auch mehr, am Puls der Zeit, da Gattungsgrenzen in der zeitgenössischen Kunst als fluide und gezielt überschreitbar wahrgenommen werden.⁵¹ Eine neue Entwicklung ist die Reduzierung der Gestaltung des Filmplakats auf ein Logo, welches einen gewissen Bekanntheitsgrad einer Filmreihe voraussetzt.⁵² So beschränkte sich das erste Werbe-Konzept der Plakate zu *Batman Returns* (US/UK 1992, Regie: Tim Burton) auf eine Silhouette und den Untertitel zur Distinktion (Fig. 9). Bezeichnenderweise wurde diese erste Version jedoch zurückgerufen und durch eine konventionellere, mit photographierten Portraitzöpfen arbeitende Gestaltung ersetzt, nachdem Vorwürfe – u.a. seitens der Kinobetreiber – laut wurden, das erste Poster-Konzept sei „zu schlicht“.⁵³

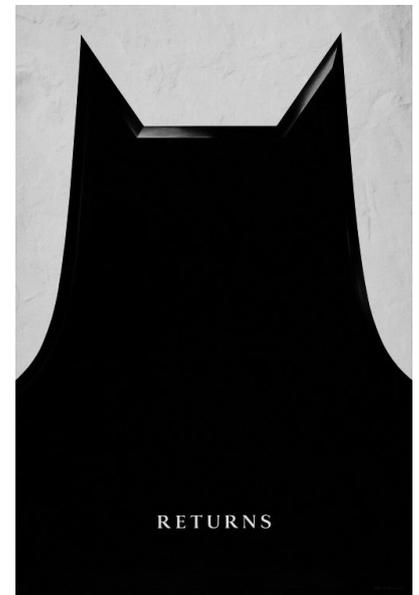


Fig. 9 Unbekannter Graphiker: Filmplakat zu *Batman Returns* (US 1992, Regie: Tim Burton), Verleih: Warner Bros., Offset, 102 x 68 cm

51 Vgl. Stefan Greif: Eintrag „Gattung“, in: Achim Trebeß (Hrsg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006, S. 123–125, hier S. 124.

52 Vgl. Meili Dschen: „Der flüchtige Blick. Momentaufnahmen aktueller Filmplakate“, in: Ausst. Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 228–256, hier S. 250–254.

53 Im Original: „too plain“. Vgl. dazu : Dylan Todd: „Think About The Futura: The Graphic Design And Visual Ephemera Of Batman '89“, in: *Comics Alliance*, 23.06.2014, online unter <http://comicsalliance.com/batman-89-anniversary-25-years-graphic-design-posters-campaign/> sowie o.V.: „Batman Returned“, in: *Posterwire.com*, 26.03.2005, online unter <http://posterwire.com/batman-returns/> (letzte Zugriffe: 24.09.2017), wo auch jeweils die daraufhin gestalteten, konventionelleren Plakatkonzepte illustriert werden.

Bibliographie

Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995

Ausst.Kat. *Galerie der Straße – Höhepunkte der Plakatkunst von ihren Anfängen bis heute*, hrsg. von Martina Harms-Lückerath (Hessisches Landesmuseum 01.02.–22.03.1998), Darmstadt 1998

Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller: „Kartographie des Populären. Eine Einführung“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 31–58

Alexander Böhnke: *Paratexte des Films – Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007

Peter O. Chotjewitz et al. (Hrsg.): *Der Glöckner von Notre-Dame und die Madonna der sieben Monde. Kinotransparente der 50er und 60er Jahre*, Frankfurt am Main 1977

Meili Dschen: „Der flüchtige Blick. Momentaufnahmen aktueller Filmplakate“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 228–256

Stefan Greif: Eintrag „Gattung“, in: Achim Trebeß (Hrsg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006, S. 123–125

Wolfgang Kemp: Eintrag „Gattung“, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, S. 135–138

Thomas Knieper: Eintrag „Plakat“, in: Günter Bentele et al. (Hrsg.), *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft* (Studienbücher zur Kommunikations- und Medienwissenschaft), Wiesbaden 2013, S. 266

Julia König: „„Kommen Sie! Kommen Sie! Schauen Sie sich das an! Das Medium Filmplakat“, in: Julia König (Hrsg.): *Filmplakate. Plakate aus der Sammlung der Wienbibliothek*, Wien 2012

Markus Kuhn et al. (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse – eine Einführung*, Berlin 2013

Klaus Kreimeier/Georg Stanizek (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004

Klaus Kreimeier: „Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus“, in: *Montage/AV*, III, no. 2, 1994, S. 41–53

Jörg Magener: „Kino vor dem Kino“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 8–26

Jean-Jacques Meusy: *Cinemas de France, 1894–1918: Une histoire en images*, Paris 2009

Matthias Michel/Isabelle Köpfli: „Apokalypse am Sunset Boulevard. Zur Generierung medialer Images: Das Starplakat“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 159–191

o.V.: „Batman Returned“, in: *Posterwire.com*, 26.03.2005, online unter <http://posterwire.com/batman-returns/>, (letzter Zugriff: 24.09.2017)

Gerhard Paul: *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen 2016

Helmut Rademacher: *Theaterplakate, ein internationaler historischer Überblick*, Leipzig 1990

Dylan Todd: „Think About The Futura: The Graphic Design And Visual Ephemera Of Batman '89“, in: *Comics Alliance*, 23.06.2014, online unter <http://comicsalliance.com/batman-89-anniversary-25-years-graphic-design-posters-campaign/>, (letzter Zugriff: 24.09.2017)

Filmplakate als Kunst

Das Ansehen des Filmplakats in der Öffentlichkeit ist – noch heute – ein ambivalentes, und ebenso alt wie das Medium selbst sind die kritischen Stimmen, die sich darüber äußern. Adolf Behne, seines Zeichens Architekt, Architekturpublizist und Wissenschaftler, der sich auch als zeitgenössischer Plakatkritiker betätigte, warf dem Filmplakat 1912 „barbarische Geschmacklosigkeit“¹ und ästhetische Minderwertigkeit vor. Dass diese Aussage nicht allein aus dem Umstand resultiert, dass das Filmplakat in dieser Zeit ein junges Medium war, zeigt eine ebenfalls wenig schmeichelhafte Beurteilung über die Gestaltung von Filmplakaten aus dem Jahr 1972. Dort heißt es: „Von allen Formen des zeitgenössischen Plakatschaffens ist das Filmplakat neben den Zirkus- und Stierkampfplakaten am antiquiertesten. [...] Es bedient sich vordergründiger Mittel der Appellation an den vermeintlichen Massengeschmack, der Verlockung des Lasziven, der reißerischen Mache, insgesamt also des anonymen Anrufs von billigen Instinkten.“²

Subjektive Pauschalurteile wie diese sprechen einem Großteil der Filmplakate jegliche künstlerische Ästhetik ab. Außer Acht gelassen wird hier jedoch die Tatsache, dass es seit dem Aufkommen des Mediums stets Plakatgestalter gegeben hat, deren Entwürfe sich fernab der angeprangerten reißerischen Banalität bewegen und deren Intention die künstlerische Verdichtung des Filminhalts innerhalb des Filmplakats war.

Jules Chéret und die Anfänge des Künstlerplakats in Paris

Um die Entwicklung des künstlerischen Filmplakats nachvollziehen zu können, sei zunächst ein Blick in das Jahr 1866 und die Geburtsstunde des modernen Plakats geworfen. Dessen Begründer war der französische Lithograph Jules Chéret. In seiner Lithographienanstalt

¹ Siehe Adolf Behne: „Kino und Plakatkunst“, in: *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, 2. Jg., 1912/13, S. 235–236.

² Siehe Herbert Schindler: *Monografie des Plakats. Entwicklung, Stil, Design*, München 1972, S. 238.

in Paris entstanden die ersten kolorierten Plakate Frankreichs, die das monochrome Plakat im öffentlichen Raum ablösten und dadurch das Erscheinungsbild der Pariser Straßen neu definierten. Neben der farblichen Veränderung revolutionierte Chéret auch den Inhalt der Plakate. In das reine Schriftplakat, wie es um 1850 üblich war,³ integrierte er figürliche Darstellungen und dekorative Ornamentik. Schrift und Bild in einem kolorierten Plakat – das moderne Plakat war geboren.⁴ Namhafte Etablissements wie das *Moulin Rouge* erkannten die Werbewirksamkeit der Plakate Chérets und beauftragten ihn mit Plakatgestaltungen für Revuen und Theatervorstellungen. Grund dafür war jedoch nicht allein die Neuartigkeit der Plakate Chérets, sondern auch deren affirmatives Potential. Durch den Rückgriff auf Stilelemente der Rokokomalerei in Form lebhaft tänzelnder Frauenfiguren, deren dynamisch wehende Kleider den Körper umspielen, evozieren die Plakate Gedanken an Leichtigkeit, Unbeschwertheit und Vergnügen.⁵ Es darf angenommen werden, dass die Wirkung intendiert und im Sinne der Auftraggeber war. Chérets Plakat *Olympia* (Fig. 1) für das gleichnamige Pariser Vergnügungsort mag die suggestive Wirkung dieser Plakate ebenso verdeutlichen wie die stilistische Ähnlichkeit zu dem Gemälde *Die Schaukel* des Rokoko-Künstlers Jean-Honoré Fragonard (London, Wallace Collection, 1766/67; Fig. 2). Die Plakate Chérets geben Zeugnis davon, dass Plakate werbewirksam und zugleich künstlerisch gestaltet sein können. Die ästhetische Strahlkraft moderner Plakate wurde im 19. Jahrhundert derart umjubelt, dass Pariser Straßen, in denen die Plakate sichtbar waren, als „Galerie der Straße“⁶ bezeichnet wurden. Stilistische Rückgriffe auf die Malerei des Barock, wie sie etwa durch dynamische Bildkompositionen und gebauschte Gewänder deutlich werden, sowie die pastellige Farbigkeit der Rokokomalerei zeugen von Chérets Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, die auch dem Pariser Publikum nicht verborgen blieb. Chéret selbst wurde zum „Watteau der Straße“⁷ stilisiert und das Medium Plakat vom ihm als künstlerische Disziplin etabliert.

Darüber hinaus zeigen die Plakate gestalterische Merkmale, die sich auch in der Gestaltung moderner Filmplakate widerspiegeln:



Fig. 1 Jules Chéret: *Olympia*, 1892, Farblithographie, 124 x 87,3 cm

3 Vgl. auch den Beitrag von Valerie Münch in diesem Band.

4 Vgl. Ausst.Kat. *Galerie der Straße – Höhepunkte der Plakatkunst von ihren Anfängen bis heute*, hrsg. von Martina Harms-Lückerath (Hessisches Landesmuseum 01.02.–22.03.1998), Darmstadt 1998.

5 Vgl. Jürgen Döring: *Plakatkunst. Von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, Hamburg 1994, S. 20.

6 Vgl. *ibid.*

7 Vgl. Dominique Thiébaud: „Jules Chéret“, in: Günther Meißner (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 18, München/Leipzig 1998, S. 440–443.



Fig. 2 Jean-Honoré Fragonard:
Die Schaukel, London, Wallace Collection,
1767, Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm

Das Nebeneinander von Schrift und Illustration, der affirmative Charakter und die Konzentriertheit der Darstellung.

Das künstlerische Filmplakat in Deutschland

Die Problematik in der Gestaltung der ersten deutschen Filmplakate liegt in der Tatsache, dass die Filme eine Spieldauer von nur wenigen Minuten hatten und häufig mehrere Filme in einem Theater gezeigt wurden.⁸ So beschränkte man die Plakatgestaltung zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die Bezugnahme zu dem jeweiligen Theater, in dem der Film lief. Eine weitere Form der Plakatgestaltung war die Illustration einer Jahrmarktszene, da die frühen Filme häufig als Sensation im Rahmen von Zirkusvorstellungen und Varietés vorgeführt wurden.⁹ Diese als unseriös wahrgenommene Art der Darstellung führte zu jener massiven Kritik, wie sie auch Adolf Behne äußerte. Er und weitere Kunsttheoretiker sowie Filmliebhaber waren es dann auch, die sich nicht nur kritisch zu den Filmplakaten äußerten, sondern auch Vorschläge zu einer ästhetischen Aufwertung der Plakate diskutierten. Als Plattform für diese theoretischen Diskussionen dienten neue Zeitschriftenformate, in denen man sich gezielt über Stil und Ästhetik von Filmplakaten austauschte. Zentrales Publikationsorgan dafür war die Zeitschrift *Das Plakat*, die von dem 1905 gegründeten, überregionalen *Verein der Plakatsfreunde e.V.* herausgegeben wurde.¹⁰ Die Entstehung von Vereinen dieser Art zeigt nicht nur den hohen Stellenwert des Mediums Plakat, sondern vor allem das Bedürfnis, diese ästhetisch zu gestalten und als öffentliche Kunst zu etablieren.¹¹

Zentral wurde nun auch die Forderung, dass das Plakat den Film illustrieren und somit weniger auf den Vorführungsort als vielmehr auf die Handlung verweisen soll. Adolf Behne begründete diese Forderung damit, dass Theater ja schließlich „nicht bekannt geben [wollen], daß sie Filme zeigen, sondern [...], was für spannende, rührende, dramatische, sensationelle Szenen der heute vorgeführte Film enthält.“¹² Um diese Forderungen nach illustrativen und

⁸ Vgl. dazu auch den Beitrag von Maximilian Kraemer in diesem Band.

⁹ Vgl. Jörg Magener: „Kino vor dem Kino“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beienhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 8.3.–30.4.1995), Zürich 1995, S. 8–13.

¹⁰ Vgl. Johannes Kamps: „Theorien des Plakats“, in: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin/New York 1999, S. 148–160.

¹¹ Vgl. *ibid.*, S. 152.

¹² Siehe Adolf Behne: „Kinoplakate“, in: *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, 4. Jg. (1914/15), S. 3–6.

zugleich künstlerisch gestalteten Plakaten umzusetzen, traten Filmgesellschaften und Filmtheater ab 1912 vermehrt an Künstler und Gebrauchsgraphiker heran, um ihre Plakate entwerfen zu lassen.¹³

Künstler wie Julius Klinger, Paul Leni und Ernst Deutsch prägen die Plakatentwürfe der Jahre um 1910 und können als erste Generation illustrativer Plakatkünstler in Deutschland bezeichnet werden. Ihre Entwürfe zeichnen sich durch eine reduzierte Darstellung aus, die maßgeblich auf die Darstellung handlungstragender Protagonisten oder charakteristischer Filmszenen ausgerichtet ist. Wie unterschiedlich die gestalterische Umsetzung dabei erfolgte, macht der Vergleich zwischen dem Plakat Lenis zum Film *Die Berliner Range* (D 1913, Regie: Max Mack) und Deutschs Entwurf für den Film *Das Mädchen ohne Vaterland* (D 1912, Regie: Urban Gad) deutlich. Lenis Plakat (Fig. 3) setzt auf die zentrale Positionierung der Hauptfigur Hanni Weisse, die hier flächig und schematisiert, ohne Hinweis auf nähere Information zum Filmgeschehen, dargestellt wird. Präsent platziert Leni seine Künstlersignatur in das Plakat, und kennzeichnet es damit als Künstlerplakat.¹⁴

Von dieser schematisch reduzierten Gestaltung weicht das Plakat Deutschs ab (Fig. 4). Zwar wird auch hier der Fokus auf die Protagonistin gelegt, die Gestaltung zeigt sich jedoch betont zeichnerisch und dekorativ. Vor allem die Kolorierung des Kleides, die in der Typographie wiederaufgenommen wird, verstärkt die ornamental-dekorative Wirkung. Des Weiteren unterscheiden sich beide Plakate in ihrem Potential, anhand der Gestaltung Rückschlüsse auf den Inhalt des Films zu ziehen: Deutsch präsentiert die Protagonistin als Ganzkörperfigur auf einem Kanonenrohr stehend. Die Hände in die Taille gestützt und eine Rose im Mundwinkel, schaut sie aus dem Bild heraus. Der Kontrast zwischen der eleganten Frauenfigur und dem massiven Kanonenrohr weist auf den zwiespältigen Inhalt des Films hin, bei dem Asta Nielsen eine Frau verkörpert, die aufgrund ihrer Schönheit zur Spionin auserkoren wird.

So unterschiedlich die Plakate dieser Jahre in ihrer Ausführung auch waren, eines war ihnen dennoch gemein: Schnell fanden Kritiker und Theoretiker Anstoß an der Starrheit der Darstellungen, die in Widerspruch zu der Bewegtheit des Mediums Film gesehen wurde.¹⁵

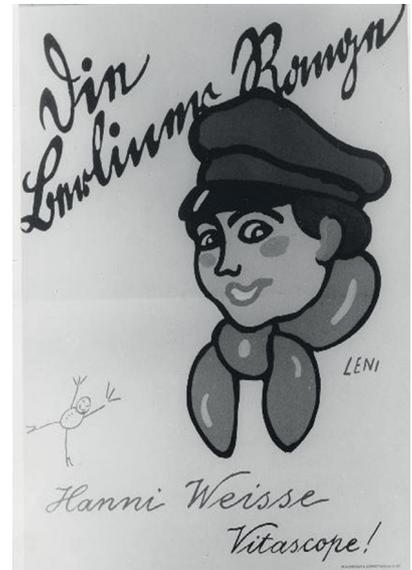


Fig. 3 Paul Leni: Filmplakat zu *Die Berliner Range* (D 1913, Regie: Max Mack), 1913, Lithographie, 125,5 x 93,5 cm

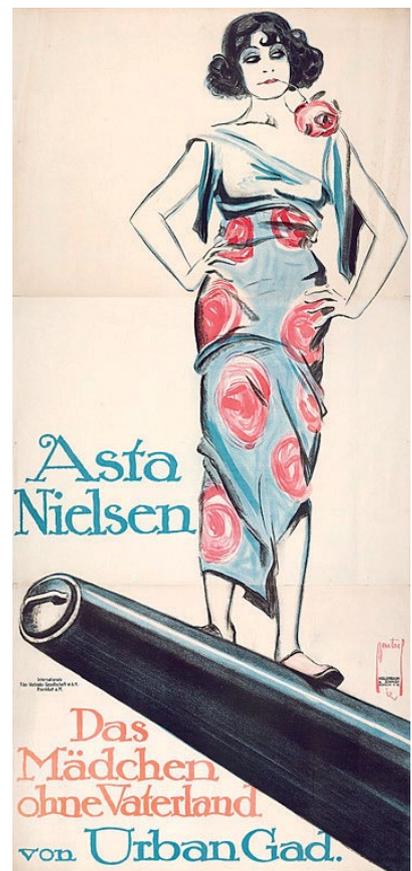


Fig. 4 Ernst Deutsch: Filmplakat zu *Das Mädchen ohne Vaterland* (D 1912, Regie: Urban Gad), 1912, ohne Angabe zur Technik, 204 x 94 cm

13 Vgl. Johannes Kamps: *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945* (Diss., Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1999), Mainz 2004 (digital verfügbar unter: urn:nbn:de:hebis:77-5121 – letzter Zugriff: 30.08.2017), S. 168.

14 Vgl. *ibid.*, S. 169.

15 Vgl. *ibid.*, S. 170.

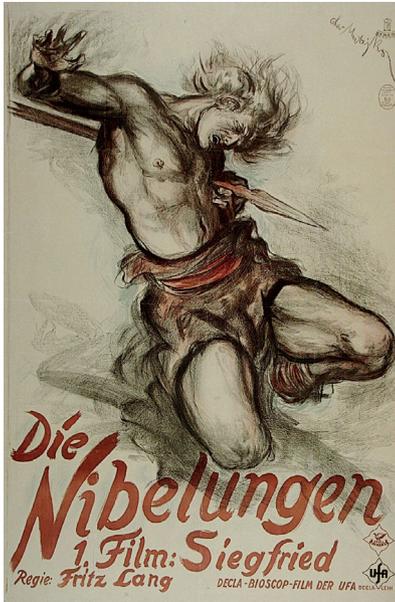


Fig. 5 Theo Matejko: Filmplakat zu *Die Nibelungen, 1. Teil: Siegfried* (D 1924, Regie: Fritz Lang), 1924, Farblithographie, 40 x 96,5 cm

Stilpluralismus im Filmplakat der Zwanziger Jahre

Die Bewegtheit des Films im Plakat wiederzugeben und eine regelrechte Blütezeit des deutschen Filmplakats einzuläuten, darin reüssierten die Plakatünstler der frühen Zwanziger Jahre.

Besonders evident wird in dieser Zeit die Rezeption von Zeitstilen der Bildenden Kunst, die das Erscheinungsbild der Plakate prägen und zu einem Stilpluralismus innerhalb der Plakatkunst führen. Zu unterscheiden ist dabei zwischen dem zeichnerisch-illustrativen, extrem dynamischen Stil, wie ihn die Plakate Theo Matejkos aufweisen. Seine Tätigkeit als Pressezeichner und Sportillustrator schlägt sich in seinen Entwürfen nieder, so in etwa in der Illustration für den ersten Teil von Fritz Langs Film *Die Nibelungen: 1. Teil Siegfried*¹⁶ (D 1924; Fig. 5). Das Plakat zeigt den Protagonisten in just der Sekunde, als er, verwundet durch den tödlichen Spear, in sich zusammenfällt. Drastisch setzt Matejko die zentrale Szene innerhalb des Plakats um: Die ausgreifende Handbewegung, der expressive Leidensausdruck Siegfrieds und sein geneigter Kopf verbildlichen den körperlichen Schmerz des Protagonisten. Zudem überführt Matejko auf kunstvolle Weise die Dynamik des Films in das unbewegte Medium des Plakats: Schattige Verwischungen am Unterkörper und die dynamisch von links oben nach rechts unten abfallende Bilddiagonale setzen den Fall des Helden symbolträchtig ins Zentrum des Plakats.

Beinahe antithetisch zu dieser Darstellungsform erscheinen die Filmplakate Josef Fennekers. In diesen zeigt sich eine stilistische Vielfalt, die durch das eklektizistische Vermischen verschiedenster Formensprachen entsteht: Stilanleihen aus Expressionismus, Futurismus und Kubismus ließen die Plakate zum Blickfang im öffentlichen Raum werden.¹⁷ Die extravagante Optik dieser Filmplakate hatte zur Folge, dass Siegfried Goldschmidt, Theaterleiter des Berliner *Marmorhauses*, die Filmplakate von 1919 bis 1924 zu einem Großteil von Fenneker gestalten ließ. Goldschmidt verzichtete somit auf das Werbematerial der Verleihfirmen und schuf sich mit den Plakaten Fennekers ein qualitatives Werbeprofil, um sich von konkurrierenden Theatern abzuheben. Die spezielle Gestaltungspraxis Fennekers war diesem Anspruch einträglich, so dass sich zwischen Goldschmidt als direktem Auftraggeber und dem Künstler Fenneker ein Verhältnis entwickelte, dass an ein absolutistisches Mäzena-

¹⁶ Vgl. Döring: *Plakatkunst. Von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, S. 100.

¹⁷ Vgl. Meret Ernst: „Regie der Verführung. Vortechischer Bildstil im expressiven Stummfilm“, in: *Ausst.Kat. Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 8.3.–30.4.1995), Zürich 1995, S. 65–89.

tentum erinnert.¹⁸ Das Plakat zu dem Film *Der Januskopf* (D 1920, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau) mag den expressiven Stil und die gestalterische Vielfalt illustrieren (Fig. 6). Es zeigt einen männlichen Kopf, dessen Physiognomie sich durch scharfkantige Konturen auszeichnet. Ein Auge geschlossen, wird der Kopf leidensexpressiv nach hinten gelehnt und die skelettartige Hand in Richtung Hals geführt. Der Hintergrund ist als kubistische Formenlandschaft ausgeführt, die sich in Drei- und Vierecke zersplittert. Die grellgelbe Farbigkeit im Hintergrund betont die morbide Bildwirkung. Vor allem die grelle Farbigkeit, die Expressivität der Gesichtszüge und diffuse Morbidität sowie die Tendenz zu Aperspektivität sind es, aufgrund derer die Plakate Fennekers stilistisch in der Nähe des Expressionismus verortet werden. Ein weiteres exemplarisches Beispiel dafür ist das Plakat für den Film *Der unsichtbare Dieb* (D 1924, Regie: Alexander von Antalfy; Fig. 7)

Das Jahr 1924 kann als Zäsur in der Filmplakatgestaltung bezeichnet werden. Gründe dafür sind vor allem, dass namhafte Künstler wie Matejko und Fenneker sich von der Gestaltung von Filmplakaten zurückzogen. Zudem veränderte sich der Blick der Öffentlichkeit auf die Plakate. Der revolutionäre Charakter der filmbezogenen Plakate war verflogen. Die zeichnerisch-illustrative Gestaltung der Plakate schien ihren Zenit überschritten zu haben und wurde als nicht mehr zeitgemäß wahrgenommen. Schnell ertönten Rufe nach einer innovativen Plakatgestaltung und Reformbestrebungen wurden laut.¹⁹ Aufgenommen und umgesetzt wurden sie in der Mitte der Zwanziger Jahre von dem Typographen Jan Tschichold. Sein Gestaltungsstil zeigt sich geprägt vom russischen Konstruktivismus und dem Stil der Neuen Sachlichkeit. Die Plakate sind vor allem im Vergleich zu den Plakaten Fennekers eine radikale Veränderung. Dekorative Formen, grelle Farbigkeit und formatfüllende Illustrationen lehnt Tschichold ebenso ab, wie die persönliche Handschrift des Künstlers, wie sie in Plakaten Fennekers zum Ausdruck kommt.²⁰ Stattdessen plädiert Tschichold für eine Montagetechnik, in der geometrische Formen, Photographie und Typographie einander gleichrangig gegenüberstehen. Die Umsetzung dieser Forderungen verdeutlicht das von ihm gestaltete Plakat für den Film *Laster der Menschheit* (D 1927, Regie: Rudolf Meinert; Fig. 8). Mittels einer pyramidalen Linienform werden die Strahlen einer Leinwandprojektion imitiert.



Fig. 6 Josef Fenneker: Filmplakat zu *Der Januskopf* (D 1920, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau), 1920, Farblithographie, 71 x 94 cm



Fig. 7 Josef Fenneker: Filmplakat zu *Der unsichtbare Dieb* (D 1924, Regie: Alexander von Antalfy), 1924, Farblithographie, 71 x 95 cm

¹⁸ Vgl. Kamps: *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats*, S. 302.

¹⁹ Vgl. *ibid.*, S. 366ff.

²⁰ Vgl. Döring: *Plakatkunst*, S. 112.



Fig. 8 Jan Tschichold: Filmplakat zu *Laster der Menschheit* (D 1927, Regie: Rudolf Meinert), 1927, ohne Angabe zur Technik, 121 x 88,5 cm

Die Leinwand bildet eine Photographie, auf der die Protagonistin des Films, Asta Nielsen, zu erkennen ist. Tschicholds Argument für den Einbezug von Photographie war, dass diese dem Medium des Films näher steht als Zeichnungen.²¹ Die Fläche zwischen den vermeintlichen Projektionsstrahlen füllt der Künstler, indem er dort den Filmtitel und den Verweis auf den Münchner *Phöbus-Palast* als Vorführungsort platziert. Während Typographie in früheren Plakaten eher sekundäre Aufmerksamkeit erhielt, stellt Tschichold sie prominent ins Zentrum des Plakats. Im Fokus dieses Plakats steht nicht die Verdichtung des Handlungshintergrunds zu einem prägnanten Bild, sondern die Überführung des bewegten Mediums Film in das Plakat.

Hans Hillmann und das künstlerische Plakat der Nachkriegszeit

Das nationalsozialistische Regime und der Zweite Weltkrieg markieren eine längerfristige Zäsur in der künstlerischen Filmplakatgestaltung.²² Die Kunstideologie der Nationalsozialisten wirkte sich auf die Plakatgestaltung aus und hatte zur Folge, dass technisch und stilistisch innovative Darstellungsformen zugunsten einer konservativen malerisch-illustrativen Darstellung zurückgedrängt wurden.²³

Erst der Initiative Walter Kirchners ist es zu verdanken, dass das innovative und anspruchsvolle Plakat in den Fünfziger Jahren wieder Aufschwung erhält. 1953 gründete Kirchner in Göttingen den Verleih *Neue Filmkunst Walter Kirchner*. Sein Ziel war es, in Deutschland wieder anspruchsvolle Filme zu zeigen. Da er die qualitativ herausragenden Filme auch mit ästhetisch hochwertigen Plakaten bewerben wollte,²⁴ suchte er nach einem geeigneten Graphiker und findet diesen in Hans Hillmann, einem Graphikstudenten der Schule für Handwerk und Kunst und der Werkakademie in Kassel.²⁵

Hinsichtlich einer konzentrierten Darstellung, Montagetechnik und des Nebeneinanders von Typographie und Illustration stehen die Plakate Hillmanns in der Tradition Tschicholds. Anders als dieser legt Hillmann jedoch Wert darauf, einen inhaltlichen Bezug zum Film herzustellen. In diesem Vorgehen lässt sich eine Art Synthese

21 Vgl. Kamps: *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats*, S. 382.

22 Vgl. *ibid.*, S. 425.

23 Vgl. *ibid.*, S. 380.

24 Vgl. Werner Schwier: „Zeitnahe Grafik für zeitlose Filme“, in: Kinemathek Hamburg e.V. (Hrsg.), *Neue Filmkunst ‚Resurrected‘. Internationale Filmkunst – Klassik der Moderne*, München 2016, S. 34–35.

25 Vgl. Döring: *Plakatkunst*, S. 164.

zwischen der Formensprache Tschicholds und der filmbezogenen Plakatgestaltung früher Plakatkünstler wie Deutsch und Matejko sehen.

Das primär Besondere an Hillmanns Plakaten ist, dass er auf die Illustration zentraler Szenen verzichtet und in stark vereinfachten Bildern die Essenz des Films wiederzugeben sucht.²⁶ Eine der populärsten Arbeiten Hillmanns, die dieses Vorgehen verdeutlicht, ist das Plakat für den Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenossez Potjomkin*; UdSSR 1925, Regie: Sergej Eisenstein – vgl. dazu auch Kat. No. 30; Fig. 9). Auf schwarzem Grund positioniert er in der oberen Hälfte des Plakats ein weißes Rechteck. Vor diesem Hintergrund zeichnen sich die beiden ins Bild ragenden Kanonenrohre bedrohlich ab und stehen als Repräsentanten für den Filminhalt. Hillmann reduziert seine Darstellung gänzlich auf die angeschnittene Darstellung der Kanonengeschütze, „die mit ihrem langsamen Drehen ein Leitmotiv des Films bildeten und ein Symbol der bewaffneten Macht und der neuen Zeit darstellten [...]“.²⁷ Dass sich Hillmanns Plakate durch intelligente Bildlösungen auszeichnen, deren Verhältnis zum Filminhalt sich der Betrachter erst erschließen muss, macht auch das Plakat zu dem Film *Der Hausmeister* (*The Caretaker*; GB 1963, Regie: Clive Donner; Fig. 10) deutlich. Ein übergroßes Auge zeigt sich im Griff des Schlüssels und scheint den Betrachter zu fixieren. Doch was verrät dieses Auge über die Handlung des Films? Die Bedeutung erschließt sich erst, indem der nebenstehende Titel in Verbindung zu dem Bild gesetzt wird. Die Darstellung des Auges inmitten des Griffs verliert sofort ihre Neutralität und so mancher Betrachter mag, veranlasst durch den Titel, den spionageartigen Blick als bedrohlich empfinden.

130 Filmplakate fertigte Hillmann in den Jahren zwischen 1953 und 1974 für den Göttinger Verleih an. Seine Arbeiten sind so erfolgreich, dass internationale Museen die Plakate anfordern, um sie in Ausstellungen zu präsentieren.²⁸

Die Entwicklung des Filmplakats seit seinem Aufkommen um 1910 zeigt sich geprägt durch den Einfluss der Sehgewohnheiten und stetig fortschreitender technischer Innovationen. Während die frühen Plakate deutlich an kommerzielle Sach- und Werbeplakate angelehnt waren, weisen Filmplakate ab den Zwanziger Jahren Stilanlei-

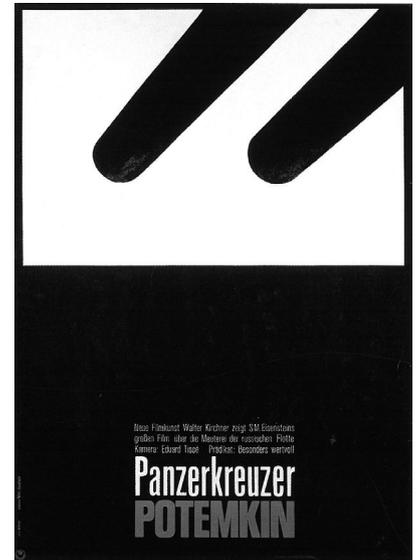


Fig. 9 Hans Hillmann: Filmplakat zu *Panzerkreuzer Potemkin*, (*Bronenossez Potjomkin*; UdSSR 1925, Regie: Sergej Eisenstein), 1967, Siebdruck, 84 x 59,5 cm

²⁶ Vgl. Ausst. Kat. *Galerie der Straße*, S. 152.

²⁷ Siehe *ibid.*

²⁸ Vgl. Schwier: „Zeitnahe Grafik für zeitlose Filme“, S. 35.

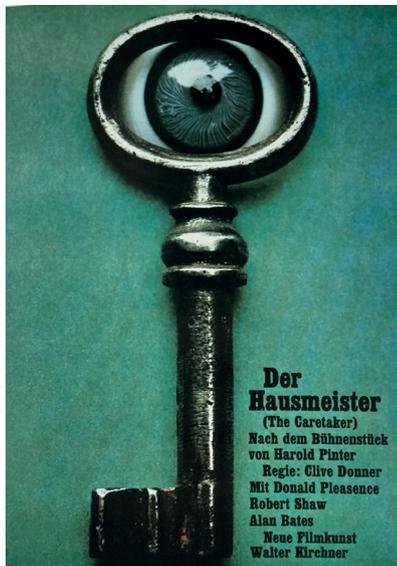


Fig. 10 Hans Hillmann: Filmplakat zu *Der Hausmeister* (*The Caretaker*; GB 1963, Regie: Clive Donner), 1966, ohne Angabe zur Technik, 84 x 59 cm

hen aus dem Bereich der Bildenden Kunst auf. Zeitstile wie Expressionismus, Kubismus, Neue Sachlichkeit, Konstruktivismus und der Siegeszug des Mediums Photographie lassen sich anhand der Filmplakate ablesen und führen zu vielfältigster Filmplakatgestaltung.

Während sich Technik und Darstellungsmodus stetig verändern, war den hier dargestellten Plakatkünstlern eines gemeinsam: Durch ästhetische, innovative und teils humoristische Weise Filminhalte zu verdichten und dadurch das Interesse des vorbeieilenden Passanten zu wecken.

Bibliographie

Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995

Ausst.Kat. *Galerie der Straße – Höhepunkte der Plakatkunst von ihren Anfängen bis heute*, hrsg. von Martina Harms-Lückerath (Hessisches Landesmuseum 01.02.–22.03.1998), Darmstadt 1998

Adolf Behne: „Kino und Plakatkunst“, in: *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, 2. Jg. 1912/1913, Heft 10, S. 235–237

Adolf Behne: „Kinoplakate“, in: *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, 4. Jg. 1914/1915, Heft 1, S. 3–6

Jürgen Döring: *Plakatkunst. Von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, Hamburg 1994

Meret Ernst: „Regie der Verführung. Vortechnischer Bildstil im expressiven Stummfilm“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 65–98

Johannes Kamps: *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945* (Diss., Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1999) Mainz 2004 (digital verfügbar unter: urn:nbn:de:hebis:77-5121 – letzter Zugriff: 30.08.2017)

Johannes Kamps: „Theorien des Plakats“, in: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin/New York 1999, S. 148–160

Jörg Magener: „Kino vor dem Kino“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 08.03.–30.04.1995), Zürich 1995, S. 8–13

Herbert Schindler: *Monografie des Plakats. Entwicklung, Stil, Design*, München 1972

Werner Schwier: „Zeitnahe Grafik für zeitlose Filme“, in: Kinemathek Hamburg e.V. (Hrsg.): *Neue Filmkunst ‚Resurrected‘. Internationale Filmkunst – Klassik der Moderne*, München 2016, S. 34–35

Dominique Thiébaud: „Jules Chéret“, in: Günther Meißner (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 18. München/Leipzig 1998, S. 440–443

Dietrich Lehmann: Kreativer Geist und erfolgreicher Wissenschaftler

Dietrich Emil Lehmann wurde am 3. Dezember 1929 als Sohn eines Ärztteehepaars in Heidelberg geboren und wuchs gemeinsam mit seinen fünf Geschwistern in Edingen am Neckar auf. Seine Schulzeit verbrachte Dietrich Lehmann am Kurfürst-Friedrich-Gymnasium in Heidelberg. Schon früh hatte er angefangen zu zeichnen und wurde darin auch von seinem Zeichenlehrer, dem am KFG im Kunstunterricht tätigen Maler Walter Böckh (Boeckh),¹ einem Schüler Hans Thomas, gefördert.² So gewann Lehmann im Dezember 1943 u.a. den ersten Preis eines Zeichen-Wettbewerbs des Heidelberger Tiergartens für seine Braunstiftskizze eines Fuchses. In einem zeitgenössischen Zeitungsartikel heißt es zu dem Wettbewerb und dessen 14-jährigem Gewinner: „Wir haben uns sagen lassen, daß der erste Preisträger gern seine Schulbücher mit flüchtigen Randzeichnungen versieht. Er ging erst kurz vor Abschluß des Wettbewerbs in den Garten, warf hier und da eine Bewegung aufs Blatt und machte mit nur wenigen und sparsamen Strichen das Wesen des Tieres wie ein Hellseher deutlich. Diese flüchtigen Blätter des Schülers Dietrich Lehmann aus Edingen, der gewiss kein Fleißbold war, der sich um der Mühe Preis nicht plagte und alles leicht und sicher aus dem Handgelenk schüttelte, erregten das Staunen der Preisrichter und bestanden vor gewiß viel fleißigeren und mühevoller gefertigten Arbeiten, weil der besagte Dietrich von der Muse leicht auf die Stirn geküßt worden ist, wobei die andern, die ein solches Küßchen nicht aufweisen können, trotz heißem Bemühen das Nachsehen haben. Da kann man leider nichts machen, denn so ist es nun einmal in der Welt.“³

1 Vgl. Franz Kuhn: „Schulstadt Heidelberg – Gymnasien“, in: Heidelberg Lions Club Heidelberg – Ernst G. Jung/Joachim Kirsch u.a. (Hrsg.), *Heidelberg: Die Stadt, in der wir leben*, Mannheim 2012, S. 175–193, hier S. 178.

2 Vgl. dazu auch hier Kat.No. 24 mit der von Dietrich Lehmann gezeichneten und von Walter Böckh aquarellierten *Dorfstraße* von 1947. Wie eine weitere Zeichnung mit dem gleichen Motiv zeigt (Heidelberg, Privatsammlung), lernte Lehmann an dieser Vorlage, indem eine eigenhändig aquarellierte Wiederholung danach anfertigte.

3 Vgl. o.V. (Kürzel „F.S.“): „Kinder erleben den Tiergarten...“, in: *Heidelberger Tageblatt*, 29.12.1943, S. 4.

Als weiterer Beleg von Lehmanns früher Begabung hat sich auch eines der in dem Zeitungsartikel erwähnten „Schulbücher [...] mit flüchtigen Randzeichnungen“ erhalten, das, von Lehmann mit Skizzen von Flugzeugen und Personen (darunter wohl auch den Karikaturen eines Lehrers) ausgeschmückt, innerhalb der Familie Lehmann weitergereicht wird (Kat.No. 17).⁴

Die Charakterisierung Lehmanns als „kein Fleißbold“ erweist sich insofern als auch über den engeren Kontext des Zeichenwettbewerbs zutreffend, als er eben auch in der Schule keineswegs so gewissenhaft war, wie es seine spätere wissenschaftliche Arbeit vielleicht würde vermuten lassen: Er war eher ein unangepasster Schüler und wohl gerade deshalb auch beliebt bei seinen Mitschülern.⁵ Diesem Charme konnte sich auch seine Mitschülerin Felicitas Waffenschmidt, die später seine erste Ehefrau wurde, offenbar nicht entziehen, als sie nach dem Zweiten Weltkrieg mit ihrem Vater, dem Nationalökonom und späteren Gründungsrektor der Mannheimer Wirtschaftshochschule, Prof. Walter Georg Waffenschmidt, nach Heidelberg kommen sollte. Im Februar 1945 wurden die 15jährigen Jungen aus Dietrich Lehmanns Klasse jedoch zunächst einmal noch für die letzten drei Monate des Krieges zum Militärdienst eingezogen.⁶ Dies ging an Dietrich Lehmann nicht spurlos vorbei, er kam traumatisiert zurück. In späteren Jahren konnte er darüber sprechen und gestand, dass er im Krieg auch Menschen hatte töten müssen. Die folgenden Jahre waren eine schwierige Zeit für Dietrich Lehmann, da sein Vater krankheitsbedingt einen frühen Tod erlitt. Felicitas Waffenschmidt verstand es, ihn in dieser schwierigen Zeit aufzufangen und unterstützte ihn vor allem auch 1949 in der Abiturzeit. Danach folgte das Studium der Medizin von 1950 bis 1953 sowie 1954 bis 1956 in Heidelberg.⁷ Während seines Studiums war es ihm möglich, seine künstlerische Begabung zum Beruf zu machen: Durch die Auftragsarbeiten für den Heidelberger Filmclub und die Universität (neben den Filmplakaten entwarf Lehmann auch Aushänge

4 Julius Albert Ranke: *Präparationen für die Schullektüre: Heft 3 – Präparation zu Homers „Odyssee“*. Buch IX, Hannover 1904.

5 Gespräch mit dem Sohn, Herrn Marco Lehmann-Waffenschmidt (Sasbach/Dresden) am 05.06.2017 in Heidelberg.

6 Gespräch mit der Schwägerin, Frau Gudrun Fienemann (Heidelberg) am 31.05.2017 in Heidelberg. In Lehmanns Studentenakte im Universitätsarchiv Heidelberg (StudA Lehmann Dietrich (1955)) findet sich jedoch die anwaltlich beglaubigte Abschrift einer Bescheinigung der Spruchkammer Mannheim vom 07.07.1947, der zufolge Lehmann „von dem Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946 nicht betroffen“ sei (Hervorhebung im Original).

7 Vgl. hierzu sowie für das Folgende auch einmal den 1998 verfassten, unter www.uzh.ch/keyinst/KEY_web2/.../CV_DL_100709.pdf online verfügbaren Lebenslauf Lehmanns sowie den später erstellten Lebenslauf unter http://www.uzh.ch/keyinst/KEY_web2/members/lehmann/DLehmann.htm (letzte Zugriffe: 03.09.2017).

für deren Sommerfeste und Bälle sowie Aushänge zum Beispiel für die Studentische Arbeitsvermittlung und das Studentenparlament) konnte er sich seinen Lebensunterhalt verdienen.⁸ 1953 bekam er ein Stipendium, das ihm einen einsemestrigen Studienaufenthalt in Paris ermöglichte, wo er sich ebenfalls mit dem Zeichnen zusätzliches Geld verdienen konnte – vor allem durch die Anfertigung von Porträts von Touristen, die schon damals in Paris in großer Zahl zu finden waren.

1956 legte Lehmann sein medizinisches Staatsexamen ab und promovierte ein Jahr später mit der Dissertation *Klinische Beiträge zur Möglichkeit der Differentialdiagnose zwischen Paralysis agitans und postencephalitischem Parkinsonismus* (siehe Kat.No. 20). Bereits 1956 hatte Dietrich Lehmann seine Jugendliebe Felicitas Waffenschmidt geheiratet und begonnen, zunächst als Assistent an neurologischen Abteilungen der Universitäten Heidelberg, München und Freiburg zu arbeiten. Daraufhin wandte er sich der Hirn- und Elektroencephalographie (EEG) zu, einer Methode der medizinischen Diagnostik und der neurologischen Forschung, die durch die Aufzeichnung der Spannungsschwankungen an der Kopfoberfläche die summierten elektrischen Aktivitäten des Gehirns misst.

1963 ging für Dietrich Lehmann ein Traum in Erfüllung, als er das Angebot von der *University of California* in Los Angeles bekam, für ein Jahr als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Brain Research Institute zu arbeiten. Der Umzug in die USA hatte aber auch zur Folge, dass die Ehe mit Felicitas zerbrach, da sie nicht mit in die USA gehen wollte.⁹ Nach dem Jahr an der *University of California* kam Dietrich Lehmann als „Visiting Physiologist“ an das *California Institute of Technology (CalTech)*. 1965 zog er schließlich nach San Francisco, wo er bis 1971 lebte und vom „Senior Researcher“ über den „Associate Professor“ zum „Acting Chairman“ der Abteilung für Wahrnehmungswissenschaften an der *University of the Pacific* aufstieg. In San Francisco lernte er seine zweite Frau Martha Koukkou kennen, deren Leidenschaft ebenfalls die Wissenschaft war. 1971 zogen sie

⁸ In der Studentenakte im Universitätsarchiv Heidelberg (StudA Lehmann Dietrich (1955)) hat sich ein an den Rektor der Universität Heidelberg gerichteter, handschriftlicher Brief Lehmanns erhalten, der auf den 14.09.1954 datiert ist, von der Universität Heidelberg jedoch mit dem Datumstempel vom 13.09.1954 versehen ist (Lehmann scheint das irrtümliche Datum flüchtig auf den 11.09.1954 korrigiert zu haben), in dem er um eine nachträgliche Beurlaubung für das Sommersemester 1954 bittet. Grund ist, dass er „erst bei Semesterbeginn übersehen“ konnte, „daß mein Geld zum Weiterstudieren im Sommer nicht ausreichte.“ Lehmann erklärt weiter: „Daraufhin entschloß ich mich, keine Vorlesungen zu belegen, sondern den Sommer dazu zu verwenden, mir einen finanziellen Rückhalt für das Weiterstudium zu verschaffen.“ Nicht zufällig stammen daher die meisten erhaltenen Filmplakate aus dem Jahr 1954. In einem auf dem Brief vermerkten Beschluss vom 14.09.1954 genehmigte das Rektorat Lehmanns Antrag.

⁹ Gespräch mit Herrn Marco Lehmann-Waffenschmidt.

nach Zürich, wo Dietrich Lehmann als Oberarzt an der Neurologischen Klinik der Universität Zürich tätig wurde. Er habilitierte sich dort 1972¹⁰ und wurde Privatdozent. 1978 wurde er zum Titularprofessor ernannt, in der Schweiz ein Ehrentitel, der an Privatdozenten und -dozentinnen der Universität verliehen wird, die während einer mindestens sechsjährigen erfolgreichen Tätigkeit in Forschung und Lehre durch anerkannte wissenschaftliche Leistungen ihr Fachgebiet gefördert haben. Einen Ruf an die Freie Universität Berlin lehnte er als Extraordinarius an der Neurologischen Klinik wegen der besseren Forschungsbedingungen in Zürich ab. 1997 bekam er von der Universität Jena, wo die EEG-Methode in den 1930er Jahren entwickelt worden war, einen Ehrendoktor für seine Neukonzeption dieses Verfahrens verliehen.¹¹

Zwei Jahre zuvor hatte er das *KEY Institute for Brain-Mind Research* in Zürich mitbegründet, ein assoziiertes Institut der Universität Zürich, das durch eine von der Familie Kochi aus Japan alimentierte Züricher Stiftung finanziert wird. Forschungsziel ist es, herauszufinden, wie das menschliche Gehirn beim Verarbeiten kognitiver und emotionaler Informationen funktioniert, wobei die EEG-Methode verwendet wird.¹² Dietrich Lehmann war bis 1998 als Leiter dieses Institutes tätig, und auch seine Frau Martha Koukkou-Lehmann arbeitete dort. Bis zu seinem Tod am 16. Juni 2014 blieb Lehmann Mitglied des *KEY Institutes*.

Wie man sieht, war die Forschung Dietrich Lehmanns wahre Leidenschaft, das Zeichnen zeit seines Lebens nur ein Hobby, das ihm während des Studiums ein willkommenes Einkommen bot. Sein Talent fürs Zeichnen liegt wohl in der Familie, denn auch seine Geschwister zeichneten sehr gerne. Als sie aber sahen, wie gut Die-

10Vgl. Helmut Buchner: „Nachruf Prof. Dr. med. Dietrich Lehmann (1929–2014)“, in: *Klinische Neurophysiologie. Zeitschrift für Funktionsdiagnostik des Nervensystems*, Jg. 45, Heft 3, 2014, S. 184.

11 Vgl. die Würdigung Lehmanns anlässlich des Berichts über ein ihm zu Ehren an der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich abgehaltenen Symposiums „In memoriam of Dietrich Lehmann 1929-2014“ am 08.11.2014: „Dietrich Lehmann was a pioneer of EEG mapping and decades ahead of his time.“ Das Programm sowie Fotos von der Veranstaltung können eingesehen werden bei Pim Drinkenburg: „In memoriam of Dietrich Lehmann 1929-2014“, online unter <http://www.ipeg-society.org/news/in-memorial-of-dietrich-lehmann-1929-2014> (letzter Zugriff: 03.09.2017). Vgl. zur Wirkung Lehmanns als Mediziner auch Buchner: „Nachruf“: „Schon [...] etwa 1988 [...] war für Dietrich Lehmann klar, dass das EEG nicht alleine als eine Beurteilung von einzelnen Kurven, Amplituden oder Polaritätsänderungen betrachtet werden darf. Stattdessen erklärte er die Sichtweise der räumlichen Analyse der EEG-Topografie. Mit damals noch sehr einfachen Methoden, hier nur als Stichworte Zentroide und Globalfieldpower, gelang es Dietrich Lehmann, Zustände konstanter EEG-Aktivität präzise zu beschreiben. Er war damit einer der Ersten, denen es gelang, von der subjektiv beschreibenden EEG-Befundung auf eine mathematisch-physikalisch fundierte Analyse zu wechseln und damit einen gewaltigen methodischen Sprung zu erreichen.“ Zu den Publikationen Lehmanns vgl. auch <https://scholar.google.ch/citations?user=R2VDfckAAAAJ&hl=de> (letzte Zugriffe: 03.09.2017). 12 <http://www.uzh.ch/keyinst/> (letzter Zugriff: 02.08.2017).

trich zeichnen konnte, waren sie frustriert und gaben das Zeichnen auf.¹³ Neben dem erwähnten Schulbuch (Kat.No. 17), verzierte er auch die Wände in seinem Zimmer: Da nach und während des Kriegs an Malutensilien wie an vielen anderen Dingen Mangel herrschte, wurden die Wände im Edinger Haus der Lehmanns weiß gestrichen, Dietrich konnte sich so daran „austoben“. Zusammen mit einem Freund gründete er gegenüber dem Musikclub *Cave 54* in der Heidelberger Krämergasse, den es auch heute noch gibt, *1 LEO*, wo es Würstchen und Pommes gab. Auch dort verschönerte Dietrich Lehmann die Wände mit seinen Gemälden.

Zum Heidelberger Filmclub kam er über sein Interesse an Filmen. Seine Tochter Phaedra Lehmann Scarponi berichtet, dass er viel über Filme wusste, aber so gut wie nie ins Kino ging.¹⁴

Dietrich Lehmann wird als „sehr zurückhaltender, bescheidener“¹⁵ kluger und humorvoller Mensch beschrieben, den man ab den Neunziger Jahren immer mit zwei Aktentaschen antreffen konnte, in der einen hatte er sein Laptop und in der anderen seinen Zeichenblock.

Bibliographie

Helmut Buchner: „Nachruf Prof. Dr. med. Dietrich Lehmann (1929–2014)“, in: *Klinische Neurophysiologie. Zeitschrift für Funktionsdiagnostik des Nervensystems*, Jg. 45, Heft 3, 2014, S. 184

Pim Drinkenburg: „In memoriam of Dietrich Lehmann 1929–2014“, online unter <http://www.ipeg-society.org/news/in-memoriam-of-dietrich-lehmann-1929-2014> (letzter Zugriff: 03.09.2017)

Google Scholar: Auflistung mit Publikationen Dietrich Lehmanns, online unter <https://scholar.google.ch/citations?user=R2VdfckAAAJ&hl=de>(letzter Zugriff: 03.09.2017)

Franz Kuhn: „Schulstadt Heidelberg – Gymnasien“, in: Heidelberg Lions Club Heidelberg – Ernst G. Jung/Joachim Kirsch u.a. (Hrsg.), *Heidelberg: Die Stadt, in der wir leben*, Mannheim 2012, S. 175–193

13 Gespräch mit Almuth Reichenbecher am 01.06.2017 in Heidelberg.

14 Per E-Mail erfolgte Auskunft der Tochter Phaedra Lehmann Scarponi (Zürich) vom 19.06.2017.

15 Vgl. Buchner: „Nachruf“.

o.V. (Kürzel „F.S.“): „Kinder erleben den Tiergarten...“, in: *Heidelberger Tageblatt*, 29.12.1943, S. 4

o.V.: Lebensläufe Dietrich Lehmanns, online unter www.uzh.ch/keyinst/KEY_web2/.../CV_DL_100709.pdf sowie http://www.uzh.ch/keyinst/KEY_web2/members/lehmann/DLehmann.htm (letzte Zugriffe: 03.09.2017)

Julius Albert Ranke: *Präparationen für die Schullektüre: Heft 3 – Präparation zu Homers „Odyssee“. Buch IX*, Hannover 1904

Studentenakte im Universitätsarchiv Heidelberg (StudA Lehmann Dietrich (1955))

Katalog

Geschichte des Films und der Filmclubs in Deutschland

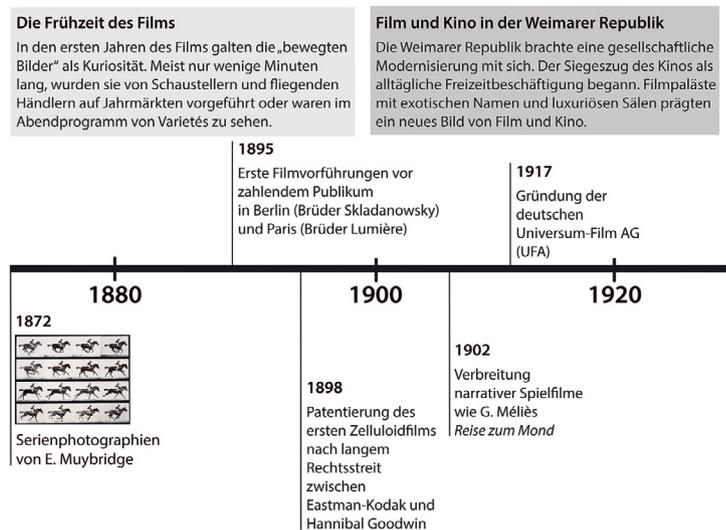
Fimlplakate sind Plakate für Filme. Das bedeutet: Sie bewerben Filme im öffentlichen Raum. So selbstverständlich wie uns dies erscheinen mag, so alltäglich erscheint uns auch das Medium des Films. Gerade diese vermeintliche Vertrautheit sollte Anlass zu einer Betrachtung der Geschichte des Films bieten. Wie hat sich die Wahrnehmung der bewegten Bilder seit ihrer Entstehung im ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Nachkriegszeit verändert?

Ein Zeitstrahl (Kat.No. 1) illustriert den Wandel der Bedeutung des Films vom Kuriosum zum Massenmedium. Experimente mit Photographien führten zu neuen Vorführungspraktiken, die als Ausgangspunkt des Films gesehen werden können. Musste sich der Film anfangs noch zwischen Jahrmarkt-Buden und Fahrgeschäften behaupten, so setzte er sich noch im Kaiserreich als abendfüllendes Unterhaltungsmedium durch. In der Weimarer Republik wurde Deutschland ein wichtiges Zentrum des expressionistischen Stummfilms. Während des Nationalsozialismus wurde der Film als Propagandamedium instrumentalisiert. Ausländische Produktionen wurden bald verboten. In der Bundesrepublik gab es daher nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einen Bedarf, ältere Filme nachzuholen.

Diesem Bedarf widmeten sich die Filmclubs. Sie fokussierten sich ganz auf den „dokumentarisch und künstlerisch wertvollen Film“ und grenzten sich somit von kommerziellen Kinos ab. Heute fast vergessen, stellten sie in den Nachkriegsjahren ein weitverbreitetes Phänomen in Westdeutschland dar.

Dieser Umstand soll durch eine thematische Karte (Kat.No. 2) verdeutlicht werden, die die einzelnen

Zeitstrahl zur deutschen Film- und Kinogeschichte

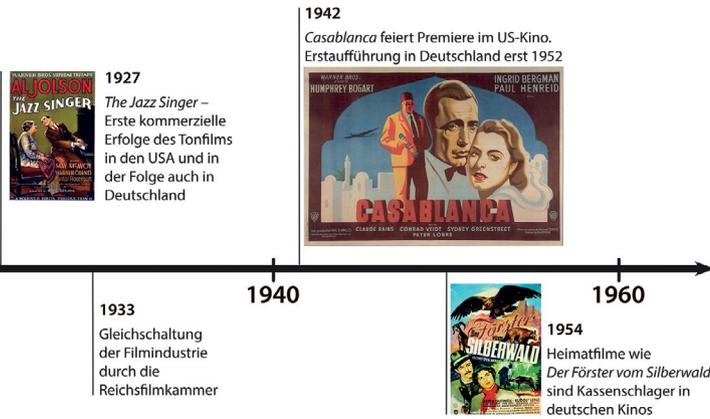


Kat.No. 1 Zeitstrahl zur Filmgeschichte (Gestaltung: Maximilian Kraemer)

Filmclub-Standorte aufzeigt. Für die Filmclub-Bewegung besonders wichtige Orte werden dabei exemplarisch hervorgehoben und in der Ausstellung durch einen kurzen Text beschrieben. So finden beispielsweise Münster und Freiburg ihre Erwähnung, da es sich hierbei um immer noch existierende Clubs mit einer reichen Historie handelt. Aber auch der „Verband der Deutschen Filmclubs e.V.“ und das „Internationale Filmtreffen“ werden hervorgehoben. Illustriert werden diese kurzen Texte durch Exponate wie Fotografien oder Schriftstücke (Kat.Nos. 3, 4, 5), die in enger Verbindung sowohl mit den beschriebenen Orten als auch mit der Filmclub-Bewegung als Ganzem stehen.

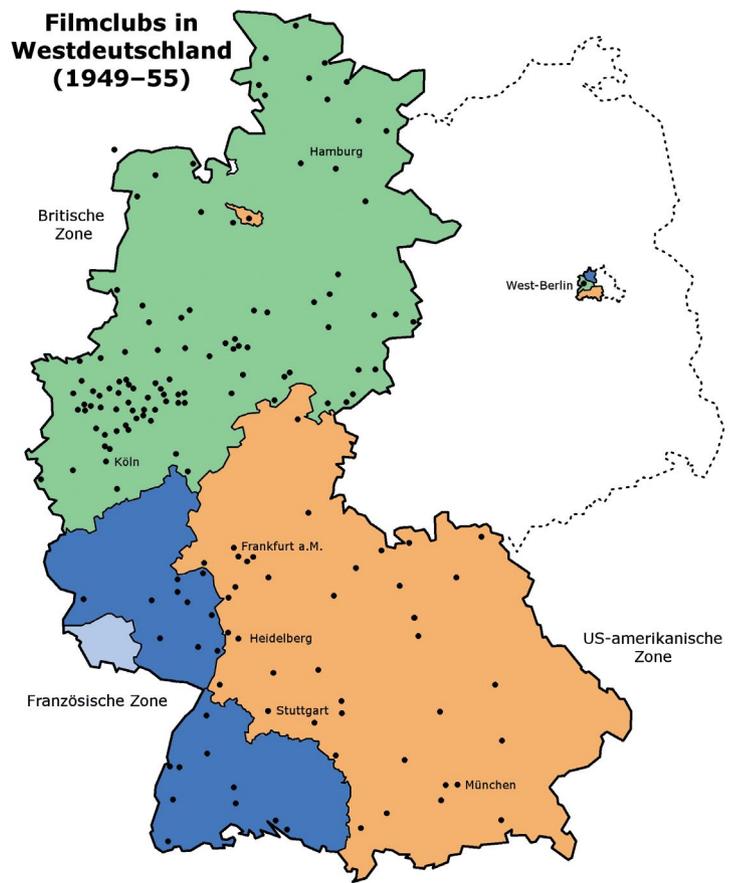
Maximilian Kraemer
Moritz Schwörer¹

¹ Vgl. dazu auch die beiden Essays der Autoren hier im Katalog: „Vom Variété zum Autokino“ und „Die Filmclub-Bewegung in Westdeutschland“.



Film und Kino im Nationalsozialismus
 Die Kulturpolitik des Nazi-Regimes war an der Nutzung des Films als Propagandamedium interessiert. Gesetze, Kontrolle und Zensur setzten dem internationalen Kino bald ein Ende. Dadurch werden viele ausländische Filme in Deutschland erst deutlich später gezeigt.

Film und Kino in der Nachkriegszeit
 Im Deutschland der Nachkriegszeit bestand ein enormer Nachholbedarf an älteren Filmen. Die Alliierten nutzten die Kinos zur Reeducation. Bald schon florierte das Filmgeschäft wieder und allerorts entstanden neue Kinos.



Kat.No. 2 Thematische Landkarte der Filmclubs in Deutschland (Quelle der Daten: Neue Verlags-Anstalt GmbH: *Das große Film- und Kinoadressbuch*, Jg. 1949/50, Baden-Baden 1949 u. Neue Verlags-Gesellschaft mbH: *Das große Film- und Kinoadressbuch*, Jg. 1953/54, Karlsruhe 1953)

SATZUNG

I. Wesen und Ziele

- § 1) Der Verein führt den Namen Filmclub Heidelberg im Verband der deutschen Filmclubs e.V.
- 2) Der Sitz des Vereins ist Heidelberg.
Das Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr.
Das erste Geschäftsjahr endet am 31. Dezember 1950.
- 3) Der Filmclub Heidelberg ist eine gemeinnützige Vereinigung von Personen aus allen Kreisen der Bevölkerung auf ideell-kultureller Basis und ohne Bindungen politischer, konfessioneller oder wirtschaftlicher Natur.
- 4) Das Ziel des Filmclub Heidelberg ist, die internationalen Werke eigengesetzlicher Filmkunst sowohl der Spielfilmproduktion, als auch der Kultur-, Dokumentar- und wissenschaftlichen Filmproduktion zu fördern und diesen Werken die Aufnahmebereitschaft weiter Publikumskreise planvoll zu erschließen.
- 5) Um seine Ziele zu erreichen will der Filmclub Heidelberg
 - a) seinen Mitgliedern Filme internationaler Herkunft und Bedeutung, nach Möglichkeit in Originalfassung vorführen, die als wesentliche Werke eigengesetzlicher Filmkunst zu gelten haben.
 - b) durch Vorträge, Diskussionen, Publikationen u.ä. das Verständnis für wesentliche Filme und Filmfragen künstlerischer, wirtschaftlicher und technischer Art erweitern und vertiefen.
 - c) mit Filmproduzenten, Verleihern, Theaterbesitzern, Publizisten, Verlegern, - soweit sie die gleichen Ziele verfolgen, - zusammenarbeiten und sie in ihren Bestrebungen unterstützen.
- 6) In Verfolgung seiner Ziele schließt sich der Filmclub Heidelberg dem Verband der deutschen Filmclubs e.V. an, dessen korporatives Mitglied er ist.

II. Mitgliedschaft

- 7) Die Mitgliedschaft steht jeder unbescholtenen Person offen, die das 16. Lebensjahr vollendet hat.
- 8) Der Eintritt eines Mitgliedes vollzieht sich durch Leistung seiner rechtskräftigen Unterschrift unter eine Beitrittserklärung.
- 9) Aus wichtigem Grund kann durch Vorstandsbeschluß, der einer einfachen Mehrheit bedarf, ein Aufnahmeantrag abgelehnt, ein Mitglied ausgeschlossen oder der Austritt eines Mitgliedes vor Jahresablauf zum 31. März, 30. Juni oder 30. September genehmigt werden.

Kat.No. 3 Satzung des Heidelberger Filmclubs
(Universitätsarchiv Heidelberg, B-II-107f (1949-1957))

DER

Film-Clubs

NR. 6 · MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DER DEUTSCHEN FILM-CLUBS · JAHRGANG 1949

Verband der deutschen Film-Clubs gegründet / „Der Film-Club“ als überzonales Verbandsorgan anerkannt

An alle Film-Club-Mitglieder!

Der entscheidende Schritt auf dem Wege zu einer gesamtdeutschen Film-Club-Bewegung ist getan: Auf der trizonalen Tagung der Film-Clubs in Hamburg am 7. Mai wurde einstimmig der Zusammenschluß der Zonengruppen zu einem „Verband der deutschen Film-Clubs“ beschlossen. Der neugegründete Verband umfaßt gegenwärtig ca. 60 Film-Clubs mit über 15 000 Mitgliedern, zahlreiche weitere Club-Gründungen sind im Gange oder in der Vorbereitung. Damit wurden die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß die Film-Club-Bewegung ihre filmerzieherischen Aufgaben erfolgreich wahrnehmen und gegenüber der deutschen Öffentlichkeit, gegenüber den Behörden und den Fachgruppen wie auch auf der internationalen Ebene ein gewichtiges Wort mitsprechen kann.

Der Vorstand des neuen Verbandes setzt sich zusammen aus den derzeitigen Leitern der Zonengruppen, Professor Dr. W. Hagemann, Münster, Dr. Johannes Eckardt, Augsburg-Göggingen, und Albert Dilger, Lahr/Baden (kommissarisch). Zum Vorort des Verbandes wurde Münster gewählt. Der bisherige Geschäftsführer in der britischen Zone übernimmt also nunmehr die Verbandsgeschäfte. Die Geschäftsstelle befindet sich in Münster (Westf.), Grimmstraße 9. Den drei Zonenbüros fallen weiter regionale Aufgaben zu, die sich aus den unterschiedlichen zonalen Verhältnissen ergeben.

Die Schriftleitung kann weiterhin bekanntgeben, daß das bisherige Zonenorgan „Der Film-Club“ in Hamburg einstimmig als Verbandsorgan anerkannt worden ist und damit neue und erweiterte Aufgaben erhält. „Der Film-Club“ soll also in Zukunft das geistige Bindemittel und Ausspracheorgan für sämtliche Film-Clubs der drei Zonen werden. Das erfordert einen weiteren äußeren und inhaltlichen Ausbau, der sich nur in enger Zusammenarbeit mit allen Film-Clubs verwirklichen läßt. Wir rufen daher alle Mitglieder auf, durch Übersendung von Berichten, Zuschriften, Beiträgen, aber auch durch Kritik und Anregungen zur Bereicherung des Inhalts beizutragen.

Dieser Ausbau ist nur möglich auf einer gesicherten finanziellen Grundlage. Es ist daher in Hamburg beschlossen worden, den Bezug des „Film-Club“ zum festen Bestandteil der Mitgliedschaft zu machen. Dieser Beschluß ist für die jungen und neuzugründenden Film-Clubs mit sofortiger Wirkung in Kraft getreten, während die älteren Film-Clubs bemüht sein werden, möglichst bald, spätestens aber zum Jahresende den Jahresbezugpreis (1,50 DM) und einen kleinen Beitrag für die Verbandsgeschäftskosten (0,25 DM) in die Jahresbeiträge der Mitglieder einzubauen. Diese Beträge dürfen, gemessen an den Beiträgen anderer Organisationen und an dem Umfang der entstehenden Aufgaben, als gering betrachtet werden.

Verbandsgeschäftsführung und Schriftleitung werden nach besten Kräften bemüht sein, im Geiste der Hamburger Beschlüsse zur Vertiefung und Erweiterung unserer filmkünstlerischen und volkspädagogischen Bestrebungen beizutragen.

Die Verbandsgeschäftsführung
Dr. Köster

Die Schriftleitung
Dr. Fürstenau

Kat.No. 4 Nicht namentlich gezeichneter Zeitschriftenartikel:
„Verband der deutschen Film-Clubs gegründet“ aus: Arbeitsgemeinschaft der Film-Clubs (Brit. Zone) (Hrsg.), *Der Film-Club. Mitteilungsblatt der Film-Clubs (Brit. Zone)*, Münster, W., 1949, (UB Marburg, Signatur 4 Dm 2007/0059)



Kat.No. 5 Erwin Kauth: Photographie „Tagung in Bad Ems, 1956“, aus: Anne Paech: „Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.), *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt am Main 1989, S. 226–245, S. 241

Der Heidelberger Filmclub und die Bedeutung des Films in einer Kinohauptstadt der 50er Jahre

Nach der generellen Annäherung an das Thema „Film und Filmclubs in Deutschland“, legt die zweite Sektion der Ausstellung den Fokus auf die Stadt Heidelberg. Als erster ausschließlich studentisch formierter Filmclub der BRD gründete sich der Heidelberger Filmclub bereits 1948 unter dem Namen „Studentische Interessensgemeinschaft für internationalen Film“. Initiierend war die Begeisterung der beiden Gründer Hermann Strobel und Heiner Braun (Kat.No. 6) für den französischen Film. Die rasche Etablierung des Filmclubs lässt sich auf eine allgemeine Leidenschaft für Film und Kino in Heidelberg zurückführen. In keiner anderen Stadt gab es relativ zur Einwohnerzahl eine so hohe Anzahl an Kinos – vor allem in der Altstadt, speziell in der Hauptstraße, folgte ein Filmtheater auf das andere. Eine Karte Heidelbergs aus den 50er Jahren, auf der alle bekannten Kinostandorte markiert sind, verdeutlicht, dass neben der Altstadt als Zentrum der Kinokultur, auch in allen weiteren Stadtteilen und Vororten viel frequentierte Kinos vorhanden waren (Kat.No.7).

Der Heidelberger Filmclub führte sorgsam ausgewählte, zumeist avantgardistische Filme, zunächst im Hörsaal 13 der neuen Universität, bald aber auch in den anspruchsvolleren Lichtspielhäusern Heidelbergs vor. Die heute noch existente *Kamera* zählt zu diesen Häusern, ebenso das seit 1964 geschlossene *Bachlenz-Theater* und das 1971 geschlossene *Capitol-Theater* – der größte Filmplatz der Stadt mit einer Saalgröße von 1250 Plätzen. In dem Gildekino *Fauler Pelz* fand der Filmclub schließlich 1954 ein Stammhaus, in dem Versammlungen und regelmäßige Filmvorführungen stattfanden. Mit dem Ziel, auf seine innovative Arbeit aufmerksam zu machen und so die Mitgliederzahl



Kat.No. 6 Filmstill aus dem Film *Nicht versöhnt* (D, 1965, Regie: Jean-Marie Straub), Heiner Braun in der Rolle des „Dr. Nettlinger“

zu vergrößern, warb der Filmclub neben den Plakaten auch mit Flyern, die eine Übersicht über das aktuelle Programm und die Bestrebungen des Clubs boten (Kat.No. 8). Die Vorderseite eines solchen Flyers wurde dabei zum Beispiel auch von der in Heidelberg ansässigen Künstlerin Marie Marcks gestaltet (Kat.No. 9).

Wie die Aufschlüsselung der Mitglieder zeigt (Kat.No. 10), findet der Stand der Beteiligten – inklusive einer großen Zahl Nichtstudenten – im Jahr 1953 mit fast 1000 Filmbegeisterten seinen Höhepunkt.

Einen Eindruck von der internationalen Vielfalt der gezeigten Filme vermittelt die tabellarische Länderübersicht (Kat.No. 11): Knapp ein Drittel der in den ersten zwölf Jahren gezeigten Filme kamen aus dem Nachbarland Frankreich. Diese hohe Zahl lässt sich auf die Begeisterung der Gründer für die lange Tradition des französischen Films sowie auf erleichterte Verleihbedingungen zurückführen.

Die aufschlussreichste Quelle über die Arbeit des Filmclubs bildet schließlich die Festschrift zum zehnjährigen Bestehen, auf deren Cover erneut Marie Marcks die dynamische Atmosphäre der Filmclub-Veranstaltungen verbildlicht (Kat.No. 12).

Die Auflistung aller von 1948 bis 1958 gezeigten Filme sowie der einzelnen Veranstaltungsreihen wird durch lobende und kritische Stimmen aus dem Umfeld des Heidelberger Filmclubs ergänzt, die zusätzlich aufschlussreich sind, wenn man sie zu dem zeitgenössischen Presse-Echo in Beziehung setzt, das der Filmclub Heidelberg erhielt (Kat.No. 13).

Lea Cloos
Aliena Guggenberger
Laura Rehme¹

¹ Vgl. dazu auch die beiden Essays hier im Katalog: „Heidelberg – eine Kinohauptstadt der 50er Jahre“ (Lea Cloos) und „Der Heidelberger Filmclub – die Höhen und Tiefen einer studentischen Vereinigung“ (Aliena Guggenberger).



Kat.No. 7 Heidelberger Stadtplan von 1952 (Stadt Heidelberg, Vermessungsamt). Eingezeichnet sind die Standorte der in den 1950er Jahren existenten Kinos (Zusammenstellung: Laura Rehme/Lea Cloos; Graphik: Maximilian Teiwes)

Legende der Kinostandorte in und um Heidelberg

1. **Capitol**, Bergheimer Straße 59-61
1.250 Plätze
Gründung: Oktober 1927
Wiedereröffnung: August 1953
Schließung: Ostern 1971
2. **Odeon**, Hauptstraße 37
250 Plätze
Gründung: Juli 1911
Wiedereröffnung: März 1946;
ab ca. 1972 als „city-Filmbar“
Schließung: 1981 (?)
3. **Schloss**, Hauptstraße 42
250 Plätze
Gründung: „Neues Theater“ seit
Dezember 1909
Wiedereröffnung: September
1945
Schließung: Januar 2009
4. **Kammer**, Hauptstraße 88
375 Plätze
Gründung: Oktober 1913
Wiedereröffnung: März 1946
Schließung: 2001 (?)
5. **Harmonie und Lux**,
Hauptstraße 110
Harmonie: 190 Plätze;
Lux: 490 Plätze
Gründung: Dezember 1957
Schließung: Dezember 2013
6. **Gloria**, Hauptstraße 168
ca. 190 Plätze
Gründung: „Centraltheater“ seit
1905; 1924-33 als „Kurfürzler
Bilderbühne“
Wiedereröffnung: Januar 1946
7. **Fauler Pelz**, Zwingerstraße 18
320 Plätze
Gründung: 1952, ab 1954 als
Filmkunst-Theater
Schließung: August 1980
8. **Studio Europa**,
Rohrbacher Straße 71
400 Plätze
Gründung: Dezember 1955
Schließung: April 2011
9. **Kurbel**, Bahnhofstraße 9
Ca. 199 Plätze
Gründung: Dezember 1948
Schließung: 1966 (?)
10. **Regina**, Bergheimer Straße 130
458 Plätze
Gründung: Oktober 1954
Schließung: 1964
11. **Kamera**, Brückenstraße 26
238 Plätze
Gründung: Juli 1949
12. **Apollo**, Ladenburger Straße 26
300 Plätze
Gründung: Juli 1949
Schließung: November 1958

Außerhalb der Karte

- Neues Theater im Bachlenz**
Handschuhsheim, Mühlthalstr. 38
435 Plätze
Gründung: 1949 als „Volkstheater-
kino“ eröffnet, „Bachlenz“ seit 1952
Schließung: 1964
- Neckartal-Lichtspiele**
Wieblingen, Mannheimer Straße 177
289 Plätze
Gründung: Dezember 1950
Schließung: 1968
- Filmpalast**
Pfaffengrund, Möwenweg 1
327 Plätze
Gründung: Dezember 1950
Schließung: Anfang der 60er Jahre
- Atrium**
Kirchheim, Konradsgasse 10
275 Plätze
Gründung: Dezember 1930
Wiedereröffnung unbekannt
Schließung: 1967
- Roxy**
Kirchheim, Lochheimer Str. 10
424 Plätze
Gründung: 1955
Schließung: 1969

Metropol

Rohrbach, Karlsruher Straße 76/78
461 Plätze
Gründung: 1954
Schließung: 1965

Kinos in umliegenden Orten

- Lido**
Dossenheim
Gründung: Januar 1949
Schließung unbekannt
- Filmbühne**
Eppelheim, Hauptstr. 149
200 Plätze
Gründung: August 1951
Schließung: 1966
- Rosen- und Rio-Lichtspiele**
Ziegelhausen,
In der Neckarhelle 68 bzw. 55
Rosen-Lichtspiele: 375 Plätze
Rio-Lichtspiele 199 Plätze
Gründung: 1937
Wiedereröffnung unbekannt
Schließung: 1966

FAULER PELZ - Filmtheater

SONDER-MATINEE

28. 5. 11.00 Uhr

- ◀ Ein Tag in New York (USA)
- ◀ Auf den Spuren des Lebens (Deutschland)
- ◀ Das magische Band (Deutschland)
- ◀ Nachbarn (Canada)
- ◀ Das Knaallastkop (Deutschland)
- ◀ Der rote Ballon (Frankreich)

SCHLOSS - Filmtheater

Hauptstraße 42 - Tel. 20 525

30. 5. - 1. 6.

- ◀ **ALT HEIDELBERG** (Farbfilm)
- ◀ Deutschland 1960
- ◀ Regie: Ernst Marischka

SÜDDEUTSCHE FILMBETRIEBE

Hubertus Wald G.m.b.H.

Festliches Programm

anlässlich der 575-Jahresfeier der Universität:

filmclub heidelberg SOMMER-PROGRAMM 1961

Für ihr Programm interessieren sich auch:

Grobengasse 14 (ASA)

HEIDELBERG

Filmclub Heidelberg e.V.

An dem

DRUCKSACHE

FILMCLUB HEIDELBERG

im Verband der deutschen Filmclubs e.V.

Im Juni 1948 wurde der Filmclub von Studenten der Universität gegründet.

Bisher konnte der Filmclub eines der reichhaltigsten Programme künstlerisch wertvoller Filme in Deutschland bieten.

Eine große Zahl italienischer, französischer, schwedischer und russischer Filme wurden in Erstaufführung gezeigt.

Der Filmclub Heidelberg

- kritisiert und diskutiert den Film,
- veranstaltet zeitkritische Filmwochen,
- stellt internationale Regisseure vor.

Was will er?

- Dem Film die ihm gebührende Stellung im kulturellen Leben verschaffen.
- In der Öffentlichkeit die Stimme des Filmpublikums vertreten, das vom Film mehr als eine billige Unterhaltung erwartet.
- Durch Hebung des Publikumsgeschmacks das ökonomische Risiko für die Filmindustrie zur Produktion künstlerischer Filme verringern.
- Seine Mitglieder mit den filmischen Ausdruckselementen bekanntmachen und das Verständnis für die Filmkunst vertiefen.
- Seine Mitglieder mit der Geschichte des Films vertraut machen.

Die Mitgliedschaft steht jedem offen, der das 18. Lebensjahr vollendet hat.

Übrigens: Wir freuen uns, wenn Sie uns besuchen und fragen. Sie finden uns Montag — Samstag von 10 — 12.30 Uhr im Reiseraum der ASTA, Grabengasse 14, Tel. 5.43.41/2.31.41

Unsere Filme zeigen wir im Filmtheater „Fauler Pelz“, Zwingstraße 18, Tel. 2.46.01. Kartenvorbestellungen zu den Vorstellungen nimmt sowohl unsere Geschäftsstelle als auch die Kasse des „Faulen Pelz“ entgegen.

FILMCLUB HEIDELBERG

zeigt demnächst:

Blick zurück im Zorn (TONY RICHARDSON)

Spuren in die Vergangenheit (R. VADIM)

Schinderhannes (KURT BERNHARDT)

Zyankali (HANS TINTNER)

Johanna auf dem Scheiterhaufen (R. ROSSELLINI)

Sous le masque noir (PAUL HAESERTS)

Roman eines Schwindlers (SACHA GUITRY)

Karin Mansdotter (ALF SJÖBERG)

Baby Doll (ELIA KAZAN)

Les bonnes femmes (CLAUDE CHABROL)

Wir Frauen (ZAMPA/ROSSELLINI)

Verlobung (PAL ZOLNAY)

Celni qui doit mourir (JULES DASSIN)

Nacht und Nebel (ALAIN RESNAIS)

Heiße Küste (RENE CLEMENT)

Jazz an einem Sommerabend (BERT STERN)

Alle Filme werden nach Möglichkeit in der untertitelten Originalfassung vorgeführt

FILMCLUB HEIDELBERG

gar nicht teuer:

Studenten bezahlen pro Semester DM 5.—
Nichtstudenten pro Monat DM 1.50

Postscheckkonto: Karlsruhe 71 701

Dafür können Sie einmal im Monat eine Filmvorführung nach Ihrer Wahl kostenlos besuchen. Für die übrigen Vorstellungen bezahlen Sie als Mitglied einen ermäßigten Unkostenbeitrag von DM 1,20. Bei Sonderveranstaltungen des Filmclubs genießen die Mitglieder wesentliche Vorrechte.

Die Mitglieder werden durch das monatlich erscheinende Mitteilungsblatt, das Ihnen kostenlos zugestellt wird, von allen Veranstaltungen des Filmclubs unterrichtet.

Nichtstudentische Gäste können nur in beschränktem Umfang Filmvorführungen besuchen.

FILMCLUB HEIDELBERG

bedenken Sie bitte:

Der gute Film braucht das gute Publikum:
Die Mitgliedschaft im Filmclub fördert den künstlerischen Film

Bitte senden Sie kostenlos und unverbindlich das Monatsprogramm des Filmclubs Heidelberg und ein Beitrittsformular an folgende Anschrift:

Name: _____

Vorname: _____

Beruf: _____

Anschrift: _____

Heidelberg, den _____

Unterschrift _____

Kat.No. 8 Unbekannter Graphiker: Veranstaltungsflyer des Heidelberger Filmclubs zum Sommerprogramm 1961 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)



Aus unserer wissenschaftlichen
und fachlichen Zeitschriftenarbeit

CHEMIKER-ZEITUNG
mit «Chemische Apparatur»
DIE MAKROMOLEKULARE CHEMIE
Herausgeber: Nobelpreisträger Prof. H. Staudinger
PARFÜMERIE UND KOSMETIK
mit dermatologischer Beilage
ZAHNÄRZTLICHE WELT
ZAHNÄRZTLICHE REFORM · ZWR
STOMA
ELEKTRO-WELT

DR. ALFRED HÜTHIG VERLAG
HEIDELBERG und FRANKFURT

BUCHDRUCKEREI
KLOHE & SILBER



HEIDELBERG · MARSTALLSTRASSE 13

Besuchen auch Sie die Spezial-Italienische

Cisdielo und Café Remor

Auch Erfrischungen, sowie Bier, Wein,
Liköre, Milch-Shakes und Café-Espresso

Italienische Sonder-Eisqualitäten

Cassata, Schwarze Berge, Pezzi Duri,
Harlekin usw.

Neben CAVE 54

Hauptstraße 184, gegenüber der Heiliggeistkirche

Auserlesene Werke
der **FILMKUNST**
in- und ausländischer
PRODUKTION

stets im

**studio FAULER
PELZ**

ZWINGERSTR. 18, A.D. BERGBAHN, TEL. 24601



Ordentliches Mitglied der
Gilde Deutscher Filmkunst
Theater und Siamklub
Filmclub Heidelberg e.V.

Das Programm für den anspruchsvollen Filmfreund ist
aus der Tagespresse und Plakatausgang ersichtlich.



Gustav Braun

Universitätsbuchhandlung und Antiquariat

Heidelberg, Hauptstraße 92
an der Providenzkirche

erbittet Ihren Besuch

Alle Bücher für Studium und Muße!



Wir stellen vor:

FILMCLUB HEIDELBERG

im Verband der deutschen Filmclubs e.V.

1948 von Studenten in Heidelberg gegründet
für das aufgeschlossene Publikum des guten Films,
brachte wertvolle ausländische Filme
nach Deutschland,
veranstaltete 1951-52 die Heidelberger Filmkunsttage,
kritisierte und diskutierte den Film,
stellte internationale Regisseure vor,
zeigte über 250 Filme.

Und was will der Filmclub heute?

- Dem Film den ihm gebührenden Platz im kulturellen
Leben verschaffen
- Werke eigengesetzlicher Filmkunst fördern
- den Film als Massenbeeinflussung untersuchen
- Filmdiskussionen in die Breite führen
- die Probleme des Filmes durch Referate von Fach-
leuten erhellen
- in die Technik des Filmes einführen
- in der Schmalfilmgruppe selbst versuchen
- mit der Filmgeschichte bekanntmachen
- Interesse und Verantwortung wecken

Unser Ehrenpräsidium:

Professor Dr. Hartlaub
Professor Friedmann
Dr. Hammerbacher

1. Vorsitzender: Dozent Dr. Heinz Walz

Übrigens: Wir freuen uns, wenn Sie uns besuchen
und fragen. Sie finden uns Montag – Freitag von
11.00 – 12.00 Uhr in der Alten Universität, Zimmer 21

FILMCLUB HEIDELBERG

veranstaltet im Sommersemester 1956:

Filmvorführungen:

Stilbildende Werke des deutschen Films 1944-51:

Unter den Brücken
Rotolan
Der Verlorene

Beispiele der Avantgarde:

Chien andalou
Zéro de conduite
Abstrakte Zeichenfilme von Fischinger
Nicht mehr fliehen

Klassische Filme des Stummfilms:

Intolerance
Nos feroté

Film und Oper:
Begger's Opera
Das Medium

Auswahl romanischen Filmschaffens:

Kermesse heroique
La red

Vivere in pace

Ein Auswahlprogramm der Mannheimer Kultur-
und Dokumentarfilmwoche

Unseren Faschingsballfilm: »Das Wüste lebt«

Diskussionen:

Presse und Filmkritik
Film und Fernsehen
Film: Kulturelement oder Stimulanz
(mit der Arbeitsgemeinschaft für soziale
Betriebsgestaltung)
Filmrunde: am letzten Freitag jeden Monats

Exkursionen:

Zu den Fernsehstudios in Stuttgart

Zu einem Synchronisations-Atelier

Und wie immer unseren Sommernachtsball

Das genaue Monatsprogramm erhalten unsere Mit-
glieder zugesandt, außerdem liegt es in unserem
Geschäftszimmer, Alte Universität, Zimmer 21, Mon-
tag bis Freitag von 11.00 – 12.00 Uhr zur Einsicht auf.

Ist Ihnen der Film mehr als eine Wochenendunterhal-
tung?

Glauben auch Sie, daß wir uns mit den Problemen
des Films beschäftigen müssen?

Gefällt Ihnen vielleicht sogar unser Programm?
Oder wünschen Sie eine Garantie, interessante Filme
zu sehen?

Diskutieren Sie gerne in größerem Kreise?

Vielleicht wollen Sie mit uns Schmalfilme drehen?
... dann werden Sie am besten Mitglied im

FILMCLUB HEIDELBERG

gar nicht teuer:

Studenten bezahlen im Sommersemester DM 3,-

Nichtstudenten im Monat 1.50, Ehepaare 2.50

Und eine einmalige Aufnahmegebühr
von DM 1,-

Dafür können Sie einmal im Monat eine Film-
vorführung nach Ihrer Wahl kostenlos besu-
chen. Für die übrigen Vorstellungen bezahlen
Sie als Mitglied einen ermäßigten Unkosten-
beitrag von DM 1,-

Bei Sonderveranstaltungen genießen die Mit-
glieder wesentliche Vorrechte.

Mitglieder erhalten jeden Monat das Mitteil-
ungsblatt des Filmclubs mit den Veranstal-
tungen und einer kurzen Einführung zugesandt.

Gäste können in beschränktem Umfang unsere
Filmvorführungen besuchen.

und bequem:

Wir zeigen unsere Filme im »Studio Fauler Pelz«

Weitere Auskünfte und Mitglieder-Anmeldung:

Filmclub Heidelberg, Alte Universität,
Zimmer 21, Montag – Freitag 11.00 – 12.00 Uhr

FILMCLUB HEIDELBERG

Mitgliederstand des Filmclub Heidelberg am 1. Juni 1953

A. Studentische Mitglieder:		661
theol.		35
iur.		111
med.		108
phil.		153
rer.pol.		58
rer.nat.		54
dolm.		144
Sonstige		18
B. Ordentliche Mitglieder:		314
Dozenten		28
Justiz- und Verwaltungsbeamte		12
Rechtsanwälte		9
Ärzte		17
Lehrer		23
Ingenieure und Chemiker		8
Architekten		4
Verleger und Buchhändler		11
Schriftsteller und Journalisten		20
Kaufmännische Berufe		22
Leitende Bankleute		7
Künstler		15
Geistliche		2
Handwerker		3
Angestellte		29
Dolmetscher		8
U.S.-Army		13
Ehefrauen		78
Sonstige		5
C. Mitglieder insgesamt:		
Studentische Mitglieder		661
Ordentliche Mitglieder		314
		975
		===

Kat.No. 10 Mitgliederstand des Heidelberger Filmclubs 1953 (Universitätsarchiv Heidelberg, B II 107 F)

- 4 -

ben. Ihr Schweiß, der der Edlen, ist eines höheren Zieles wert. Wie der Filmclub sie braucht, brauchen sie des Filmclubs Anliegen, wie der Schütze das Zielfernrohr, wie die Rebe den Rebstock, an dem doch die Trauben nicht wachsen. Dieter Schadt hat mit der Festschrift eine vorzügliche Idee gehabt. Er hat für sein Anliegen Referenzen gesammelt, die aller Ehren wert sind. Sie ist schön, die Festschrift, sie ist würdig, sie ist ein gutes Zeugnis, sie ist ihm und dem Filmclub Heidelberg herzlich zu gönnen.

Siegfried Kähy, Lörrach

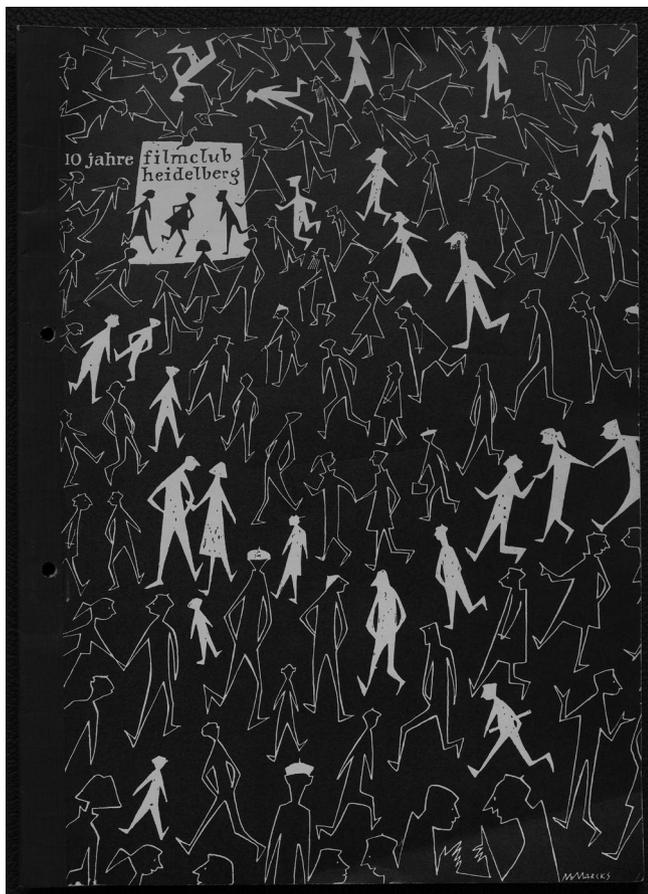
III. Hinweise

1. Leider war es uns nicht möglich, beide als Deutsche Uraufführung angekündigten Filme zu beschaffen, so daß nur LES EVALUES gezeigt werden konnte. Wir werden zu gegebener Zeit wieder eine Woche des franz. Films durchführen und hoffen, dann über mehrere Filme verfügen zu können.
2. Unsere FILMUNDE findet gewissermaßen als Semester-Schlußbesprechung am 25.7.1958 um 20 Uhr im Silbernen Hirschen statt. Wir freuen uns über Kritik und Anregungen zahlreich "erscheinender" Mitglieder!
3. Anbei die beiden turnusgemäßen Freikarten für unsere nichtstudentischen Mitglieder für den laufenden Monat und den Ferienmonat September.
4. Nachstehend bringen wir als Übersicht eine Aufteilung der bis einschließlich Juli 1958 im Filmclub aufgeführten Spielfilme nach ihrer Nationalität, welche nicht mit der Anzahl der Vorstellungen identisch ist, da Wiederholungen unberücksichtigt geblieben sind.

Jahr	franz.	U.S.A.	dtsch.	ital.	engl.	max.	schwed.	jap.	sonst.	Gesamt
1948	6	-	2	-	-	-	-	-	-	8
1949	12	-	2	-	2	-	-	-	4	20
1950	8	1	2	-	2	-	-	-	4	17
1951	15	3	8	8	7	-	1	-	5	47
1952	15	8	9	5	9	3	-	-	1	50
1953	6	9	6	13	2	2	2	-	3	43
1954	6	6	5	2	-	-	-	1	1	21
1955	3	3	4	1	3	-	1	1	2	18
1956	-	5	4	1	1	2	-	-	1	14
1957	8	5	-	4	1	-	1	-	5	24
1958	7	4	1	1	1	1	1	2	5	23
Ges.	86	44	43	35	28	8	6	4	31	285

Für Zusammenstellung und Inhalt: Dieter Schadt, Filmclub Heidelberg

Kat.No. 11 Länderübersicht der von 1948-1962 im Heidelberger Filmclub gezeigten Filme, 1962 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)



Kat.No. 12 Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion): Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg, 1958, mit Cover von Marie Marcks (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

Amphi-Theater Film

Aus der Arbeit des Studentischen Filmclubs Heidelberg

Verhältnissmäßig wenig ist bis heute von der Amphi-Theater-Film-Gruppe die breitere Öffentlichkeit gekennnt. Die Gruppe, die sich aus einer Mischung von Amphi-Theater und Filmclub zusammensetzt, hat sich in den letzten Jahren in Heidelberg als eine der erfolgreichsten Gruppen im deutschen Filmclub-Bereich etabliert. In der Vergangenheit hat sie sich besonders durch ihre Arbeit an der Produktion von Dokumentarfilmen hervorgetan, die sich mit sozialen und politischen Themen befassen. In der jüngeren Vergangenheit hat die Gruppe auch an der Produktion von Spielfilmen gearbeitet, die sich mit ähnlichen Themen befassen. Die Gruppe hat in der Vergangenheit eine Reihe von Filmen produziert, die in der Öffentlichkeit gut aufgenommen wurden. Die Gruppe hat in der Vergangenheit eine Reihe von Filmen produziert, die in der Öffentlichkeit gut aufgenommen wurden.

Der realistische Film

Aus der Arbeit des Studentischen Filmclubs Heidelberg

Unter dem Motto „Der realistische Film“ wird seit dem Jahr 1948 in Heidelberg eine Reihe von Filmen produziert. Diese Filme sind in der Regel von einem hohen künstlerischen Niveau und behandeln Themen, die in der realistischen Filmtheorie von zentraler Bedeutung sind. Die Filme sind in der Regel von einem hohen künstlerischen Niveau und behandeln Themen, die in der realistischen Filmtheorie von zentraler Bedeutung sind. Die Filme sind in der Regel von einem hohen künstlerischen Niveau und behandeln Themen, die in der realistischen Filmtheorie von zentraler Bedeutung sind.

Die Substanz

(Kamerakritik)

Was ist die Substanz eines Filmes? Diese Frage ist in der realistischen Filmtheorie von zentraler Bedeutung. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Der realistische Film

Aus der Arbeit des Studentischen Filmclubs Heidelberg

Der realistische Film ist ein Film, der die Wirklichkeit so darstellt, wie sie ist. Er ist ein Film, der die Wirklichkeit so darstellt, wie sie ist. Er ist ein Film, der die Wirklichkeit so darstellt, wie sie ist. Er ist ein Film, der die Wirklichkeit so darstellt, wie sie ist. Er ist ein Film, der die Wirklichkeit so darstellt, wie sie ist.

Die Substanz

(Kamerakritik)

Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Pflichterwartung

(Kamerakritik)

Die Pflichterwartung ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Pflichterwartung ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Pflichterwartung ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Gute Filme - Schwache Diskussionen

Aus der Arbeit des Studentischen Filmclubs Heidelberg

In der Vergangenheit hat die Gruppe eine Reihe von Filmen produziert, die in der Öffentlichkeit gut aufgenommen wurden. In der Vergangenheit hat die Gruppe eine Reihe von Filmen produziert, die in der Öffentlichkeit gut aufgenommen wurden. In der Vergangenheit hat die Gruppe eine Reihe von Filmen produziert, die in der Öffentlichkeit gut aufgenommen wurden.

Ein Blick auf die Kunst Kisten

(Kamerakritik)

Ein Blick auf die Kunst Kisten ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Ein Blick auf die Kunst Kisten ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Ein Blick auf die Kunst Kisten ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Realismus mit Fragezeichen

Aus dem Vortragszyklus des Studentischen Filmclubs Heidelberg

Realismus mit Fragezeichen ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Realismus mit Fragezeichen ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Realismus mit Fragezeichen ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Realismus mit Fragezeichen

Aus dem Vortragszyklus des Studentischen Filmclubs Heidelberg

Realismus mit Fragezeichen ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Realismus mit Fragezeichen ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Realismus mit Fragezeichen ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Zeitgenössische Chormusik

(Kamerakritik)

Zeitgenössische Chormusik ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Zeitgenössische Chormusik ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Zeitgenössische Chormusik ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Die Substanz

(Kamerakritik)

Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Internationaler Filmfestspiele

in Heidelberg

Die Internationalen Filmfestspiele in Heidelberg sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos. Die Internationalen Filmfestspiele in Heidelberg sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos. Die Internationalen Filmfestspiele in Heidelberg sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos.

Heidelberger Filmkunst-Tage

Vom 26. Juli bis 3. August 1951

Die Heidelberger Filmkunst-Tage sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos. Die Heidelberger Filmkunst-Tage sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos. Die Heidelberger Filmkunst-Tage sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos.

Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche

(Kamerakritik)

Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche

(Kamerakritik)

Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Freudliche Bilanz / Zum Abschluss der Filmwoche ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Moderne Lyrik im Amerika-Haus

(Kamerakritik)

Moderne Lyrik im Amerika-Haus ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Moderne Lyrik im Amerika-Haus ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Moderne Lyrik im Amerika-Haus ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Die Substanz

(Kamerakritik)

Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt. Die Substanz eines Filmes ist diejenige, die den Kern des Filmes ausmacht und die den Zuschauer zum Nachdenken anregt.

Heidelberger Filmkunsttage eröffnet

Feierlicher Auftakt in der Aula der Alten Universität - Zahlreiche in- und ausländische Gäste

Die Heidelberger Filmkunsttage sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos. Die Heidelberger Filmkunsttage sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos. Die Heidelberger Filmkunsttage sind ein wichtiges Ereignis in der Welt des Kinos.

Stummfilme - Stumme Filme?

Zur Aufführung des Fass-Film im Heidelberger Filmclub

Man hat die Vorstellung des Films von Edmund Keisel mit hoher Begeisterung begrüßt. Der Fass-Film ist ein Meisterwerk der Stummfilmkunst. Er zeigt die Entwicklung der Filmkunst von den Anfängen bis zu den modernen Stummfilmen. Die Regie führt der Regisseur Fass selbst. Der Film ist ein Meisterwerk der Stummfilmkunst. Er zeigt die Entwicklung der Filmkunst von den Anfängen bis zu den modernen Stummfilmen. Die Regie führt der Regisseur Fass selbst.

Bei den Regensburger Domspatzen

Kabarettisten, wie es die Thomae, die Wiener Singersbaben oder die Regensburger Domspatzen sind, sind immer gerne gesehen. In Regensburg sind die Domspatzen ein beliebtes Kabarett. Sie bringen lustige und satirische Stücke auf die Bühne. Ihre Aufführungen sind immer sehr erfolgreich. Die Domspatzen sind ein beliebtes Kabarett. Sie bringen lustige und satirische Stücke auf die Bühne. Ihre Aufführungen sind immer sehr erfolgreich.

Zum Fall Harlan

Der 1. Vorsitzende des Allgemeinen Studentenausschusses der Universität Heidelberg, Ludwig Giesz, erklärt in einer Verlautbarung, daß der Regisseur des 'Jud-Süb'-Films, Veit Harlan, niemals vom ASA oder vom Filmclub Heidelberg eingeladen worden. Der ASA habe überhaupt nie sich damit zu befassen. In der Erklärung heißt es weiter, daß zwischen dem Menschen Harlan, seiner Art zu argumentieren, und seiner Persönlichkeit ein sehr enger Zusammenhang bestehe.

Rhein-Neckar-Zeitung, 12.03.1952

Heidelberger Filmkunst-Tage 1952

Die 12. Auflage der Filmkunst-Tage in Heidelberg wird am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Rhein-Neckar-Zeitung, 20.02.1952, S. 3

Die Jury des 'Christiana' wird am 19. oder 20. Februar in Heidelberg zusammentreten. Die Jury wird die Gewinner der Filmkunst-Tage 1952 auswählen. Die Teilnehmer der Filmkunst-Tage sind sehr zahlreich. Die Jury wird die besten Filme auswählen, die die Zuschauer am meisten beeindruckt haben. Die Gewinner der Filmkunst-Tage werden eine große Ehre für die Teilnehmer sein. Die Jury wird die Gewinner der Filmkunst-Tage 1952 auswählen.

Fall Harlan auch bei Heidelberg?

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Der Film im geistigen Spannungsfeld

Die Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Zauber des Kulturfilms

Die Heidelberger Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Zauber des Kulturfilms

Die Heidelberger Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Die englischen Kulturfilme

Die englischen Kulturfilme sind eine wichtige Kategorie in der Filmkunst. Sie bieten eine einzigartige Perspektive auf die englische Kultur und Geschichte. Die englischen Kulturfilme sind eine wichtige Kategorie in der Filmkunst. Sie bieten eine einzigartige Perspektive auf die englische Kultur und Geschichte.

Seltene Ideologien im Filmclub

Die Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Veit Harlan und Heidelberg

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Fall Harlan auch bei Heidelberg?

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Der Film im geistigen Spannungsfeld

Die Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Studenten-Demonstrationen gegen Veit Harlan

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Veit Harlan erklärt:

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Nach habe mich Goebels entgegengestellt

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Samstag, 8. März 1952

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Veit Harlan erklärt:

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Nach habe mich Goebels entgegengestellt

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Studenten-Demonstrationen gegen Veit Harlan

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Veit Harlan erklärt:

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Nach habe mich Goebels entgegengestellt

Die Heidelberger Filmkunst-Tage 1952 werden am Samstag, 8. März 1952, eröffnet. Die Veranstaltung wird von der Rhein-Neckar-Zeitung in Zusammenarbeit mit dem Filmclub Heidelberg durchgeführt. In diesem Jahr stehen die Filme 'Die große Illusion' und 'Die große Freiheit' im Mittelpunkt. Die Filmkunst-Tage sind eine wichtige Veranstaltung für Filmbegeisterte in der Region. Sie bieten die Möglichkeit, sich über die neuesten Entwicklungen in der Filmkunst zu informieren und sich mit anderen Filmfans auszutauschen.

Zur Geschichte des Filmplakats/Das Filmplakat als Kunst

Seit der Mitte des 19. Jahrhundert erobert das Plakat als Werbeträger den öffentlichen Raum und prägt das Erscheinungsbild der Städte. Dabei stößt die völlig willkürliche und oft chaotische Verbreitung im Stadtraum schnell auf Kritik und auch die minderwertige Qualität der Werbeplakate erregt Anstoß. Als der Pariser Lithograph Jules Chéret 1866 die ersten polychromen Plakate innerhalb Frankreichs gestaltet, verändert das nicht nur das Erscheinungsbild der Plakate, sondern auch die Meinung über sie. Chérets Plakate waren auf Fernwirkung ausgerichtet, stellten die Bildaussage in den Vordergrund und hoben sich farbig von den üblichen schwarz-weißen Schriftplakaten ab – die Revolution der Plakatkunst! Plakatausstellungen in verschiedenen Ländern würdigten bereits in den 1890er Jahren die steigende Qualität der Plakate und bezeugen das wachsende Interesse an ästhetisch anspruchsvoller Plakatgestaltung.

Mit Aufkommen des Films als neuem Medium kristallisierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts erneut eine gewichtige Frage heraus: Wie bewirbt man dieses neue Medium verständlich und dennoch kunstvoll? Allzu unzufrieden war man mit den frühen Filmplakaten. Zu grell, zu bunt, zu frivol, so lautete die gängige Meinung über den Großteil zeitgenössischer Plakate zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Um diesem Missstand entgegenzuwirken, wurden Vereine und Zeitschriften gegründet, in denen Kunsttheoretiker und Filmliebhaber über die Kriterien des perfekten Filmplakats diskutierten (Kat.No. 14). Schnell wurde eine zentrale Forderung laut: Die Plakate sollten von Künstlern und Graphikern gestaltet werden. Von diesen erwartete



Kat.No. 14 *Das Plakat*. Zeitschrift des Vereins der Plakatfreunde, 4, H. 2, März, 1913. Titellillustration von Emil Preetorius (Bibliothek des Instituts für Kunst- und Baugeschichte/Fachgebiet Kunstgeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie, Signatur ZE 16.25 R)

man, dass sie die Handlung des Films aussagekräftig und zugleich kunstvoll in einem Bild verdichten und dadurch die Aufmerksamkeit des Passanten im öffentlichen Raum auf das Filmplakat lenken sollten (Kat.No. 15). Seit den 1910er Jahren wenden sich Verleihfirmen und Filmgesellschaften explizit an Künstler und Gebrauchsgographiker. Das vom Künstler gestaltete Filmplakat wurde schnell Qualitätsmerkmal und so manche Filmgesellschaft versprach sich von der Künstlersignatur auf dem Plakat eine wachsende Zuschauerschar und klingende Kassen.

Die Vielfalt individueller Darstellungsarten zeichnet sich dabei ebenso ab wie eine zunehmende Stilrezeption der Bildenden Kunst. Beides – Stil und Darstellungsart – prägen das Er-



Kat.No. 15 Photomontage bestehend aus Filmplakaten (von oben nach unten): Ludwig Kainer, *Das Bildnis des Dorian Gray* (1917), Josef Fenneker, *Der Januskopf* (1920), Hans Hillmann, *Der Hausmeister* (1966); Fotomotiv: Berlin 1932 (Bundesarchiv B 145 Bild-P046288) (Zusammenstellung: Valerie Münch/Nadine Schwuchow; Graphik: Martin Schulte/Katharina Werner)

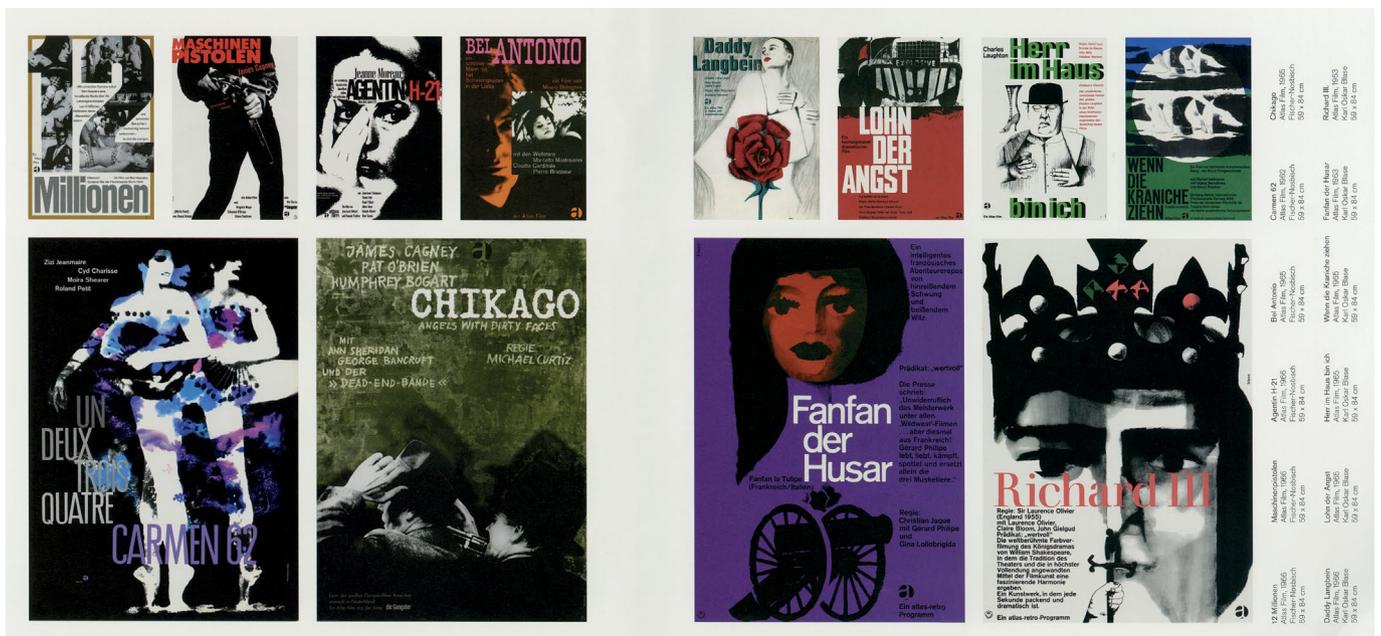
scheinungsbild der Plakate und damit den öffentlichen Raum. Vor allem die Filmplakate der 1920er Jahre weisen einen stilistischen Facettenreichtum auf, der von dynamisch realistischer Darstellung über expressionistische Formensprache, bis hin zur reduziert typographischen Gestaltung der Neuen Sachlichkeit reicht. Nicht ohne Grund wird diese Phase auch als Blütezeit des deutschen Filmplakats bezeichnet, an die erst die Plakate Hans Hillmanns in den Fünfziger Jahren wieder anknüpfen (Kat.No. 16).

Parallel dazu entwickelte sich seit der Weimarer Republik das Genreplakat. Es bewirbt festgelegte Filmgenres wie den Western, die Komödie oder das Melodram, indem es deren Grundstimmung transportiert. Durch eindeutige Gestaltung der Farbgebung, Schrift, Szenerie und Protagonisten verheißen die Plakate wahlweise Abenteuer, Heiterkeit oder emotionale Anspannung. Eine genreübergreifende Sonderkategorie ist das Starplakat, dessen Werbewirkung mittels der Popularität der abgebildeten Person gesteigert werden soll.

Heute ist die Gestaltung eines Filmplakates in der Regel vertraglich genau festgelegt. Es arbeitet nicht mehr eine Einzelperson, sondern eine gesamte Marketingabteilung an einem Entwurf, um eine optimale Werbewirkung zu erzielen. Das Filmplakat hat jedoch im Vergleich zu anderen Werbeträgern, vor allem dem Filmtrailer, stark an Bedeutung verloren.

Valerie Münch
Nadine Schwuchow¹

¹ Vgl. dazu auch die beiden Essays der Autorinnen hier im Katalog: „Filmplakate als Gattung. Eine kleine Einführung in die Geschichte des modernen Plakats“ und „Filmplakate als Kunst“.



Kat.No. 16 Ausst.Kat. *FilmKunstGrafik. Ein Buch zur neuen deutschen Filmgrafik der sechziger Jahre*, hrsg. vom Deutschen Filminstitut – DIF e.V./Deutschen Filmmuseum (Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 29.11.2007–10.02.2008), Frankfurt am Main 2007 (Bibliothek des Instituts für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg, Signatur Af 2318)

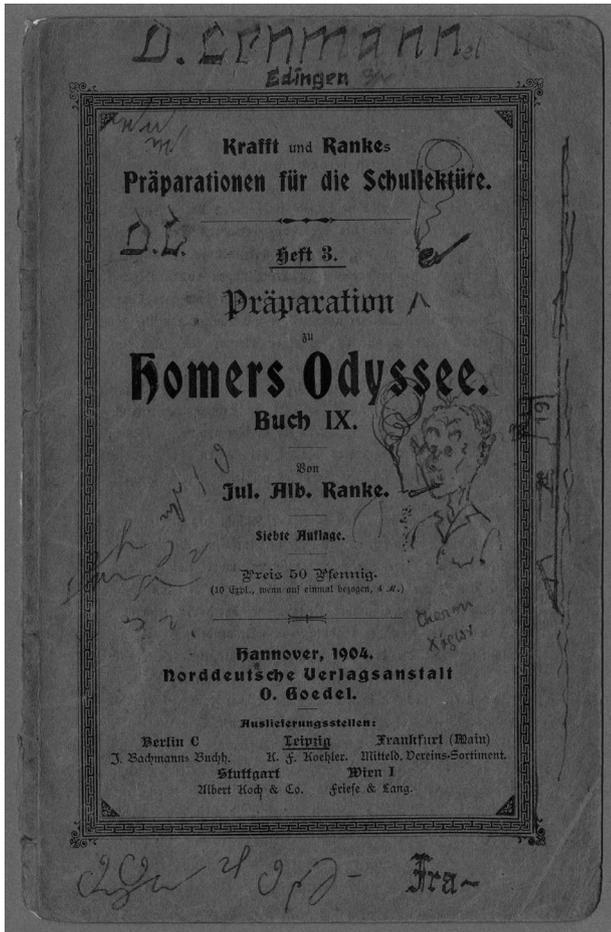
Der Wissenschaftler und Künstler Dietrich Lehmann

Die abschließende Sektion ist dem Leben und Schaffen Dietrich Lehmanns gewidmet. Hierbei wird zwischen dem Wissenschaftler und dem Künstler Dietrich Lehmann unterschieden. Den größten Teil seines Lebens widmete er leidenschaftlich seinen Forschungen im Bereich der Neurophysiologie (Kat.Nos. 19–20) und erzielte hier große Erfolge (Kat.Nos. 21–22). Zugleich interessierten ihn Malen und Zeichnen seit seiner Kindheit (Kat.Nos. 17, 23–27) und seine Begabung wurde u.a. auch von dem am Heidelberger Kurfürst-Friedrich-Gymnasium Kunst unterrichtenden Maler Walter Böckh (Boeckh), einem Schüler Hans Thomas, gefördert (Kat.No. 24). Auch wenn Lehmann sich in seinen Bildern und auch Auftragsarbeiten wie zum Beispiel den Filmplakaten als ausgesprochen talentiert erweist, sich dabei einer ganzen Reihe unterschiedlicher Techniken bediente und sich mit Werken wie zum Beispiel der *Komposition 3* (Kat.No. 27) auch gelegentlich in der Abstraktion probierte, blieb die künstlerische Betätigung für ihn doch Zeit seines Lebens ein Hobby.

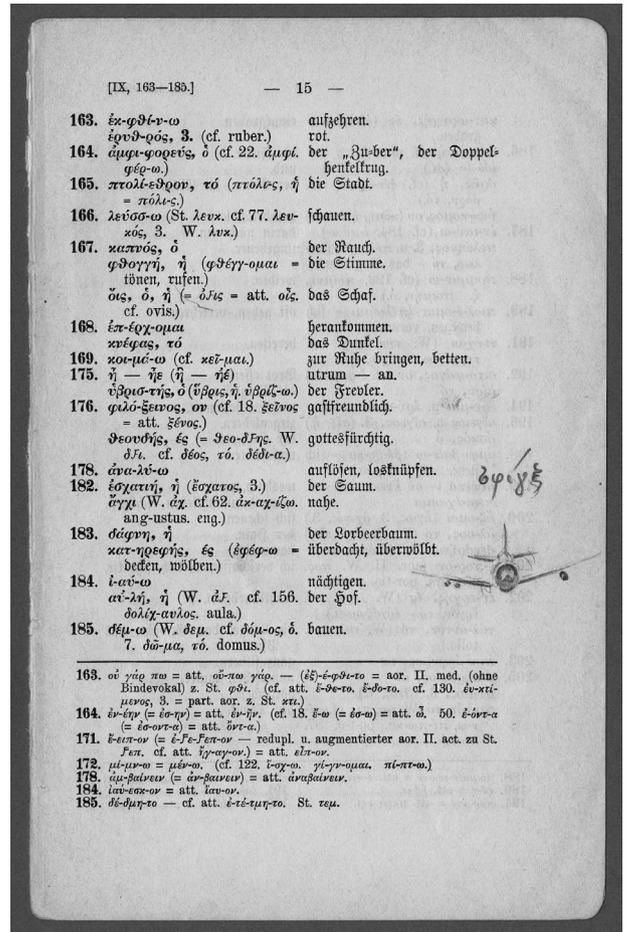
In der Ausstellung wird zunächst auf der einen Hälfte der Vitrine Lehmanns wissenschaftlicher Werdegang dokumentiert. Auf der anderen Seite der Vitrine finden sich sein künstlerisches Talent und sein Interesse am Zeichnen und Malen auch jenseits der Filmplakate anhand von Beispielen veranschaulicht.

Sina Grössl¹

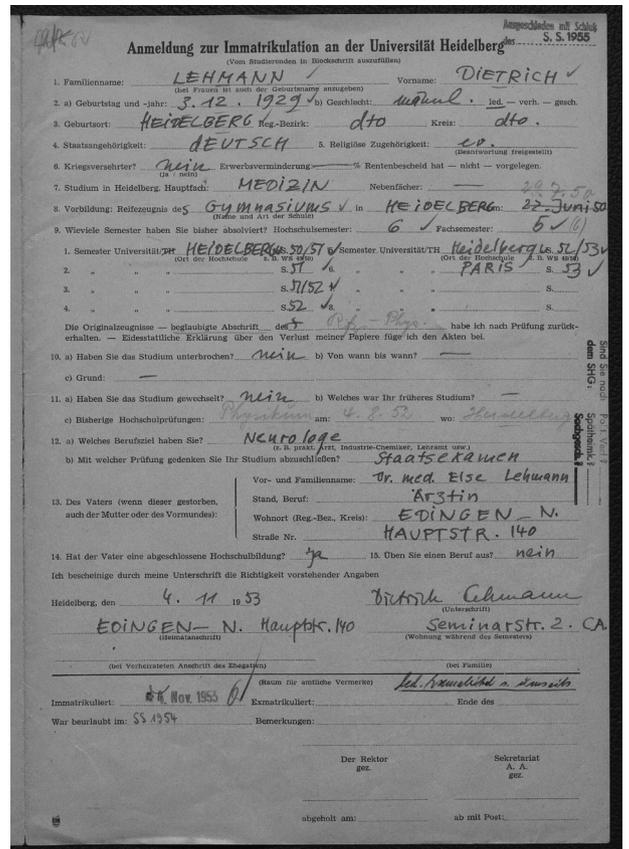
¹ Vgl. dazu auch den Essay der Autorin hier im Katalog: „Dietrich Lehmann: Kreativer Geist und erfolgreicher Wissenschaftler“.

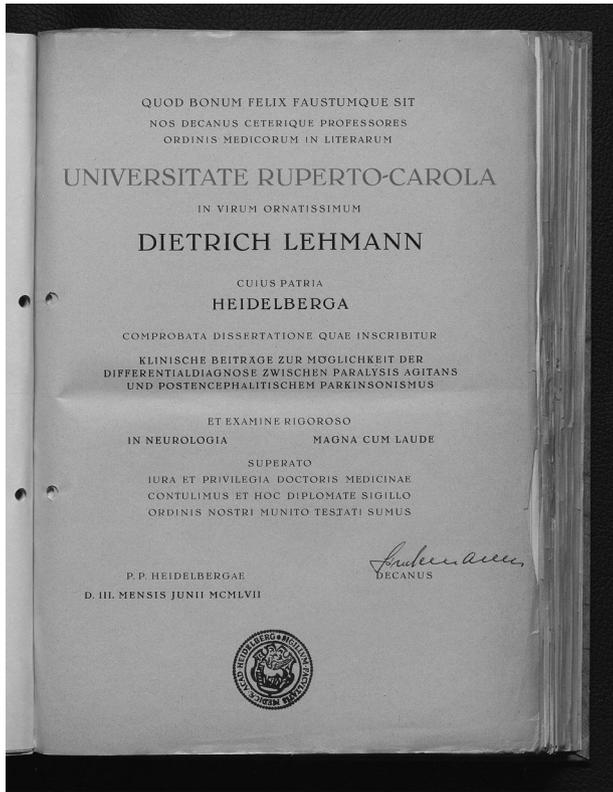


Kat.No. 17a und b Schulbuch mit Zeichnungen Dietrich Lehmanns: Julius Albert Ranke: *Präparationen für die Schullektüre: Heft 3 – Präparation zu Homers „Odyssee“. Buch IX*, Hannover 1904 (Heidelberg, Privatsammlung)

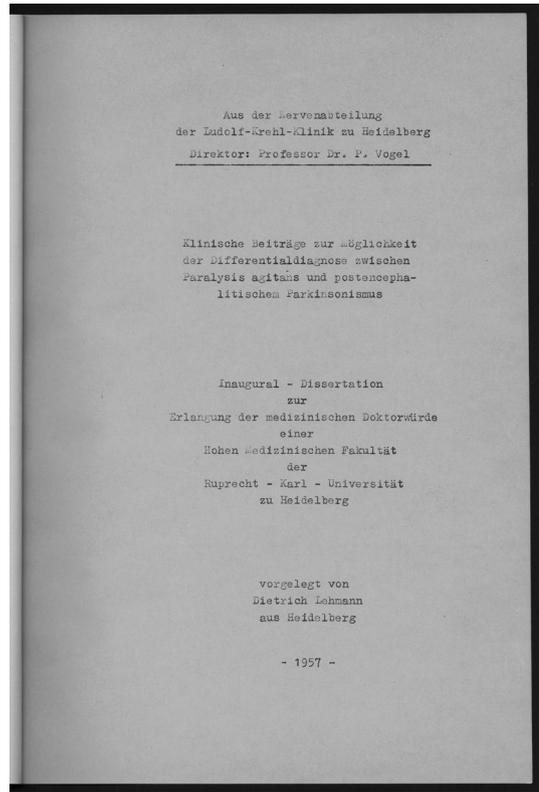


Kat.No. 18a und b Studentenakte Dietrich Lehmann (Universitätsarchiv Heidelberg, StudA Lehmann, Dietrich (1955))





Kat.No. 19 Promotionsakte mit der Promotionsurkunde Dietrich Lehmanns (Universitätsarchiv Heidelberg, H III-862/141)



Kat.No. 20 Dietrich Lehmann: *Klinische Beiträge zur Möglichkeit der Differentialdiagnose zwischen Paralysis agitata und postencephalitischem Parkinsonismus*, Dissertation Universität Heidelberg, 1957 (Zürich, Privatsammlung)



Kat.No. 21 Foto von der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Dietrich Lehmann am 24.01.1997 an der Universität Jena (Heidelberg, Privatsammlung)



Während eines akademischen Aktes der Universität nahm gestern der international bekannte Züricher Neurophysiologe Prof. Dr. Dietrich Lehmann (Mitte) die Ehrenpromotion der Medizinischen Fakultät entgegen. Die Ehrung nahmen Rektor Prof. Dr. Georg Machnik (l.) und Dekan Prof. Dr. Eberhard Straube vor. (Foto: OTZ/Rybka)

Universität würdigt den Förderer der Jenaer Neurowissenschaften

Ehrenpromotion für den Züricher Professor Dr. Dietrich Lehmann

Jena (OTZ/L.Th.). Während eines akademischen Festaktes gestern in der Aula der Friedrich-Schiller-Universität verliehen Rektor Prof. Dr. Georg Machnik und der Dekan der Medizinischen Fakultät, Prof. Dr. Eberhard Straube, die Ehrendoktorwürde an den Züricher Mediziner Prof. Dr. Dietrich Lehmann.

Damit ehrt die Jenaer Universität den derzeit angesehensten Wissenschaftler auf dem Gebiet der Elektroenzephalographie (EEG), würdigte Prof. Dr. Herbert Witte den Schweizer Wissenschaftler in seiner Laudatio. Der Professor für Neurophysiologie an der Universität Zürich sei derzeit einer der produktivsten Hirnforscher, der schon frühzeitig mit verschiedenen Verfahren der elektrophysiologischen Registrierung von Hirnprozessen hervortrat, sagte Prof. Witte und verwies auf die

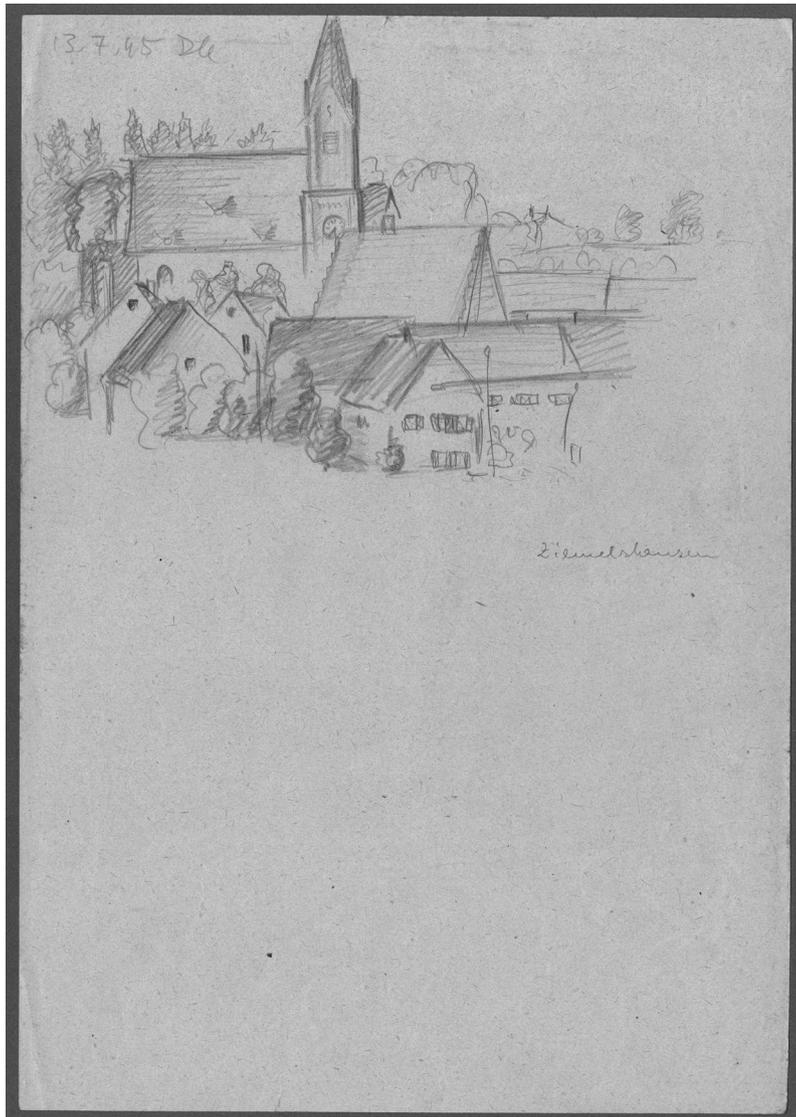
über 200 Artikel in den renommiertesten Zeitschriften dieses Fachgebietes und auf mehr als 400 wissenschaftliche Publikationen aus der Feder von Prof. Lehmann. Ohne Zweifel könne der Gelehrte zu den wesentlichen Wegbereitern moderner Verfahren der Analyse kognitiver Prozesse des menschlichen Gehirns gerechnet werden.

Den wohl wichtigsten Beitrag leistete Prof. Lehmann auf methodischem Gebiet. Dort erregte er internationales Aufsehen insbesondere mit Mappingverfahren und sogenannten Quellenanalysen, die heute auf dem Gebiet der kognitiven Neurowissenschaften nicht mehr wegzudenken sind.

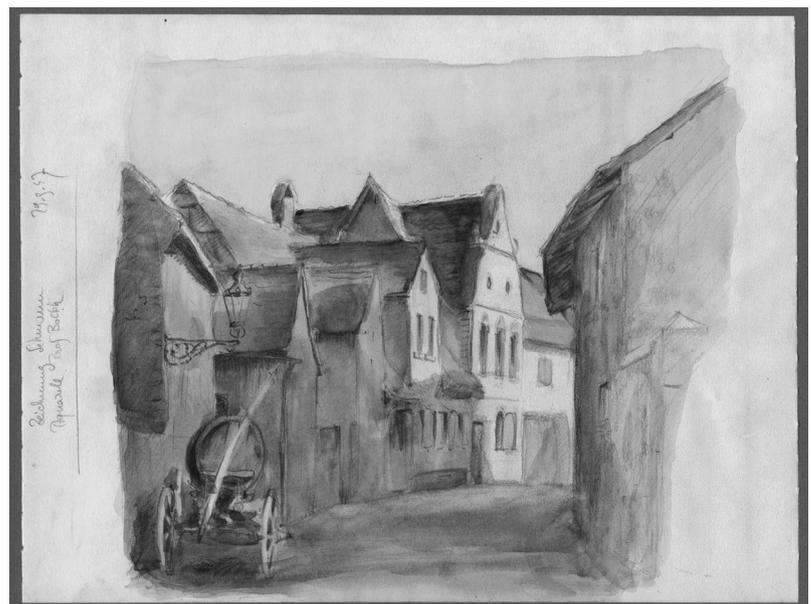
Den Antrag zur Ehrenpromotion hatte die Jenaer Medizinische Fakultät zudem gestellt, um die langjährige Unterstützung des Wissenschaftlers zu würdigen, die er der Jenaer

Universität beim Aufbau der Neurowissenschaften zuteil werden ließ. Schon vor zehn Jahren - zu DDR-Zeiten - kam es zu persönlichen Kontakten zwischen dem Wissenschaftler und den Jenaer Medizinern, sagte Prof. Witte, „zu einer Zeit, als die Jenaer nicht nach Zürich reisen durften“. Seinerzeit stellte Prof. Lehmann der Medizinischen Fakultät die Ergebnisse seiner Untersuchungen zur Verfügung und ermöglichte zudem den Zugriff zu einem an der Universität Prag befindlichen EEG-Gerät, welches in Jena nicht zur Verfügung stand. Damals schon wurden die Voraussetzungen geschaffen für den Forschungsschwerpunkt „Klinisch-orientierte Neurowissenschaften“, der in den heutigen Verbund für „Klinische Forschung“ eingegangen ist und vom Bundesministerium gefördert wird.

Kat.No. 22 Zeitungsartikel über die Verleihung der Ehrendoktorwürde: *Oberthüringische Zeitung* vom 25.01.1997 (Heidelberg, Privatsammlung)



Kat.No. 23 Dietrich Lehmann: *Ansicht von Ziemetshausen*, Bleistift auf Papier, 21 x 29,5 cm, bezeichnet („Die“) und datiert „13.7.45“ (Heidelberg, Privatsammlung)



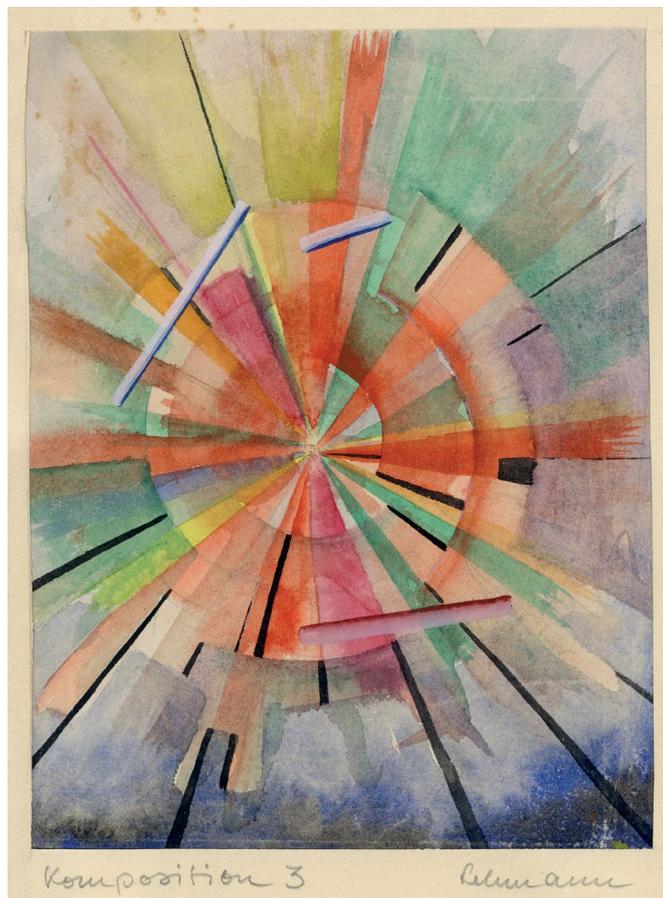
Kat.No. 24 Dietrich Lehmann (Zeichnung)/Walter Boeckh (Aquarell): *Dorfstraße*, Aquarell auf Papier, 21 x 27,5 cm, bezeichnet („Zeichnung Lehmann/Aquarell Prof. Boeckh“) und datiert „29.9.47“ (Heidelberg, Privatsammlung)



Kat.No. 25 Dietrich Lehmann: *Porträt eines Mädchens*, Zeichnung mit Bleistift auf Papier, 27,5 x 21 cm, bezeichnet („L“) und datiert „9.12.47“ (Heidelberg, Privatsammlung)



Kat.No. 26 Dietrich Lehmann: *All the time... keep smiling by*, Aquarell auf Papier, 21 x 15 cm, ca.1947 (Heidelberg, Privatsammlung)



Kat.No. 27 Dietrich Lehmann: *Komposition 3*, Aquarell auf Papier, 37 x 28, o.D. (Heidelberg, Privatsammlung)

Die Plakate Dietrich Lehmanns für den Heidelberger Filmclub

Vorbemerkung:

Sämtliche Plakate werden im Universitätsarchiv Heidelberg (UAH Acc. 55/14) aufbewahrt.

Einige von ihnen weisen vom Aushang her oder durch die private Lagerung vor der Übergabe an das Universitätsarchiv erfolgte, leichte Wasserschäden auf.

Kat.No. 28

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *La Bataille du Rail* (dtsh.: *Schienenschlacht*; F 1946, 85 Min., s/w, Regie: René Clément, Drehbuch: René Clément, Colette Audry, Pierre Bost, Jean Aurenche), oben rechts mit „LD“ signiert, Kaseinfarbe auf Pappe, 36,2 x 68 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Der Spielfilm *La Bataille du Rail* des Regisseurs René Clément feierte in Frankreich unter anderem mit zwei Preisen bei den ersten Internationalen Filmfestspielen in Cannes große Erfolge. Ursprünglich als Kurzfilm geplant, hat der Schwarz-Weiß-Film eine Länge von 85 Minuten.

Er thematisiert die Widerstandsbewegung der französischen Bahnarbeiter gegen die deutsche Besatzung und basiert somit auf wahren historischen Begebenheiten. Dabei werden die verschiedenen Taktiken der Arbeiter gezeigt, Menschen und Nachrichten zu schmuggeln und deutsche Einsätze durch die Verspätung von Versorgungszügen zu behindern.

Während der erste Teil des Filmes Elemente einer Dokumentation aufweist und an das klassische sowjetische Kino erinnert, zeigt der zweite Teil, der mit der Landung der Alliierten einsetzt, vermehrt westliche Filmtechniken.

Bei den Aufnahmen wirkten nur wenige professionelle Schauspieler mit, die meisten Rollen wurden mit echten Bahnarbeitern besetzt, weshalb der Film als besonders authentisch angepriesen wurde.

Dietrich Lehmann fertigte ein Plakat für die Vorstellung der Originalfassung im *Faulen Pelz* am 2. Dezember 1954 an.

Es ist schwarz-weiß gestaltet und zeigt, neben den wichtigsten Informationen zur Vorführung, zwei Männer mit Uniform und Waffen. Wen genau diese Personen darstellen sollen, ist nicht klar. Ihre Mützen ähneln denen der Bahnarbeiter, die

im Film jedoch nie bewaffnet gezeigt werden. Es könnte sich bei den beiden Männern somit auch um Mitglieder der „Maquis“, einer im Film vorkommenden Untergrundbewegung, handeln. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass sich Lehmann bei der Gestaltung des Plakates lediglich nach dem deutschen Titel *Schienenschlacht* richtete und den Film zuvor wohl nicht gesehen hatte.

Auf der Rückseite des Plakates findet sich die Bemerkung „bitte zurück an D. Lehmann, Seminarstraße 2“ wieder (also Lehmanns Domizil im Collegium Academicum).

Der Heidelberger Filmclub hatte von Beginn an einen Schwerpunkt auf französischen Filmen.

Dies lag neben den interessanten Inhalten auch an den guten Verbindungen nach Mainz, durch die immer wieder Filme ohne Verleih in Heidelberg gezeigt werden konnten.

Der Filmclub zeigte innerhalb kurzer Zeit gleich mehrere Filme von René Clément, der es verstand, verschiedene Stilrichtungen und technische Mittel miteinander zu verknüpfen.¹

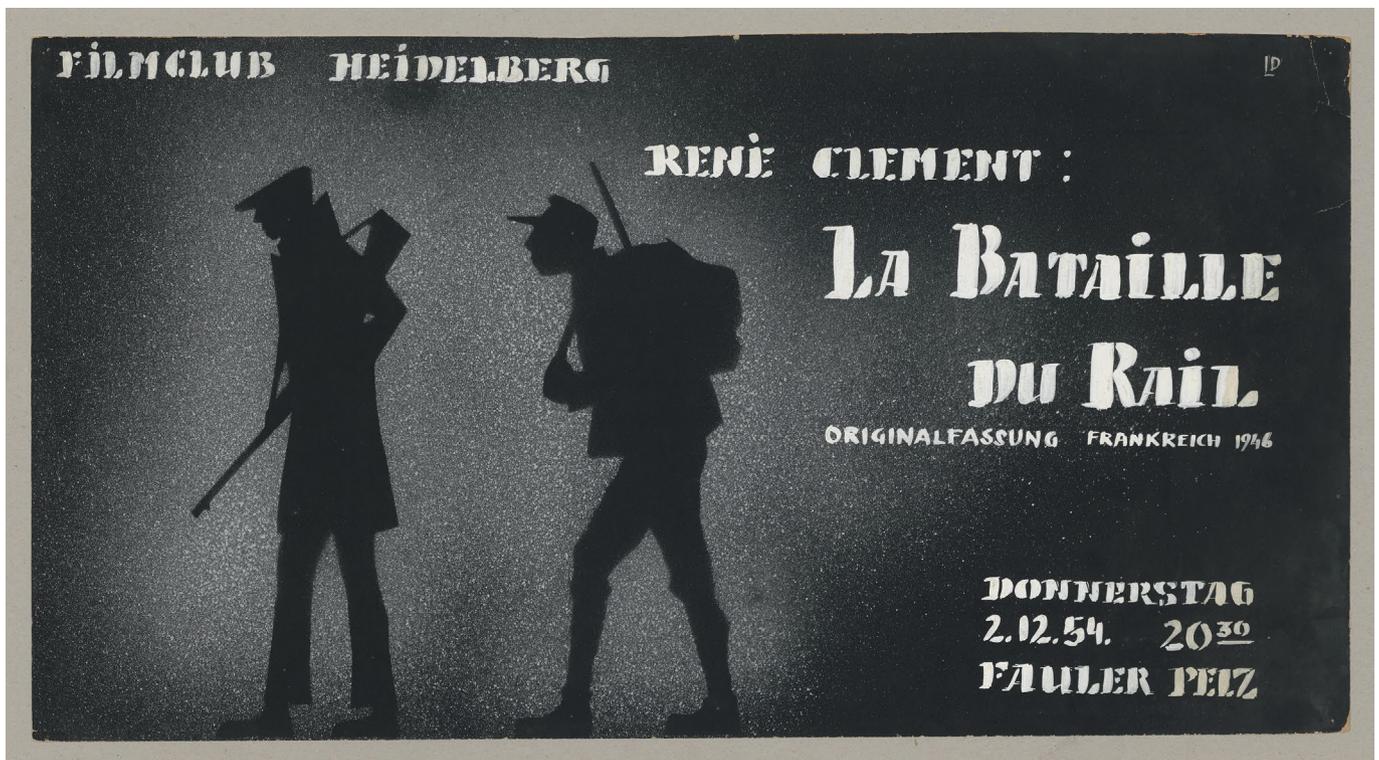
Katharina Banda

Bibliographie

Jo-Hannes Bauer: „Nicht vergnügungssteuerpflichtig‘. Der Gebrauchsfilm, Dokumentar- und Kulturfilm im Beiprogramm der Heidelberger Kinos 1910–1970“, in: Philipp Osten/Gabriele Moser et al. (Hrsg.), *Das Vorprogramm. Lehrfilm, Gebrauchsfilm, Propagandafilm, unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein 1900–1970*, Heidelberg/Straßburg 2015, S. 203–220

Richard Meran Barsam: *Nonfiction Film: A Critical History*, Bloomington/Indianapolis 1992, S. 213–214

¹ Vgl. Dieter Schadt: *1948 – 1958: Zehn Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. IV, wo für die Zeit zwischen Mai und November 1955 zwei weitere Filme Cléments angegeben sind; bei einem dritten Film ist unklar, wann er gezeigt wurde und um welchen es sich handelte: Während hier *Monsieur Ripois* (F 1954) ohne Aufführungsdatum angegeben wird, listet Dieter Schadt: *Zwölf Jahre Filmclub Heidelberg. 1948 – 1960*, No. 4: Filmverzeichnis, November 1960 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. V statt dieses Films *Gervaise* (F 1956) auf, auch ohne hier anzugeben, wann dieser gezeigt wurde.



André Farwagi: *René Clément* (Cinéma d'aujourd'hui, Band 48), Paris 1967, S. 26ff., S. 91ff.

Sylvie Lindeperg: „Political and Narrative Ambiguities in ‚La Bataille du Rail‘“, in: *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Nr. 35/2, 2009, S. 142–162

Ljubomir Oliva: *René Clément*, Prag 1973, S. 31ff.

Dieter Schadt: *1948 – 1958: Zehn Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

Dieter Schadt: *Zwölf Jahre Filmclub Heidelberg. 1948 – 1960*, No. 4: Filmverzeichnis, November 1960 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

Peter Theml: „René Clément“, in: Thomas Koebner (Hrsg.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart 2008, S. 136–138

Kat.No. 29

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Metropolis* (D 1926, 150 Min., stumm, s/w, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Fritz Lang, Thea von Harbou), Kaseinfarbe auf Pappe, 36,2 x 67,8 cm, 1955, Universitätsarchiv Heidelberg

Fritz Langs *Metropolis* zählt zu den frühen Klassikern der Filmgeschichte und wurde erstmals 1951 im Heidelberger Filmclub gezeigt. Weitere Aufführungen folgten, so etwa jene im Februar 1955, für die Dietrich Lehmann das ausgestellte Plakat anfertigte.¹

Die zentrale Bedeutung des Films gründet sich bis heute auf die monumentale Darstellung futuristischer Stadtarchitektur, die mit aufwändiger Tricktechnik in einem eigens dafür entwickelten Verfahren hergestellt wurde. Sie beeinflusste die Bildwelten späterer Science-Fiction Filme nachhaltig.

Die beeindruckende Kulisse von *Metropolis* teilt sich in eine von Hochhäusern dominierte Ober- und eine düstere, katakombenhafte Unterwelt. Die Architektur der Stadt spiegelt dabei die strikte Teilung der Gesellschaft in Herrschende und Arbeiter. Im Zentrum der Oberwelt steht der gigantische „Neue Turm Babel“, von dem aus Joh Fredersen die Metropole regiert. Durch einen Besuch in der Unterwelt erhält dessen Sohn Freder Einblick in das hierarchische Herrschaftssystem und die unmenschlichen Lebensbedingungen der Arbeiter. Fasziniert von den Friedensreden der schönen Arbeiterin Maria, in denen sie die Geschichte des Turmbaus zu Babel erzählt und die Ankunft eines Vermittlers zwischen Ober- und Unterwelt prophezeit, schließt Freder sich den Unterdrückten an. Zugleich erschafft der Erfinder Rotwang eine Roboterfrau, der er das Aussehen Marias verleiht, um so die Arbeiter gegen Joh Fredersen aufzuhet-

zen. Die Revolte gelingt, mündet jedoch in eine Katastrophe, die nur durch die Liebe von Freder und Maria überwunden werden kann. Arbeiter und Herrschende werden durch sie vereint, denn der „Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein“, wie der Schlusstitel des Films proklamiert.

Der pathetisch-märchenhafte Grundton der Erzählung ebenso wie die Monumentalität der urbanen Prachtbauten begeisterten Hitler und Goebbels.² Von den zeitgenössischen Kritikern wurde Langs Film eher mit Skepsis aufgenommen, der Plot als sentimental und naiv bezeichnet. Der Science-Fiction Autor H. G. Wells beispielsweise sah „in ungewöhnlicher Konzentration nahezu jede überhaupt mögliche Dummheit“ verwirklicht.³ Oftmals wurde Langs damalige Lebensgefährtin Thea von Harbou, später Anhängerin der NSDAP, für die mystische Atmosphäre verantwortlich gemacht. Obwohl Lang selbst seine Mitarbeit am Skript nie leugnete, distanzierte er sich später von der Aussage des Films, die er als zu unpolitisch empfand.⁴

Sowohl aufgrund des Plots wie auch wegen der damals ungewöhnlichen Länge von ursprünglich 153 Minuten wurde *Metropolis* zunächst ein ökonomischer Misserfolg. Nur wenige Monate nach der Premiere wurde der Film daher für den Export mehrfach gekürzt, ummontiert und neu geschnitten. Die Originalversion galt lange Zeit als verschollen. Erst seit der Entdeckung einer nahezu vollständigen Fassung in einem Filmarchiv in Buenos Aires 2008 ist der Film in seiner Grundform rekonstruierbar.

² Philipp Bühler: „Metropolis“, in: Jürgen Müller (Hrsg.), *100 Filmklassiker des 20. Jahrhunderts*, Köln 2015, S. 62.

³ Ibid.

⁴ Fritz Lang in den *Cahiers du Cinema* 1966, zit. in: Ilona Brennicke/ Joe Hembus (Hrsg.), *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910–1930*, München 1983, S. 138.

¹ o.V.: „Zehn Jahre Filmclub Heidelberg“, in: Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion): *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. II.



Dietrich Lehmann greift in seinem Plakat das Motiv des Turmbaus zu Babel auf, das auch Fritz Langs Film zugrunde liegt. Als graphisches Element setzt er perspektivisch verzerrte Hochhäuser ein, die sich dunkel gegen den gelben Hintergrund abheben. Die Häuser symbolisieren die babylonisch ins Nichts strebenden Bauten der Oberwelt von Metropolis, Utopie und Hybris zugleich. Mit der Wahl des Motivs steht Lehmann in einer langen Tradition. So zeigt bereits das Plakat zur deutschen Erstaufführung des Films im Jahr 1927 von Josef Bottlik den „Neuen Turm Babel“ mit dem Kopf der Roboterfrau im Vordergrund. Darüber befindet sich in expressionistischer Typographie der Schriftzug *Metropolis*. Auch Boris Bilinsky kombiniert im französischen Plakat Hochhausarchitektur und Titel. Das Stadtgebirge wird somit zum Urbild des Urbanen und Erkennungsmerkmal des Films.

Laura Rehme

Bibliographie

- Ilona Brennicke/Joe Hembus: „Metropolis“, in: Ilona Brennicke/Joe Hembus (Hrsg.), *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910–1930*, München 1983, S. 134–142
- Philipp Bühler: „Metropolis“, in: Jürgen Müller (Hrsg.), *100 Filmklassiker des 20. Jahrhunderts*, Köln 2015, S. 48–65
- Ronald M. Hahn/Volker Jansen: „Metropolis“, in: Ronald M. Hahn/Volker Jansen (Hrsg.), *Die 100 besten Kultfilme von ‚Metropolis‘ bis ‚Fargo‘* [= Heyne Filmklassiker, Bd. 32], München 1998, S. 392–398
- Filmclub Heidelberg/Dieter Schadt (Hrsg./Redaktion): *Festschrift 10 Jahre Filmclub Heidelberg*, 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)
- Michael Töteberg: „Metropolis“, in: Michael Töteberg (Hrsg.): *Film-Klassiker. 120 Filme*, Stuttgart und Weimar 2006, S. 96f.
- Nicolaus Schröder: „Fritz Lang“, in: Nicolaus Schröder, *50 Klassiker, Filmregisseure von Georges Méliès bis Zhang Yimou*, Hildesheim 2003, S. 42–49

Kat.No. 30

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenossez Potjomkin*; UdSSR 1925, 69 Min., stumm, s/w, Regie: Sergej Eisenstein, Drehbuch: Nina Agadschanowa, Sergej Eisenstein), oben rechts mit „LD“ signiert, Kaseinfarbe auf Pappe, 36,2 x 68 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg¹

Es gibt viele Klassiker der Filmgeschichte. So sind die Bilder aus Alfred Hitchcocks *Die Vögel* (*The Birds*: US 1963), King Kong auf dem Dach eines New Yorker Hochhauses (erstmalig in *King Kong*: US 1933, Regie: Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack) oder das makellose Antlitz der Prinzessin Leia aus *Star Wars* (US 1977, Regie: George Lucas) wohl ebenso wenig aus dem kollektiven Bildgedächtnis wegzudenken, wie die dramatische Treppenszene aus dem russischen Agitationsfilm *Panzerkreuzer Potemkin*.

1925 bekam der 27 Jahre alte Sergej Michailowitsch Eisenstein von der Kommission der Kommunistischen Partei der Sowjetunion den Auftrag, für die staatliche Filmgesellschaft Goskino einen Film zum 20jährigen Jubiläum der Ereignisse der Vorrevolution von 1905 zu drehen. Eisenstein war zu dieser Zeit bereits eine Größe in der russischen Film- und Theaterwelt. Das Kino war in Russland nach der Revolution, unter anderem wegen seines propagandistischen Potentials, zu einem hoch angesehenen und bedeutenden künstlerischen Medium geworden.²

Eisenstein konzentrierte sich in seinem Film auf die Meuterei der Matrosen des Kriegsschiffs *Potjomkin*, welches im Hafen von Odessa stationiert war. Er machte aus einer erfolglosen kleinen Meuterei wegen mangelhafter Ernährung, geringem Sold und schlechter Behandlung einen heroischen Akt der sozialistischen Revolution. Dazu setzte Eisen-

stein als eigentlichen Helden die Masse der Proletarier in den Mittelpunkt und verzichtet so auf die klassische Darstellung einer Hauptfigur.³ Besonders hervorzuheben ist die Montagearbeit des Filmes. Durch den Schnitt und die Montage werden die räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge weitestgehend aufgelöst und der Zuschauer soll durch Assoziationen und emotional aufgeladene Bilder Anteil an den dargestellten Ereignissen nehmen. Dabei spielt die Synthese von Emotionalität und Rationalität, Gefühl und Verstand eine wichtige Rolle. Diese neuartige Ästhetik wurde als ein Vorbild für eine neue sozialistische Filmkunst und der sowjetischen Kunst im Ganzen gelobt.⁴

Dietrich Lehmanns Plakat für *Panzerkreuzer Potemkin* zeigt in weißen Umrisslinien die schematische Darstellung eines bewaffneten Schiffes auf rotem Grund. Im Vordergrund ist in schwarzer, weiß umrandeter Schrift der Titel des Filmes „Panzerkreuzer Potemkin“ zu lesen. Darüber steht in weißen Buchstaben der Name des Regisseurs: Sergej M. Eisenstein. Am unteren rechten Rand ist zu lesen, dass es sich um einen russischen Stummfilm handelt. Oben rechts, wiederum in schwarzer Schrift mit weißer Umrandung, steht: „Donnerstag, 10.6. 20:30 Fauler Pelz“. In der oberen linken Ecke finden sich Lehmanns Initialen „DL“ umgekehrt zu einer Signatur ineinander verschränkt. Dem Plakat zu Folge wurde der Film an einem 10. Juni gezeigt. Da es sich um einen Donnerstag handelte, liegt es nahe, das Jahr 1954 als Vorführungsdatum anzunehmen. Verschiedene Unterlagen des Filmclubs Heidelberg informieren darüber, dass es 1950 und 1956 weitere Vorführungen des *Panzerkreuzer*

¹ Vgl. zur Rückseite auch hier Kat.Nos. 33 und 34.

² Vgl. Evgenij Margolit: „Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm“ in: Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart 1999, S. 17–67, hier S. 20.

³ Vgl. Wolfgang Beilenhoff: „Affekt als Adressierung. Figuration in der Masse in Panzerkreuzer Potemkin“, in: *Montage/AV*, 13/1/2004, S. 50-71.

⁴ Vgl. Robert Rosentreter: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Schiff. Der Aufstand. Der Film*, Rostock 2011. S. 109 f.



Potemkin gab.⁵ Somit wurde der Film vom Heidelberger Filmclub innerhalb von 10 Jahren drei Mal gezeigt. Diese Häufigkeit spiegelt die cineastische Bedeutung des Films wieder.

Svenja Reinke

Bibliographie

Wolfgang Beilenhoff: „Affekt als Adressierung. Figuration in der Masse in Panzerkreuzer Potemkin“, in: *Montage/AV*, 13/1/2004, S. 50–71

Evgenij Margolit: „Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm“ in: Christine Engel (Hrsg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 17–67

Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg, Juli 1959, o.P. (S. 3) (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

Robert Rosentreter: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Schiff. Der Aufstand. Der Film*, Rostock 2011

⁵ Vgl. einmal ein Einladungsschreiben Heiner Brauns vom 12.07.1950 an den Rektor der Universität Heidelberg, Prof. Dr. Karl Freudenberg, zur Vorführung des Films (Universitätsarchiv Heidelberg, B II 107 F); sodann die mit dem Plakat dokumentierte Aufführung 1954 sowie schließlich die Nennung des Films in dem Programm der Filmreihe „Zyklus der Meisterregisseure“ im Juli 1959 in: *Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg*, Juli 1959, o.P. (S. 3) (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171).

Kat.No. 31

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Faust* (D 1925/26, 105 Min., stumm, s/w, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Hans Kyser, nach Motiven von Johann Wolfgang von Goethe und der Faust-Sage), Kaseinfarbe auf Pappe, 35,5 x 68 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm *Faust – Eine deutsche Volkssage* entstand 1926 und ist der letzte Film, den der erfolgreiche Regisseur für die UFA drehte, bevor er nach Hollywood ging.¹

Das von Hans Kyser gestaltete Drehbuch kombiniert Motive der klassischen Faust-Sage mit Szenen aus Goethes Tragödie *Faust* (1808) und schafft somit eine Synthese zwischen historischer Überlieferung und der literarischen Bearbeitung Goethes.² Den zentralen Konflikt der Handlung bildet Mephistos perfides Intrigenspiel, dessen Ziel es ist, Fausts Glauben an das Göttliche zu zerstören. Diesen Konflikt inszeniert Murnau als Kampf zwischen Gut und Böse und setzt ihn mittels Licht und Schatten in Szene.

Das dramaturgische Schattenspiel des Films überträgt Dietrich Lehmann auf die Gestaltung seines Filmplakats, welches er für die Vorführung des Heidelberger Filmclubs am 13.12.1954 im Hörsaal 13 der Neuen Universität gestaltete (der Film war einem Bericht der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 28.06.1951 zufolge bereits drei Jahre zuvor erstmals im Rahmen einer dem deutschen Stummfilm gewidmeten Reihe im Filmclub gezeigt worden).³

Vor einem blutroten Hintergrund zeichnet sich die mächtige Flügelsilhouette Mephistos ausdrucksvoll im Zentrum des Plakats ab. Der linke Flügel fällt

als gewellte Linie in den Bildraum und fast wirkt es so, als wolle Mephisto den Filmtitel mit Schatten umhüllen. Mittels der gehörnten Kopfpartie und der maskenhaft überzeichneten Gesichtszüge stellt Lehmann das bedrohliche Wesen Mephistos prägnant zur Schau. Zur Profilierung der schemenhaften Gesichtszüge nutzt er hier eine weiße Konturlinie, die zudem die drei Ebenen des Bildraums deutlich hervortreten lässt: den blutroten Hintergrund, die verschattete Konturlinie der Flügel im Mittelgrund und den Vordergrund, bestehend aus der Gesichtspartie Mephistos und der Typographie, die Aufschluss über Regisseur, Titel und die Hauptdarsteller des Films gibt.

Beinahe scheint es, als ob Lehmann just den Moment illustrierte, in dem Mephisto aus dem Dunkel heraustritt und sich als Widersacher Fausts zu erkennen gibt. Zwar verzichtet Lehmann auf die Figuration Fausts, verkörpert diesen jedoch typographisch durch den markant ins Bild gesetzten Filmtitel. So entsteht der Eindruck, als ob die Typographie und die Gestalt Mephistos interagierten und Lehmann damit den dramatischen Konflikt zwischen Faust und dem Antagonisten Mephisto verbildliche.

In einer reduzierten Formensprache verdichtet Lehmann in diesem Bild die Essenz des Films: Mephisto, der sein Opfer in den Blick nimmt und zur Welt hinabsteigt, um in Faust das Göttliche zu zerstören.

Nadine Schwuchow

Bibliographie

„w.f.“ (Will Fischer): „Stummfilme – Stumme Filme?“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 148, 28.06.1951, S. 3

Horst Peter Koll/Stefan Lux/Hans Messias: *Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD*, Bd. 1 A-G, Frankfurt am Main 2002

Eric Rohmer: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München/Wien 1980

¹ Vgl. Horst Peter Koll/Stefan Lux/Hans Messias: *Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD*, Bd. 1 A-G, Frankfurt am Main 2002, S. 867.

² Vgl. Eric Rohmer: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München/Wien 1980, S. 9.

³ „w.f.“ (Will Fischer): „Stummfilme – Stumme Filme?“, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 148, 28.06.1951, S. 3.

MONTAG, 13.12.54
20³⁰ HÖRSAAL 13

EMIL JANNINGS
CAMILLA HORN
WILHELM DIETERLE
DEUTSCHLAND 1926

MURNAU:

FAUST

FILMCLUB HEIDELBERG

Kat.No. 32

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Duell mit dem Tod* (auch bekannt als *Am Rande des Lebens* und *Der Eid des Professor Romberg*; A 1949, 114 Min., s/w, Regie: Paul May, Drehbuch: Paul May, Georg Wilhelm Pabst), rechts mittig mit „LD“ signiert, Kaseinfarbe auf Pappe, 37 x 68 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Der Film entfaltet seine Handlung auf zwei Zeitebenen: In der erzählten Gegenwart wird ein Prozess gegen den Wiener Physikprofessor Dr. Ernst Romberg gezeigt, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg wegen Mordes an dem tschechischen Schneidermeister Franz Lang vor einem amerikanischen Militärgericht verantworten muss. Zu Beginn sprechen alle Indizien gegen den Angeklagten, der zudem auch zunächst Erklärungen zur Schuldfrage verweigert. Rückblenden in die Kriegszeit veranschaulichen allerdings sodann seine Schilderungen der tatsächlichen Umstände: Romberg wurde wegen seiner widerständigen Äußerungen gegen das NS-Regime denunziert und floh vor der Gestapo, wobei er sich der gestohlenen Uniform eines ranghohen SS-Offiziers bediente. Unter dieser Tarnung betrieb er in der Folge zusammen mit seiner Frau Maria und einem Pfarrer eine Widerstandsgruppe, die in Österreich zahlreiche Verfolgte vor der Gestapo rettete. Während einer dieser Aktionen kam es jedoch zu einem folgenschweren Irrtum, denn die Gruppe befreite aufgrund einer Verwechslung den tatsächlich gar nicht der Widerstandsbewegung angehörigen Franz Lang und weihte ihn versehentlich in ihr Netzwerk ein. Als die konkrete Gefahr zu drohen schien, dass dieser die Mitglieder der Untergrundbewegung an die Gestapo verraten würde, erschoss Romberg ihn, um so seine Mitstreiter vor dem vermeintlich sicheren Tod zu retten. Allerdings musste der Physikprofessor kurz darauf erkennen, dass die Gefahr doch nicht so konkret war wie es zunächst schien: Er hatte Lang also tragischer Weise vollkommen umsonst geopfert und muss dies nun vor seinem Gewissen verantwor-

ten. Das Gericht billigt Romberg am Schluss des Films jedoch den „Stand der Notwehr“ zu „gegen den Staat und die Organe in seiner Exekutive, weil sie Grundsätze vertraten, die ungesetzlich und wider die Menschlichkeit gerichtet waren“, wie es der Richter in seinem anschließenden Urteil formuliert:¹ Romberg wird freigesprochen.

Der Film basiert auf einem Drehbuch, das der insbesondere in der Weimarer Republik berühmte österreichische Regisseur und Produzent Georg Wilhelm Pabst² zusammen mit seinem aus München stammenden Kollegen Paul May verfasst hatte.³ May wurde 1909 als „Paul Ostermayr“ geboren und arbeitete nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Namen „Paul May“, um Verwechslungen mit den anderen, in der Filmwirtschaft tätigen „Ostermayrs“ vorzubeugen: Sein Vater war der Filmpionier und -Produzent Peter Ostermayr, der zusammen mit seinem älteren Bruder Franz 1907 ein Wanderkino ins Leben gerufen, mit der „Münchener Lichtspielkunst GmbH“ den Vorgänger der späteren Bavaria-Filmgesellschaft gegründet hatte und nach dem Zweiten Weltkrieg eine eigene Produktionsfirma betrieb, in der sein jüngerer Bruder Ottomar tätig war.⁴

May hatte während des Zweiten Weltkriegs

1 Paul May: *Das Duell mit dem Tod*, 1949 (Abtastung der 35mm-Kopie auf VHS: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin): 01:49:02 – 01:49:20.

2 Zu ihm vgl. u.a. Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *G. W. Pabst*, Berlin 1997.

3 Pabst fungierte bei diesem Film sowohl über die von ihm gegründete Firma Pabst-Kiba-Filmproduktions GmbH (Wien) als auch direkt als Produzent. Derartige Unternehmungen einer kritischen Auseinandersetzung mit dem NS-Regime werden in der entsprechenden Literatur auch als Versuch einer Rehabilitierung aufgefasst, die Pabst angesichts seiner während der NS-Diktatur gedrehten „linienreue“ Filme anstrebte – vgl. dazu Jacobsen: *G.W. Pabst* sowie den Eintrag o.V.: „Georg Wilhelm Pabst“, in: *Deutsches Filminstitut*, online unter <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0044.htm> (letzter Zugriff: 12.09.2017).

4 Vgl. Wolfgang Jacobsen: „Ostermayr, Peter“, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Band 19, Berlin 1999, S. 620–621 sowie Eintrag o.V.: „Paul May“, in: *filmportal.de*, online unter http://www.filmportal.de/person/paul-may_d3f869c92d5b4da29a452aec68279ad9 (letzter Zugriff: 12.09.2017).



selbst immer wieder Zusammenstöße mit der Gestapo und arbeitete vom August 1944 bis zum Kriegsende im Untergrund. Wie der Filmprotagonist Romberg soll auch er sich zum Mittel der Fälschung von Dokumenten mit Dienstsiegeln und Papieren beim Oberkommando der Wehrmacht eingedeckt haben, weshalb dem Film ein hohes Maß an Authentizität bescheinigt wurde. In einem *Spiegel*-Artikel von 1949 heißt es etwa: „Die Erlebnisse von Freunden Paul Mays sind darin enthalten, und das Romberg-Schicksal ist an vielen Stellen Paul Mays eigene Biographie.“⁵

Dietrich Lehmann interpretiert den (von ihm um den bestimmten Artikel „Das“ ergänzten [vgl. Fig. A] und in markanten gelben Großbuchstaben geschriebenen) Filmtitel *Duell mit dem Tod* mit Hilfe zweier stark stilisierter Köpfe, die aus einer durchgehenden weißen und sich von dem schwarzen Hintergrund stark abhebenden Linie gebildet werden. Die rechts dargestellte Figur scheint

aggressiv blickend mit einer klauenartigen Hand nach ihrem eher traurig dreinblickenden Gegenüber links auszuholen: Anstatt konkrete Figuren aus der (Lehmann wahrscheinlich auch zuvor nicht bekannten) Filmhandlung zu porträtieren, ist hier wohl eher der mit dem Filmtitel beschworene Kampf der beiden Pole von „Tod“ und „Leben“ angedeutet, wobei Letzteres als Opfer dargestellt wird. Indem Lehmann diese Antipoden aus durchgängigen, sie verschränkenden weißen Linie entstehen lässt, deutet er zugleich die enge Verknüpfung der beiden an.

Der Film wurde am 15. Juli 1954 im Filmclub Heidelberg zusammen mit dem Vorfilm *Operation Hurricane* von Ronald Stark (GB, 1952) gezeigt, einem 33-minütigen kritischen Dokumentarfilm⁶

5 o.V.: „Duell mit dem Tode – Dr. Romberg vor Gericht“, in: *Der Spiegel*, Nr. 28, 1949, S. 30.

6 Vgl. den aus dem Off gesprochenen Kommentar am Ende des Films (zitiert nach: http://www.nationalarchives.gov.uk/films/1951to1964/popup/transcript/trans_oper_hurr.htm – letzter Zugriff: 12.09.2017): „That lethal cloud rising above Montebello marks the achievement of British science and industry in the development of atomic power, but it leaves unanswered the question of how shall this new-found power be used – for good or evil, for peace or war, for progress or destruction. The answer doesn't lie with Britain alone, but we may have a greater voice in this great decision if we have the strength to

über den ersten britischen Atombombentest in West-Australien, der im Jahr der Entstehung der Dokumentation stattgefunden hatte.⁷ Diese Kombination eines vom Widerstand während der Nazi-Zeit handelnden Spielfilms und eines aktuelle Kriegstechnologie thematisierenden Dokumentarfilms zeigt, dass die Perspektive des Filmclubs Heidelberg keineswegs nur historisch ausgerichtet war.

Cai Qingyu

Bibliographie

Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *G. W. Pabst*, Berlin 1997

Wolfgang Jacobsen: „Ostermayr, Peter“, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Band 19, Berlin 1999, S. 620–621

Peter Lee-Wright: *The Documentary Handbook*, London/New York 2010

o.V.: „Duell mit dem Tode – Dr. Romberg vor Gericht“, in: *Der Spiegel*, Nr. 28, 1949, S. 30

o.V.: „Georg Wilhelm Pabst“, in: *Deutsches Filminstitut*, online unter <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0044.htm> (letzter Zugriff: 12.09.2017)

o.V.: „Paul May“, in: *filmportal.de*, online unter http://www.filmportal.de/person/paul-may_d3f869c92d5b4da29a452aec68279ad9 (letzter Zugriff: 12.09.2017)

The National Archives – Public Information Films: Transkript des Films *Operation Hurricane*, online unter http://www.nationalarchives.gov.uk/films/1951to1964/popup/transcript/trans_oper_hurr.htm (letzter Zugriff: 12.09.2017)

defend ourselves and to deter aggression. That was the meaning of Montebello.“

⁷Vgl. u.a. Peter Lee-Wright: *The Documentary Handbook*, London/New York 2010, Kapitel 9: „Propaganda“, S. 172.

MAY, ÖSTERREICH 1949:
DAS DUELL
MIT DEM TOD

JACQUES BECKER:
LE RENDEZ-VOUS
DE JUILLET

Fig. A Dietrich Lehmann: Detail der Titel-Typographie der Filmplakate zu *Duell mit dem Tod* (Kat.No. 32) und *Rendez-vous de juillet* (Kat.No. 39)

Kat.Nos. 33 und 34

Dietrich Lehmann: Zwei Filmplakate zu *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*; US 1930, 152–133 Min., stumm/ton, s/w, Regie: Lewis Milestone, Drehbuch: Maxwell Anderson, George Abbott, Del Andrews, C. Gardener Sullivan), Kaseinfarbe auf Pappe, 36 x 68 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Der Film *Im Westen nichts Neues* wie auch Erich Maria Remarques literarische Vorlage gelten als die prägendsten Darstellungen der Westfront im Ersten Weltkrieg.¹ 1928 erschien der Roman erstmalig als Buch; es basierte auf den Erfahrungen, die Remarque und seine Kameraden als Frontsoldaten im Ersten Weltkrieg gemacht hatten.² Noch im selben Jahr erwarb Carl Laemmle, Gründer der Universal Studios in Hollywood, bei einem Besuch in seinem Geburtsland Deutschland die Rechte für eine filmische Adaption.³ Unter dem Regisseur Lewis Milestone, selbst Zeuge des Ersten Weltkrieges, wurde *Im Westen nichts Neues* zu einer der aufwändigsten Produktionen dieser Zeit. Trotz dieses Risikos wurde der Film ein finanzieller Erfolg und kam auch bei der Kritik gut an. Aufgrund seines Inhaltes unterlag *Im Westen nichts Neues* in vielen Ländern der Zensur und wurde meist in geschnittenen Fassungen vorgeführt, so auch in Deutschland, wo er aber ab 1933 durch die Nationalsozialisten komplett verboten wurde.⁴

Die Handlung folgt dem Weg des jungen Soldaten Paul Bäumers von seiner anfänglichen Kriegsbegeisterung im Klassenzimmer bis zu seinem Tod im Schützengraben. Der Film zeigt dabei zugleich die Grausamkeit des industrialisierten Krieges und

die unrealistischen Vorstellungen in der Heimat, welche den Soldaten Bäumer zunehmend von dieser entfremden.⁵

Da die meisten Mitglieder des Heidelberger Filmclubs den Zweiten Weltkrieg selbst erlebt hatten, bestand ein gewisses Interesse an *Im Westen nichts Neues* und seiner Antikriegs-Thematik, so dass es zu insgesamt zwei Aufführungen, einmal eben 1954 und dann noch einmal im Juni 1959, kam.⁶

Gängiges Motiv der üblichen Filmplakate für *Im Westen nichts Neues* war das Gesicht des Protagonisten Paul Bäumer als Soldat mit Stahlhelm. Dies symbolisierte die Art und Weise, in der der Krieg ihn seiner Individualität beraubte.

Dietrich Lehmann, ebenso Zeuge des Zweiten Weltkrieges, gab seinen Plakaten zu *Im Westen nichts Neues* hingegen eine Serie schwarzer Kreuze als zentrales Bildmotiv. Mit diesem Symbol des Kreuzes für den Tod und das Opfer sowie anhand der dunklen Farbgebung interpretiert er das im Roman wie im Film geschilderte sinnlose Massensterben im Niemandsland der Schützengräben um den Protagonisten.

Von keiner anderen Aufführung des Filmclubs, für die Dietrich Lehmann Plakate gestaltete, sind dabei so viele Exemplare erhalten geblieben, wie für die Aufführung von *Im Westen nichts Neues* am 8. November 1954. So ermöglichen uns die drei erhaltenen Plakate, von denen zwei hier ausgestellt werden (Kat. Nos. 33 und 34), sowie deren Entwurfsskizze (Fig. A), welche sich auf der Rückseite des Plakates von *Panzerkreuzer Potemkin*

1 Thomas Schneider: „Das virtuelle Denkmal des unbekanntenen Soldaten. Erich Maria Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘ und die Popularisierung des Ersten Weltkrieges“, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek/Wolfgang Hochbuck (Hrsg.), *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen 2008, S. 89–98, hier S. 89–91.

2 Schneider: „Das virtuelle Denkmal des Soldaten“, S. 92.

3 Thomas Schneider: „Two ‚All Quiets‘. Representations of Modern Warfare in the Film Adaptions of Erich Remarque’s ‚Im Westen nichts Neues‘“, in: Martin Löschnigg/Marzena Sokolowska (Hrsg.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin 2014, S. 109–119, hier S. 109.

4 Schneider: „Das virtuelle Denkmal des Soldaten“, S. 95.

5 Margot Norris: „Revisiting All Quiet on the Western Front“, in: Martin Löschnigg/Marzena Sokolowska (Hrsg.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin 2014, S. 17–28, S. 19.

6 *Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg*, Juni 1959, o.P. (S. 1) (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171).

LEWIS MILLESTONE
USA 1930

NACH REMARQUE

IM WESTEN NICHTS NEUES

(ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT)

MONTAG , 8.11.

20 UHR 30

STUDIO FAULER PELZ - FILMCLUB HEIDELBERG

LEWIS MILLESTONE
USA 1930

NACH REMARQUE

IM WESTEN NICHTS NEUES

(ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT)

20 UHR 30
MONTAG
8.11.1954

STUDIO FAULER PELZ
FILMCLUB HEIDELBERG

(vgl. Kat.No. 30) befindet, einen Einblick in die Arbeitsweise Lehmanns: Er verwendete entweder die Rückseiten seiner fertigen Plakate später noch einmal als eine Art von Skizzenblock oder aber er arbeitete parallel bereits im Voraus an künftigen Entwürfen (*Panzerkreuzer Potemkin* wurde am 19.06. 1954 gezeigt, *Im Westen nichts Neues* fast genau fünf Monate später am 08.11.1954).

Die leichten Variationen in Text und Gestaltung der verschiedenen Plakate für *Im Westen nichts Neues* sind darauf zurückzuführen, dass Lehmann jedes Exemplar einzeln und per Handarbeit anfertigte. Trotz ihrer Einzigartigkeit teilen sie sich alle jedoch zusammen mit dem Entwurf (Fig. A) denselben Fehler: Der Nachname des Regisseurs Lewis Milestone ist als „Millestone“ stets falsch geschrieben.

Maximilian Dümmler

Bibliographie

Modris Eksteins: „War, Memory, and Politics. The Fate of the Film ‚All Quiet at the Western Front‘“, in: *Central European History*, Vol. 13, No. 1, März 1980, S. 60–82

Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg, Juni 1959, o.P. (S. 1) (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

Margot Norris: „Revisiting ‚All Quiet on the Western Front‘“, in: Martin Löschnigg/Marzena Sokolowska (Hrsg.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin 2014, S. 17–28

Thomas Schneider: „Das virtuelle Denkmal des unbekanntes Soldaten. Erich Maria Remarque ‚Im Westen nichts Neues‘ und die Popularisierung des Ersten Weltkrieges“, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek/Wolfgang Hochbuck (Hrsg.), *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen 2008, S. 89–98

Thomas Schneider: „Two ‚All Quiets‘. Representations of Modern Warfare in the Film Adaptions of Erich Remarque’s ‚Im Westen nichts Neues‘“, in: Martin Löschnigg/Marzena Sokolowska (Hrsg.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin 2014, S. 109–119, hier S. 109

Hans J. Wulff: „Im Westen nichts Neues“, in: Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber, *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 46–56

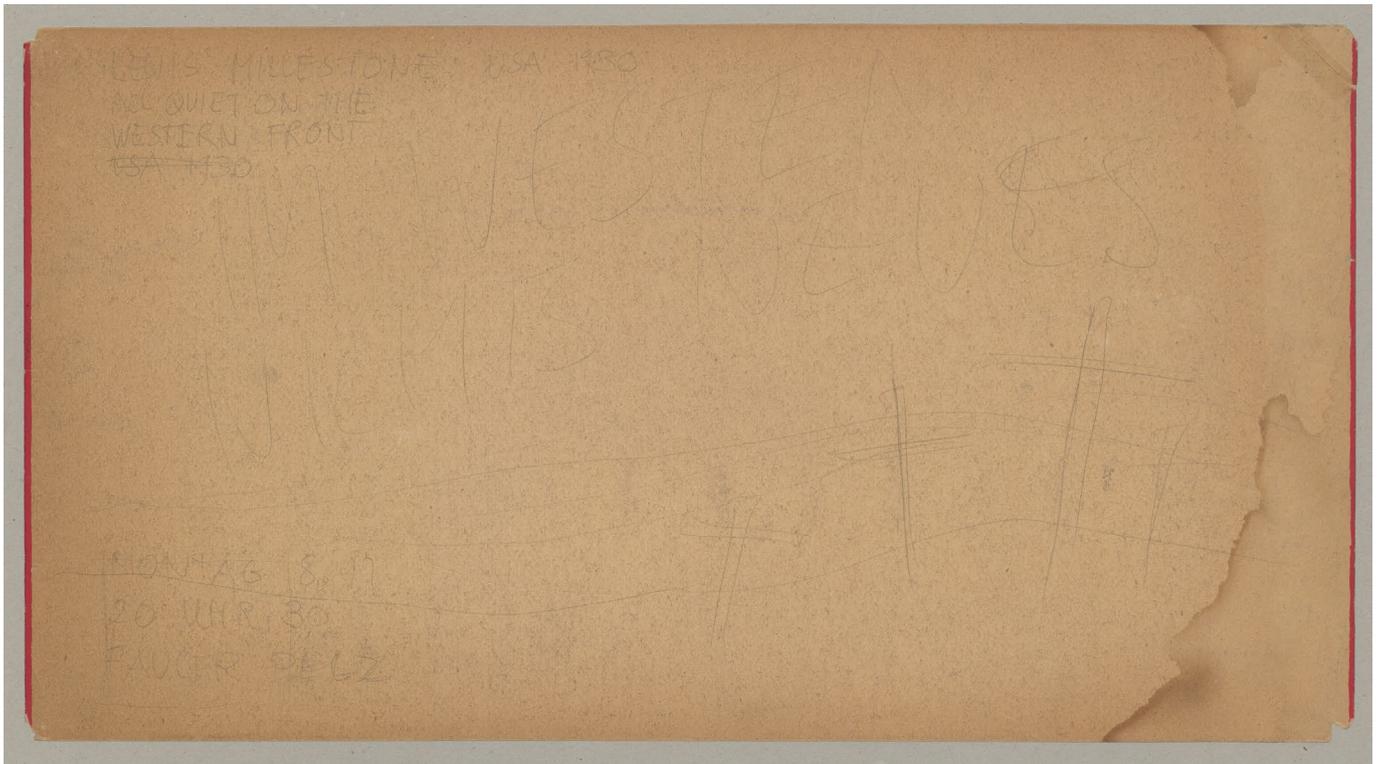


Fig. A Dietrich Lehmann: Entwurfsskizze für das Motiv von *Im Westen nichts Neues* (Kat.No. 33/34) auf der Rückseite des Plakates zu Panzerkreuzer Potemkin (vgl. Kat.No. 30)

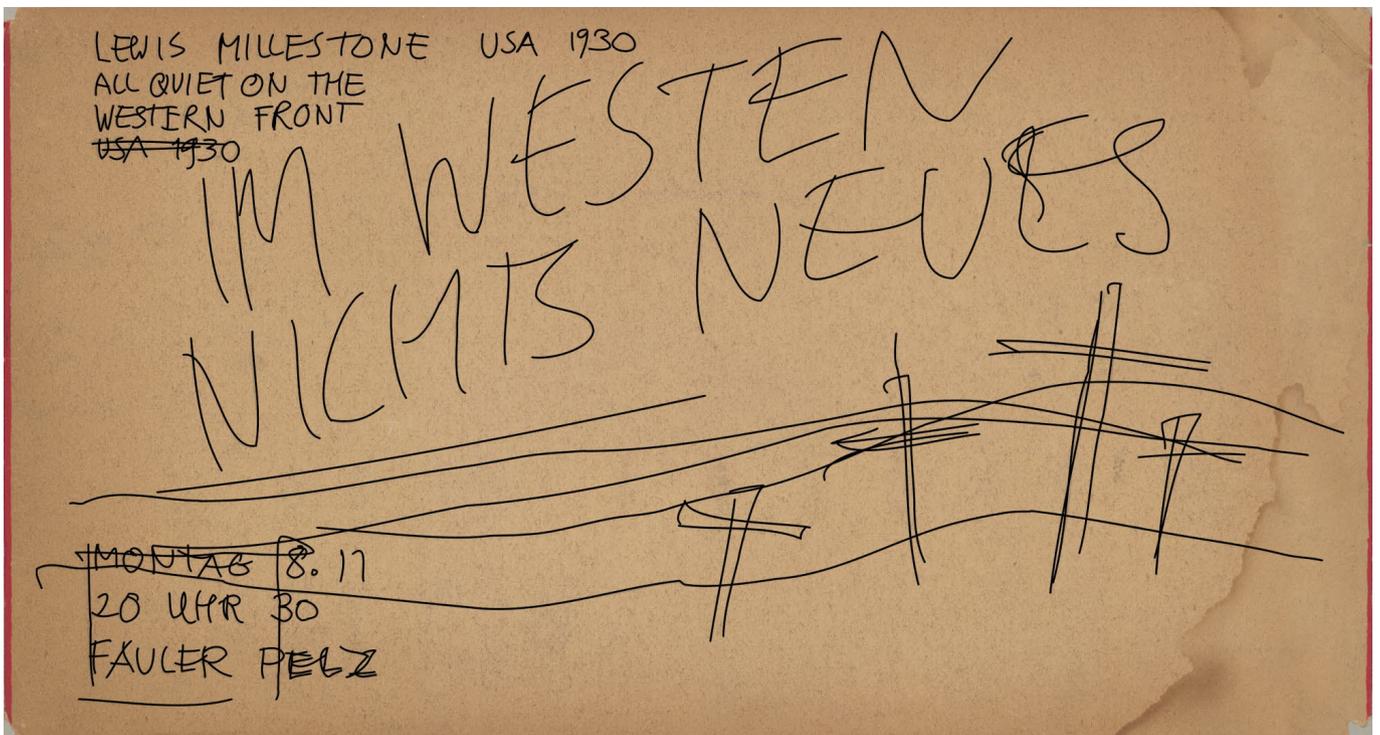


Fig. B Verdeutlichende Nachzeichnung der in Fig. A abgebildeten Entwurfsskizze (Maximilian Dümler)

Kat.No. 35

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Sturm über Asien* (*Potomok Tschingis-Chana*; UdSSR 1928, 130 Min., stumm, s/w, Regie: Wsewolod Pudowkin; Drehbuch: Ossip Brik nach dem Roman von Iwan Nowoschonow), Kaseinfarbe auf Pappe, 30,7 x 55,8 cm, 1952, Universitätsarchiv Heidelberg

„*Sturm über Asien* ist das größte Filmepos geworden, das die Geschichte des Filmes kennt“, urteilte im Januar 1929 der deutsche Dramaturg, Regisseur, Journalist und Theaterkritiker Herbert Ihering begeistert.¹

Gedreht hat diesen Film der sowjetische Regisseur Wsewolod Pudowkin im Jahr 1928 (nicht 1929, wie auf dem Plakat angegeben) als letzten Teil seiner Revolutionstrilogie, die mit *Die Mutter* (*Mat*; UdSSR 1926) eröffnet und mit *Das Ende von Sankt Petersburg* (*Konets Sankt-Peterburga*; UdSSR 1927) fortgesetzt worden war.

Wie schon diese beiden Filme, spielt auch *Sturm über Asien* während des russischen Bürgerkriegs 1918, als ausländische Interventionstruppen die Mongolei beherrschten. Der von dort stammende nomadische Jäger Bair gerät hierbei in einen Streit mit einem britischen Pelzhändler und muss fliehen, nachdem er einen Briten in dem entstehenden Handgemenge leicht verletzt hat. Bair schließt sich einer Gruppe russischer Partisanen an und kämpft gegen die ausländischen Besatzer. Als er in Sibirien gefangen genommen und anschließend zum Tode verurteilt wird, findet man bei ihm ein Amulett, das ihn als Nachfahren von Dschingis-Khan ausweist. Bair soll daher als „neuer Dschingis-Khan“ inthronisiert werden, um die politischen Interessen der Konterrevolution zu vertreten. Seine anfängliche Apathie wird

durch einen unbeherrschbaren Zorn ersetzt, als einer seiner Landsleute vor seinen Augen getötet wird. Es gelingt Bair, zu fliehen und anschließend den Kampf für die Freiheit seines Volkes anzuführen: Der „*Sturm über Asien*“ bricht los...

Wie Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (vgl. Kat. No. 30) wurde *Sturm über Asien* im Filmclub Heidelberg innerhalb von 10 Jahren drei Mal gezeigt, nämlich im Februar 1951, im Dezember 1952 und im November 1961, was, wie im Fall von Eisenstein, die cineastische Bedeutung des Films widerspiegelt. Die letzte Vorführung 1961 fand im Rahmen des „Zyklus der Meisterregisseure“ und anlässlich einer Darbietung der vollständigen erwähnten Revolutionstrilogie statt.² In den im November 1961 veröffentlichten *Mitteilungen* des Filmclubs Heidelberg wird darauf hingewiesen, dass diese drei Filme alle dasselbe Thema, nämlich eine „Bewußtseinswerdung“, behandelten und der Form nach psychologische Werke seien.³ Jenseits dessen schien das Interesse des Filmclubs an *Sturm über Asien* auch in dessen exotischen Aspekten begründet: „*Sturm über Asien*‘ ist nicht nur ein spannender Abenteuerfilm mit dramatischer Agitation, es ist auch ein ethnographischer Dokumentarfilm. Uralte Sitten, primitive Riten und feierliche Tempeltänze bereicherten die eigentliche Handlung, ohne die Spannung zu beeinträchtigen.“⁴

Dietrich Lehmann interpretiert hier, wie auch bei einigen anderen Plakaten (vgl. zum Beispiel Kat. Nos. 31, 35, 40, 41), den Filmtitel, indem er den

¹ Herbert Ihering: „*Sturm über Asien*“ in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 10, 07.01.1929, hier zitiert nach: Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), *Herbert Ihering: Filmkritiker*, München 2011, S. 221–223, hier S. 222.

² *Mitteilungen des Heidelberger Filmclubs*, November 1961, (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), o.P. (S. 4).

³ Georges Sadoul: „XI. Zyklus der Meisterregisseure – Wsewolod Pudowkin, No. 6: *Sturm über Asien*“ in: *Mitteilungen des Heidelberger Filmclubs*, November 1961, (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), o.P. (S. 4).

⁴ *Ibid.*



dort genannten Sturm durch eine sich im rechten Teil des Bildes ballende Staubwolke deutet, deren warmes Orange im Kontrast zu den in kühlem Blau gehaltenen, eleganten Buchstaben steht.

Si Han

Bibliographie

Oksana Bulgakowa: „Wsewolod Pudowkin“, in: Thomas Koebner (Hrsg.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Stuttgart 2008, S. 605–608

Karin Herbst-Meißlinger (Hrsg.): *Herbert Ihering: Filmkritiker*, München 2011

Panayiota Mini: *Pudovkin's Cinema of the 1920s*, University of Wisconsin – Madison, 2002, S. 61ff.

Georges Sadoul: „XI. Zyklus der Meisterregisseure – Wsewolod Pudowkin, No. 6: „Sturm über Asien““ in: *Mitteilungen des Heidelberger Filmclubs*, November 1961, (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), o.P. (S. 4)

Amy Sargeant: *Storm Over Asia* (Kinofile Filmmakers' Companion 11), London/New York 2007

Amy Sargeant: *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-garde*, London/New York 2000, S. 111–138

Kat.No. 36

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Rashomon* (J 1950, 88 Min., s/w, Regie: Akira Kurosawa, Drehbuch: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto), unten links signiert mit „LD“, Kaseinfarbe auf Pappe, 36,5 x 68 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Rashomon ist der erste von insgesamt vier japanischen Filmen, die zwischen 1948 und 1960 im Heidelberger Filmclub gezeigt wurden, was seine zentrale Bedeutung für die Rezeption der japanischen Filmkunst in Deutschland widerspiegelt.¹ Die Auszeichnung mit dem Goldenen Löwen auf den Filmfestspielen 1951 in Venedig machte den Regisseur Akira Kurosawa (nicht „Akita“ wie auf dem Plakat angegeben) und das japanische Kino im Westen bekannt.

Kurosawa verbindet in *Rashomon* eine an den Stummfilm angelehnte Ästhetik mit traditionellen Elementen der japanischen Kultur, wie etwa der stilisierten Gestik und Mimik des mittelalterlichen Nô-Theaters, zu einer zeitlosen Parabel über die Fragwürdigkeit absoluter Wahrheit.

Der Film basiert auf zwei Kurzgeschichten des japanischen Schriftstellers Ryunosuke Akutagawa und erzählt von einem Verbrechen im Japan der Heian-Zeit (794–1192). Der berüchtigte Räuber Tajomaru überfällt im Wald einen Samurai und vergewaltigt dessen Frau vor den Augen ihres Mannes. Der Samurai wird später ermordet von einem Holzfäller aufgefunden. Vor Gericht soll der Tathergang durch die Vernehmung der vier Zeugen – der tote Samurai spricht durch ein Medium – rekonstruiert werden. Der Holzfäller und ein Mönch, der ebenfalls als Zeuge geladen war, suchen auf dem Rückweg von der Gerichtsverhandlung Schutz vor dem strömenden Regen

unter dem halb verfallenen Stadttor Rashomon. Dort treffen sie auf einen Bürger, dem sie das zuvor Gehörte berichten. Diese Unterhaltung bildet die Rahmenhandlung des Films und dient als Ausgangspunkt für die Rückblenden, in denen die Aussagen der Beteiligten unmittelbar ins Bild gesetzt werden. Ungewöhnlich dabei ist, dass jeder der Befragten für sich beansprucht, den Mord begangen zu haben, um so die eigene Ehre zu bewahren – ein dem japanischen Ehrenkodex entsprechendes Verhalten.

Es bleibt jedoch unmöglich, aus den vier sich widersprechenden Perspektiven eine objektive Wahrheit zu ermitteln. Durch dieses „unzuverlässige“ Erzählen führt der Film eindrücklich die Subjektivität der Wahrnehmung und Relativität der Wirklichkeit vor Augen. Kurosawa selbst bemerkte zu *Rashomon*: „Die Menschen sind unfähig, aufrichtig zu sich selbst zu sein. Sie können nicht über sich sprechen, ohne das Bild zu schönen. Dieser Film ist wie ein Rollbild, das im Entrollen das menschliche Ich enthüllt.“²

Während die offiziellen Filmplakate überwiegend die erotische Komponente des Films betonen – so wirbt etwa das japanische Plakat dezidiert damit, „ein Film voll von Begierde!“ sei zu erwarten –, setzt Hans Hillmann in seinem anlässlich der Wiederaufführung 1961 gestalteten Werbeposter die Multiperspektivität des Films graphisch um, indem er die Bildfläche in vier horizontale Ebenen mit unterschiedlichen Motiven unterteilt, die sich letztlich wieder zu einer amorphen Gestalt verbinden.

Im Gegensatz zu den anderen in der Ausstellung gezeigten Exponaten arbeitet Dietrich Lehmann

¹ Vgl. die Auflistung bei Dieter Schadt: *Zwölf Jahre Filmclub Heidelberg. 1948 – 1960, No. 4: Filmverzeichnis*, November 1960 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), S. VII.

² Akira Kurosawa, zit. in: Heinz-Jürgen Köhler: „Rashomon“, in: Jürgen Müller (Hrsg.), *100 Filmklassiker des 20. Jahrhunderts*, Köln 2015, S. 237.



in seinem Plakat zu *Rashomon* ausschließlich mit Schrift und verzichtet auf Bildelemente. Die gelben Buchstaben heben sich deutlich von dem rostfarbenen Untergrund ab und lenken den Blick des Betrachters unmittelbar auf den Titel. Vergleicht man Lehmanns Plakat mit dem offiziellen, von Gerhard Bobelz anlässlich der deutschen Erstaufführung geschaffenen Kinoposter, lassen sich Gemeinsamkeiten sowohl in der Farbwahl wie auch bei der graphischen Gestaltung feststellen. Beide Plakate zeigen auf einem rostroten Hintergrund den Titel des Films als gelben Schriftzug und ihre Typographie imitiert dabei kalligraphische Schriftzeichen. Der japanische Charakter des Films wird auf dem Plakat zum deutschen Kinostart allerdings noch zusätzlich durch die an Rollbilder angelehnte, stilisierte Zeichnung eines asiatischen Ahornbaumes und Pagodenhauses hervorgehoben. Durch die Reduktion der Bildinhalte auf reine Schrift bei Lehmann wird diese selbst zum Bild und evoziert graphisch die Exotik der fernöstlichen Kultur.

Laura Rehme

Bibliographie

- Klaus Bort: „Rashomon“, in: Michael Töteberg (Hrsg.), *Film-Klassiker. 120 Filme*, Stuttgart, Weimar 2006, S. 116–118
- Nicola Glaubnitz et al. (Hrsg.): *Akira Kurosawa und seine Zeit*, Bielefeld 2005
- Heinz-Jürgen Köhler: „Rashomon – Das Lustwäldchen“, in: Jürgen Müller (Hrsg.), *100 Filmklassiker des 20. Jahrhunderts*, Köln 2015, S. 230–237
- Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005
- Donald Richie (Hrsg.): *Rashomon. Akira Kurosawa, director*, London, New Brunswick 1987
- Dieter Schadt: *Zwölf Jahre Filmclub Heidelberg. 1948 – 1960, No. 4: Filmverzeichnis*, November 1960 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)
- Roland Schneider: „Nô“, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hrsg.), *Theaterlexikon*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 745–747
- Nicolaus Schröder: „Akira Kurosawa“, in: Nicolaus Schröder, *50 Klassiker. Filmregisseure von Georges Méliès bis Zhang Yimou*, Hildesheim 2003, S. 118–123
- Keiko Yamane: *Das japanische Kino*, München, Luzern 1985

Kat.No. 37

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Quattro passi fra le nuvole* (auch bekannt als *Quattro passi tra le nuvole*; dtsh.: *Lüge einer Sommernacht* und *Vier Schritte in die Wolken*; I 1942, 95 Min., s/w, Regie: Alessandro Blasetti; Drehbuch: Aldo De Benedetti, Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti, Piero Tellini), Kaseinfarbe auf Pappe, 31 x 55,5 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Der Film erzählt von der Begegnung des Handelsreisenden Paolo mit der jungen schwangeren Maria, die ihn bittet, sich vor deren auf dem Land wohnenden Eltern als Vater ihres unehelichen Kindes auszugeben. Als die Lüge auffliegt (der Film wurde in Deutschland daher auch unter dem Titel *Lüge einer Sommernacht* gezeigt), vermag Paolo es dennoch, zwischen Maria und ihren gestrengen Eltern zu vermitteln – er selbst kehrt anschließend in sein freudloses Stadt-Leben zurück. Die vorübergehende Flucht aus seinem tristem Alltag, welche die Begegnung mit Maria für Paolo bedeutet, wird von dem Filmtitel in die Formulierung von den „Schritten in die Wolken“ gekleidet.

Bemerkenswert an dem Film ist zum einen seine Entstehungszeit, zum anderen sein Regisseur: Blasettis vorangegangene Werke, insbesondere der 1929 gedrehte Film *Sole*, der Benito Mussolini gefiel, sowie *Vecchia guardia* von 1934, der Mussolinis 1922 erfolgten „Marsch auf Rom“ verherrlichte und von Adolf Hitler bewundert wurde, zeigen Blasetti als faschistischen Regimes genehmen Regisseur. Auch sein 1941 gedrehter Film *La corona di ferro*, ein im Mittelalter spielender Monumentalstreifen, kam bei den italienischen Machthabern gut an und gewann daher im Jahr seiner Premiere den „Coppa Mussolini“ als „Bester italienischer Film“ bei den Filmfestspielen von Venedig.

Umso bemerkenswerter nehmen sich vor diesem Hintergrund der unheroische Realismus und latente Pessimismus von *Quattro passi fra le nuvole* aus, in dem zwar das Landleben – gemäß der

faschistischen Ideologie – durchaus verherrlicht wird, die darin geübte Kritik an dem autoritären und in falschen Vorstellungen gefangenen Vater von Maria jedoch zugleich auch als Kommentar auf die faschistische Diktatur im Allgemeinen und auf Mussolini im Besonderen interpretiert werden konnte¹ – ein zum Entstehungsmoment des Films, dem Kriegsjahr 1942, keineswegs selbstverständliche Position.

Zudem wird der Film damit auch zum Vorläufer des dann später mit den Filmen von Luchino Visconti (*Ossessione*, I 1943) und Vittorio De Sica (*I bambini ci guardano*, I, 1943) sich herausbildenden Neorealismus, der eine Antwort auf die offizielle Propaganda des italienischen Faschismus zu geben versuchte und dieser daher die Darstellung der ungeschminkten Wirklichkeit des einfachen Volkes und seines Leidens unter der Diktatur entgegenstellte.² Blasetti scheint die Kehrtwende zwar nicht ganz freiwillig vollzogen zu haben – er nahm die Regie von *Quattro passi* u.a. auch nur deshalb an, weil andere von ihm geplante Projekte seinerzeit scheiterten –,³ aber es waren wohl eben all diese Züge des Films, die ihn für den Heidelberger Filmclub interessant machen konnten, zeigte er, zudem als Vorläufer des Neorealismus, doch, dass in Italien – anders als in Deutschland – selbst unter einem faschistischen Regime kritische Filme eines zudem zuvor linientreuen Regisseurs möglich gewesen waren.

Dietrich Lehmann interpretiert den Filmtitel anhand einer zwischen den Wolken fliegenden, transparenten Figur, deren Arme in flügelartigen Händen münden. Angesichts des Umstandes, dass sie wie ein typischer Handelsvertreter mit Hut und

1 Jean A. Gili: *La comédie italienne*. Paris 1983, S. 64–65.

2 Alfredo Baldi: „Quattro passi tra le nuvole“, in: Fernaldo Di Giammatteo (Hrsg.), *Dizionario del cinema italiano*. Rom 1995, S. 271–272.

3 Gianfranco Gori: *Alessandro Blasetti*, Florenz 1984, S. 74.

QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE

VIER SCHRITTE IN
DIE WOLKEN

VON ALESSANDRO BLAETTI
MIT GINO CERVI - ITALIEN 1943
SYNCHRON.

CAPITOL, SONNTAG, 25.4.54 11 Uhr, VORFILM 10 Uhr 45



Mantel bekleidet ist, ließe sich darüber spekulieren, ob der Maler vorab Informationen zur Handlung des Films erhalten hatte, wie sie in Form von Kurzinhaltsangaben in den Verleihkatalogen verfügbar waren. Interessanterweise lässt sich hier auch darüber diskutieren, ob Lehmann (der auf dem Plakat als Entstehungsjahr des Films versehentlich „1943“ statt korrekt „1942“ angegeben hat) in diesem Fall auch die Möglichkeit gehabt hatte, vorab einen Blick auf die von den Verleihfirmen vertriebenen offiziellen Werbeplakate zu *Quattro passi* zu werfen, denn auf der Rückseite seines Plakats findet sich eine Entwurfsskizze (Fig. A), auf der die „Vier Schritte zwischen den Wolken“ noch wörtlich anhand von vier Fußabdrücken visualisiert werden, die sich vor dem Hintergrund von angedeuteten Wolken abzeichnen. Mit eben einem solchen Motiv wurde der Film seitens seiner Verleihfirmen auch international beworben, so dass es in diesem Fall fast den Anschein hat, als sei Lehmann hier zunächst dieser Idee gefolgt, ehe er sie dann verwarf und eine eigene, sprechende Gestaltungslösung entwickelte.

Henry Keazor

Bibliographie

Alfredo Baldi: „Quattro passi tra le nuvole“, in: Fernaldo Di Giammatteo (Hrsg.), *Dizionario del cinema italiano*, Rom 1995, S. 271–272

Pietro Bianchi: *Locchio di vetro. Il cinema degli anni 1940–1943*, Mailand 1978

Jean A. Gili: *La comédie italienne*. Paris 1983

Gianfranco Gori: *Alessandro Blasetti*, Florenz 1984

Martin Schlappner: *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im neo-realistischen Film*, Zürich 1958

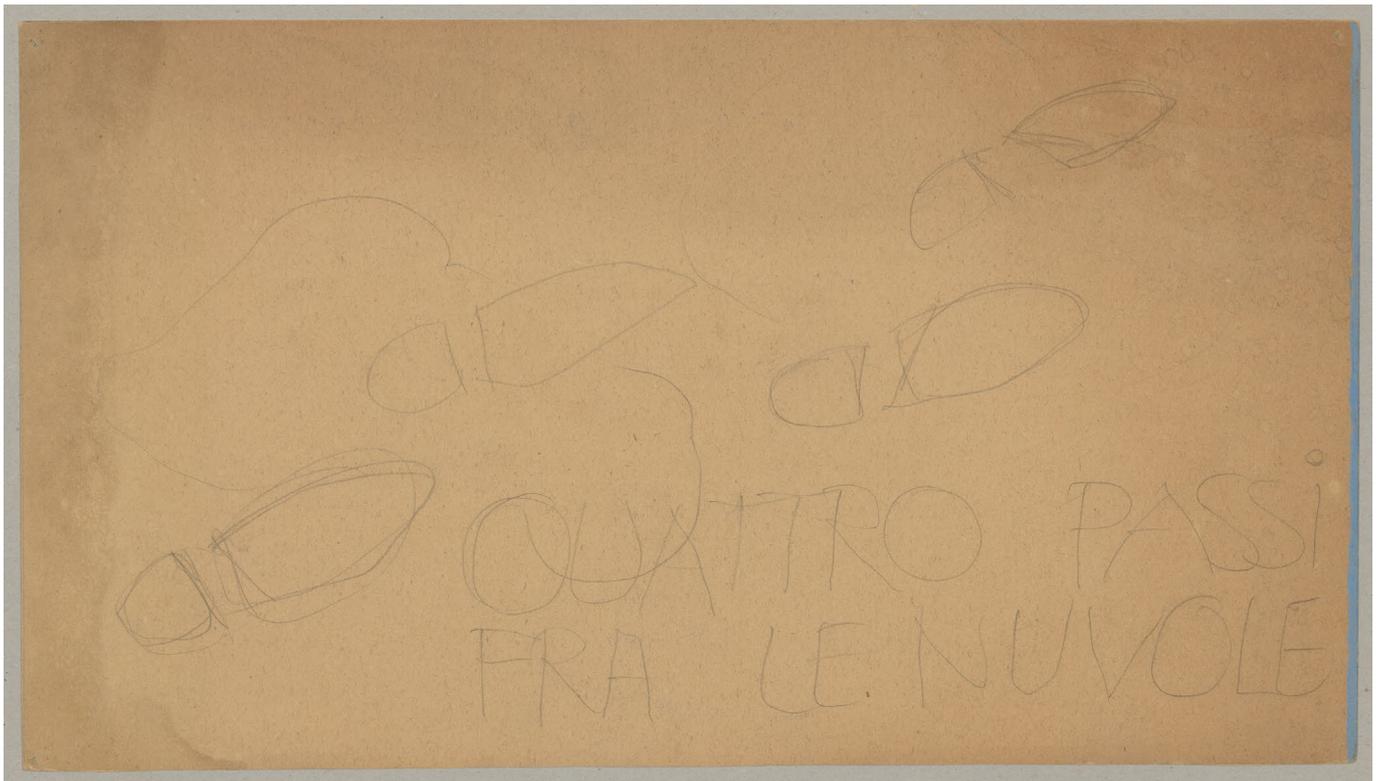


Fig. A Dietrich Lehmann: Verworfenen Entwurfsskizze für das Motiv von *Quattro passi fra le nuvole* auf der Rückseite des Plakates (Kat. No. 37)

Kat.No. 38

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Das Medium* (*The Medium*; US 1951, 84 Min., s/w, Regie: Gian-Carlo Menotti, Drehbuch: Gian-Carlo Menotti), Kaseinfarbe auf Pappe, 67,5 x 36,5 cm, 1955, Universitätsarchiv Heidelberg

Das Medium ist die filmische Umsetzung der gleichnamigen Oper von Gian-Carlo Menotti in zwei Akten und handelt von Madame Flora, einem falschen Medium, das während einer Séance eine paranormale Erfahrung macht. Durch diese Erfahrung zutiefst verstört, werden im weiteren Verlauf des Films ihr immer größerer Rückzug aus der Gesellschaft und das Aufgeben ihrer Tätigkeit als Medium, sowie ihre durch das Ereignis resultierende Alkoholsucht gezeigt.

Das Plakat von Dietrich Lehmann ist das einzige uns bekannte Exemplar, das im Hochformat gestaltet ist und gehört zu den wenigen Plakaten, die eine figürliche Darstellung aufweisen. Zu sehen ist eine Séance-Szene bestehend aus dem Medium, charakterisiert durch die Robe mit Kapuze und die als schwebend angedeuteten Karten, und eine weitere Person, bei der es sich wahrscheinlich um einen Klienten handelt. Die Figuren sind, wie auch die anderen Plakatmotive Lehmanns, sehr schlicht und reduziert gestaltet. Da das Medium hier, anders als im Film, männliche Züge aufweist, kann die Vermutung aufgestellt werden, dass Lehmann den Film nicht gesehen hatte, als er das Plakat malte.

Im Filmclub lief der Film am 13.06.1955, also vier Jahre nach seiner Veröffentlichung. *Das Medium* ist ein heute nur noch selten gezeigtes filmisches Kuriosum, was die Frage aufwirft, weshalb sich der Filmclub dafür entschied, ihn zu in das Programm zu nehmen. Eine Erklärung könnte sein, dass der Film 1952 bei den Filmfestspielen von Cannes den Sonderpreis „Prix du filme lyrique“ („Preis des lyri-

schen Films“) gewann¹ und dadurch die Aufmerksamkeit des stets an avantgardistischen Werken interessierten Filmclubs auf sich zog. Nichtsdestotrotz wurde er dort erst zwei Jahre später vorgeführt.

Nikias Herzhauser

Bibliographie

John Gruen: *Menotti: A Biography*, New York 1978

Ken Wlaschin: *Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance and Choral Works on Film, Television and Video*, Jefferson, NC 1999

¹ <http://www.festival-cannes.com/en/films/the-medium> (letzter Zugriff: 31.08.2017)

ORIGINAL MIT DEUTSIHEM TEXT !

DAS MEDIUM

VON
GIAN-CARLO
MENOTTI

MONTAG
13. JUNI
20 UHR 30
FAULER PELZ
FILMCLUB HEIDELBERG

Kat.No. 39

Dietrich Lehmann: Filmplakat zu *Rendez-vous de juillet* (dtsch.: *Treffpunkt Quartier Latin*; F 1949, 95 Min., s/w, Regie: Jacques Becker, Drehbuch: Jacques Becker, Maurice Griffe), unten rechts mit „LD“ signiert, Kaseinfarbe auf Pappe, 36 x 59 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

In seinem Film *Rendez-vous de juillet* (Dietrich Lehmann fügt hier – ähnlich wie bei Kat.No. 32: vgl. dort auch Fig. A – den bestimmten Artikel „Le“ frei hinzu) verarbeitet Regisseur Jacques (nicht, wie auf dem Plakat geschrieben: „Jacques“) Becker auf leichte Weise autobiographische Themen: Wie die von ihm im Film gezeigten Jugendlichen verweigerte auch er das Angebot des Vaters, in dessen Betrieb, einer Batterien-Fabrik, dauerhaft seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Und wie die Protagonisten seines Films begeisterte sich auch Becker für den Jazz, den er 1921 auf Vermittlung des Regisseurs und Drehbuchautors Jean Renoir, dem Sohn des Malers Auguste Renoir, kennengelernt hatte. Den Figuren seines Films gleich, suchte er daher Pariser Jazz-Kneipen wie das *Caveau des Lorientais* in Saint-Germain-des-Prés auf. Und wie Lucien Bonnard, die Hauptfigur von *Rendez-vous de juillet*, kämpfte schließlich auch Becker um die finanziellen Grundlagen zur Realisierung seines Traumes: Strebt Bonnard (nach dem realen Vorbild des Filmstudenten und späteren Regisseurs Jacques Dupont, dessen Expeditionsbegleiter Francis Mazière in Beckers Film mitwirkt) danach, gemeinsam mit seinen Freunden auf eine Expedition nach Afrika zu fliegen, um dort einen ethnologischen Dokumentarfilm zu drehen, so bemühte sich Becker darum, die von ihm ersonnenen Filmprojekte finanziert zu bekommen – ein Traum, den er sich erst 1942, während der deutschen Besatzung, mit dem Kriminal-Film *Dernier Atout* erfüllen können sollte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wechselte Becker insofern erfolgreich mit Filmen wie *Antoine et Antoinette* (F 1947) und eben *Rendez-vous*

de juillet in das Komödienfach, als beide Filme mit wichtigen Preisen ausgezeichnet wurden (*Antoine et Antoinette* gewann die Goldene Palme in Cannes, *Rendez-vous de juillet* den „Louis-Delluc“-Preis, einer Art „Goncourt-Preis des Kinos“, dem es darum geht, Werke zu prämiieren, die erfolgreich Aspekte des Autorenkinos mit künstlerischem Anspruch und Publikumsgeschmack zu kombinieren verstehen). Gerade ein Film wie *Rendez-vous de juillet* mit seinen Themen des Generationenkonflikts, der Berufs- und Identitätssuche, der Beziehungsprobleme, Eifersüchteleien und der Begeisterung für den Jazz, inspirierte dann auch zehn Jahre später François Truffaut bei der Konzeption seiner mit dem Film *Les quatre cents coups* (F 1959) eröffneten Film-Saga um den Jungen Antoine Doinel, mit dem zugleich die cineastische Strömung der „Nouvelle Vague“ eingeleitet wurde.

Auf seinem Plakat verbildlicht Dietrich Lehmann das Flair der Pariser Straßen des im deutschen Titel erwähnten „Quartier Latin“ mit Hilfe der typischen Café-Bestuhlung. Auch die dem Bild vor allem zugrundeliegenden Grüntöne, die der Künstler sonst bei seinen Filmplakat-Gestaltungen eher selten verwendete (vgl. Kat.No. 41), tragen zu der leichten Heiterkeit bei, welche die angedeutete Café-Szene prägt. Passend zu der im Film geplanten und am Ende gelingenden Expedition warb der Heidelberger Filmclub für die Aufführung im Jahr 1954 mit der Verlosung einer Frei-Fahrt an den filmischen Schauplatz Paris.

Henry Keazor

Bibliographie

Claude Naumann: *Jacques Becker*, Paris 2001

Jean Queval (mit einem Vorwort von Raymond Queneau): *Rendez-vous de juillet*, (Reihe „Le cinéma en marche“), Paris 1949

Valérie Vignaux: *Jacques Becker ou l'Exercice de la liberté*, Lüttich 2000

JACQUES BECKER:
LE RENDEZ-VOUS
DE JUILLET

Donnerstag
6. Mai 20³⁰
Fauler Pelz



TREFFPUNKT
QUARTIER
LATIN

Verlosung einer Freifahrt
Pfingsten nach Paris!

LD

Kat.No. 40

Dietrich Lehmann: Filmplakat mit der Ankündigung eines ‚abstrakten Kurzfilms‘ von Franz Schömb's sowie eines Vortrags *Magischer Realismus. Neue Dimensionen des Films*, Kaseinfarbe auf Pappe, 31 x 56 cm, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Dass der Filmclub Heidelberg nicht nur historische Filme auf sein Programm setzte, sondern auch aktuellere Produktionen zeigte, wird anhand einer Veranstaltung deutlich, die am 11.2.1954 im Hörsaal 8 der Neuen Universität stattfand und bei der ein *abstrakter Kurzfilm* des 1909 in Mannheim geborenen Malers und Filmemachers Franz Schömb's zur Aufführung kam. Dieser hatte an der Kunstakademie Karlsruhe sowie der Meisterschule für Grafik in Kaiserslautern studiert und schuf 1943 erste Entwürfe zu einem Film mit dem Titel *Geburt des Lichts*. Mit diesem versuchte der Künstler, an die durch den Nationalsozialismus unterbrochene Tradition des abstrakten deutschen Avantgardefilms anzuknüpfen, wie er in den Zwanziger Jahren von Pionieren wie dem 1925 gestorbenen, in Deutschland tätigen Schweden Helmuth Viking Eggeling, den 1936 bzw. 1940 in die USA emigrierten Oskar Fischinger und Hans Richter oder dem sich den Konventionen der nationalsozialistischen Filmproduktionen anpassenden Walter Ruttmann begründet worden war.

Schömb's ging es bei seinen Werken vor allem um eine neue Form der Raum-Zeit-Wahrnehmung: Zu dem durch die übereinander projizierten abstrakten Bilder beschworenen Raum soll das Publikum, dank des Rhythmus, in dem sie aufeinanderfolgen, auch für die Wahrnehmung der Zeit sensibilisiert werden, wobei beide Komponenten nicht voneinander abtrennbar sind. Denn durch die Übereinanderblendung verschiedener abstrakter Bilder erfolgt ihr Wechsel sowohl im Raum als auch in der Zeit.

Es ist unklar, welchen Film Schömb's 1954 genau im Filmclub zeigte, denn eine erste größere Realisierung seiner künstlerischen Ideen gelang dem Maler erst im Folgejahr 1955, als er von Hans Carl Opfermann und Dr. Walter Koch von der Unda Film in München gebeten wurde, zu deren Film *Maya* (D, 1957/58) einen Beitrag zu leisten. Schömb's rund 11-minütiger Film *Die Geburt des Lichts* fungiert dabei als erster Teil dieses Episodenfilms, der im Kontext einer Spiel-Rahmenhandlung einen Überblick über das bundesdeutsche avantgardistische Filmschaffen zu geben versucht. Da Schömb's erst ab 1955 an diesem Werk arbeitete, ist es wenig wahrscheinlich, dass er bereits 1954 Szenen aus der *Geburt des Lichts* vorführte, auch wenn er ab 1943 begonnen hatte, malerische Entwürfe zu diesem Werk anzufertigen.¹ Das erste, daraus resultierende Projekt war jedoch der zwischen 1948 und 1952 gedrehte fünf-minütige Kurzfilm *Opuscula*, bei dem Schömb's mit einer Vorform des von ihm selbst entwickelten, so genannten „Integrators“, einem Tricktisch, experimentierte: Auf eine Art Drehbühne spannte der Künstler dort seine abstrakten Rollenbilder sowie ausgeschnittene Schablonen und fotografierte diese über einen Drehspiegel als mehrfach belichtete Einzelbilder mit einer Filmkamera ab, wobei die Streifen und die Drehbühne nach jeder Aufnahme schrittweise weiterbewegt wurden. Die so entstandenen rund 70 000 Aufnahmen werden anschließend mit einer Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde abgespielt, so dass erst bei der Projektion der Eindruck einer fließenden Bewegung entsteht. Für *Opuscula* arbeitete Schömb's hingegen noch mit einem Verfahren, bei dem die bemalten Streifen-

¹ Den *Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg* vom Mai 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171), o.P. (S. 2) zufolge, führte Schömb's *Die Geburt des Lichts* dann am 13.05.1958 im Rahmen eines vom Filmclub organisierten Abendprogramms avantgardistischer Kurzfilme im Kino *Fauler Pelz* auf.



bilder und Schablonen mechanisch mit Hilfe einer Kurbel bewegt, durch einen Spiegel gemischt und dann von der Kamera abgefilmt wurden.

Wohl, weil *Opuscula* so kurz war, setzte man vor der eigentlichen Aufführung des Films 1954 einen Vortrag auf das Programm, in dem – eventuell Schömbms selbst² – in die „neuen Dimensionen des Films“ einführte. Der dafür gewählte Titel *Magischer Realismus* überrascht ein wenig, denn mit diesem Begriff wird üblicherweise eine figurativ, d.h. eben gerade nicht abstrakt gehaltene, künstlerische Strömung bezeichnet, die seit den 1920er-Jahren auf dem Gebiet der Malerei und der Literatur zu beobachten ist und zunächst auf einen postexpressionistischen Malstil bezogen war, der die Strömungen der Neuen Sachlichkeit ebenso umfasste wie die des Surrealismus.³

² Vgl. den Eintrag zu Schömbms auf *Wikipedia*, auf dem ein von ihm gehaltener Vortrag 1954 an der Universität Heidelberg aufgeführt wird: o.V.: Eintrag „Franz Schömbms“, in: *Wikipedia*, online unter https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Sch%C3%B6mbs (letzter Zugriff: 17.09.2017).

³ Vgl. Franz Roh: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925 sowie Kenneth Reeds:

Schömbms' Filme wurden vom allgemeinen Kinopublikum zunächst nicht verstanden und abgelehnt, in den Sechziger Jahren dann aber mit Begeisterung aufgenommen. Auch dies zeigt noch einmal die Vorreiterrolle des Filmclubs, der Schömbms' Filme vorführte, noch ehe 1958 *Die Geburt des Lichts* von der Filmbewertungsstelle das Prädikat „Besonders wertvoll“ erhielt.

Obgleich erst Schömbms' Filme der Sechziger Jahre schwarzweiß waren, kündigte Lehmann deren farbige Vorgänger in seinen beiden Filmplakaten, von denen eines hier gezeigt wird, bereits in einer schwarzweißen Optik an, die zudem in ihrer strengen Rasterung wenig mit den flammenartigen Bandstrukturen von Schömbms gemein haben, sondern eher – zumal mit den beiden schwarzen Rechtecken oben rechts (siehe Fig. A) – an die abstrakten Gemälde von Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian denken lassen. Sehr passend hingegen ist demgegenüber die Transparenz der übereinan-

„Magical Realism: A problem of definition“, in: *Neophilologus*, No. 90 (2), 2006, S.175–196.

derliegenden Strukturen, die auch ein wesentliches Merkmal der Filme Schömb's ausmachen.

Henry Keazor

Bibliographie

DVD *Geschichte des deutschen Animationsfilms*, kuratiert von Ulrich Wegenast, Teil IV, absolut Medien, Berlin 2011, 00:14:00 – 00:24:35: Franz Schömb's, *Die Geburt des Lichts*

Mitteilungen des Filmclubs Heidelberg, Mai 1958 (Universitätsarchiv Heidelberg, KE 171)

o.V.: *Kritik und Experiment. Der westdeutsche Animationsfilm* (Booklet zur DVD *Geschichte des deutschen Animationsfilms*, kuratiert von Ulrich Wegenast, Teil IV), absolut Medien, Berlin 2011, S. 5–6

o.V.: Eintrag „Maya“, in: *filmportal.de*, online unter http://www.filmportal.de/film/maya_7e975ee758f943c4ae1b631f24ef0b92 (letzter Zugriff: 17.09.2017)

o.V.: Eintrag „Opuscula“, in: *filmportal.de*, online unter http://www.filmportal.de/film/opuscula_2bca35565be64f069077879dfb715854 (letzter Zugriff: 17.09.2017)

o.V.: Eintrag „Franz Schömb's“, in: *Wikipedia*, online unter https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Sch%C3%B6mbs (letzter Zugriff: 17.09.2017)

Kenneth Reeds: „Magical Realism: A problem of definition“, in: *Neophilologus*, No. 90 (2), 2006, S.175–196

Franz Roh: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925

Irmbert Schenk: „Walter Ruttmann's Kultur- und Industriefilme 1933–1941“, in: Harro Segeberg (Hrsg.), *Mediale Mobilmachung* (Band 1: *Das Dritte Reich und der Film* [= Mediengeschichte des Films, Bd. 4], München 2004, S. 103–125

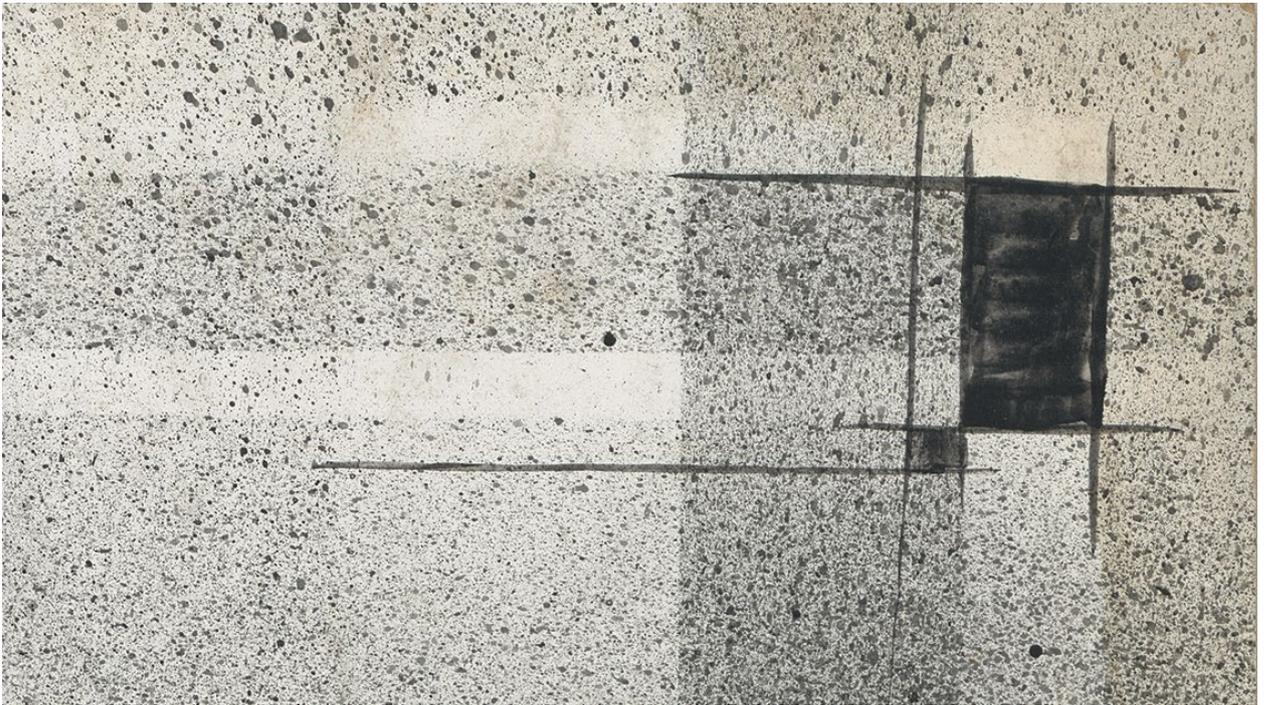


Fig. A Dietrich Lehmann: Detail des Filmplakats mit der Ankündigung eines ‚abstrakten Kurzfilms‘ von Franz Schömbis sowie eines Vortrags *Magischer Realismus. Neue Dimensionen des Films* (Kat.No.40)

Kat.No. 41

Überblick über die nicht ausgestellten, ebenfalls von Dietrich Lehmann geschaffenen Filmplakate, Kaseinfarbe auf Pappe, verschiedene Maße, 1954, Universitätsarchiv Heidelberg

Von den insgesamt 37 erhaltenen und im Universitätsarchiv Heidelberg aufbewahrten Filmplakaten werden in der Ausstellung 13 repräsentative Exemplare gezeigt; die übrigen 24 Plakate finden sich in diesem Überblick zusammengestellt, der zum einen das internationale und verschiedene Phasen der Filmgeschichte übergreifende Spektrum des im Filmclub Heidelberg gezeigten Programms bestätigt; zum anderen macht eine solche Zusammenstellung die ästhetische Faktur der Plakate Lehmanns deutlich: Es dominieren klare, helle Farben (Blau, Rot, Gelb, Grün), die das Augenmerk der BetrachterInnen auf sich zu ziehen bestrebt sind; selten sind demgegenüber Plakate ganz in Schwarzweiß gehalten. Die Plakate arbeiten dabei primär mit ausdrucksstark geformter Schrift, die bei nur weniger als der Hälfte der Aushänge von stark stilisierten und vereinfachten, figurativen Elementen (dabei häufig menschlichen Gestalten oder Gesichtern) begleitet wird.

Aus Briefwechseln mit der Universitätsleitung¹ geht hervor, dass der Filmclub bestrebt war, möglichst prägnante Aushängeflächen innerhalb der Universität zu bekommen, um für sich zu werben. Wo genau die Filmplakate Dietrich Lehmanns aufgehängt waren, ließ sich bislang jedoch nicht klären.

Henry Keazor

¹ Vgl. z.B. die zwischen dem 24.11.1953 und dem 10.03.1954 von Vertretern des Filmclubs (namentlich Heiner Braun in seiner Eigenschaft als „2. Vorsitzender“ und Siegfried Kähny als Geschäftsführer) mit dem Rektorat geführte diesbezügliche Korrespondenz, in welcher die Neue Universität als Ort solcher Aushänge erwähnt wird (Universitätsarchiv Heidelberg, B II 107 V).



Abbildungsnachweis

Beitrag Keazor

S. 8, Fig. 1: Photo: Hans Burkert, Fig. 2: Photo: Susann Henker

S. 9, Fig. 3: <https://alexandersonartanddesign.wordpress.com/2014/04/04/macbeth-stage-play-promo-poster/>

S. 10, Fig. 4: Library of Congress, Washington, D.C. (<http://www.clker.com/clipart-44658.html>)

Beitrag Cloos

S. 30, Fig. 1: Jo-Hannes Bauer/Oskar Ferdinand Richter: „Heidelberger Kinogeschichten 1952 bis 1980: Ein Filmtheaterleiter erzählt“, in: Heidelberger Geschichtsverein (Hrsg.), *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt Heidelberg*, Band 5, Heidelberg 2000, S. 265–290, hier S. 268

S. 31, Fig. 2: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 143, 22.07.1949, S. 3

S. 35, Fig. 3: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 85, 11.04.1951, S. 3

S. 36, Fig. 4: Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main, Fig. 5: *Der Spiegel*, Nr. 51, 19.12.1951, S. 26

Beitrag Münch

S. 51, Fig. 1: <http://www.color3arte.es/es/>

S. 52, Fig. 2: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cin%C3%A9matographe_Lumi%C3%A8re.jpg

S. 54, Fig. 3: Jörg Magener: „Kino vor dem Kino“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 8.3.–30.4.1995), Zürich 1995, S. 8–26, hier S. 20, Fig. 4: Markus Kuhn et al. (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse – eine Einführung*, Berlin 2013, S. 6

S. 55, Fig. 5: Peter O. Chotjewitz et al.: *Der Glöckner von Notre-Dame und die Madonna der sieben Monde. Kinotransparente der 50er und 60er Jahre*, Frankfurt a. M. 1977, S. 33, Fig. 6: Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller: „Kartographie des Populären. Eine Einführung“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 8.3.–30.4.1995), Zürich 1995, S. 31–58, hier S. 36

S. 56, Fig. 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_-_1894_-_Gismonda.jpg

S. 57, Fig. 8: Matthias Michel/Isabelle Köpfl: „Apokalypse am Sunset Boulevard. Zur Generierung medialer Images: Das Starplakat“, in: Ausst.Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 8.3.–30.4.1995), Zürich 1995, S. 159–191, hier S. 190

S. 59, Fig. 9: Meili Dschen: „Der flüchtige Blick. Momentaufnahmen aktueller Filmplakate“, in: Ausst. Kat. *Das Filmplakat*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Museum für Gestaltung Zürich 8.3.–30.4.1995), Zürich 1995, S. 228–256, hier S. 255

Beitrag Schwuchow

S. 63, Fig. 1: Lucy Broido: *The Posters of Jules Chéret* (46 full-color plates & an illustrated catalogue raisonné), New York 1980, S. 21

S. 64, Fig. 2: Jean-Pierre Cuzin: *Fragonard. Leben und Werk – Oeuvre-Katalog der Gemälde*, München 1988, S. 99

S. 65, Fig. 3: Johannes Kamps: *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945*, Mainz 2004, S. 516, Fig. 4: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_M%C3%A4dchen_ohne_Vaterland#/media/File:Ernst_Deutsch-Dryden_-_Das_M%C3%A4dchen_ohne_Vaterland_Poster.jpg

S. 66, Fig. 5: Ausst.Kat. *Zeitzeiger - Plakate aus zwei Jahrhunderten*, hrsg. von René Grohnert (Deutsches Plakatmuseum im Museum Folkwang Essen: 27.01.–25.03.2007), Mainz 2007, S. 154

S. 67, Fig. 6: Meret Ernst: „Regie der Verführung. Vortechnischer Bildstil im expressiven Stummfilm“, in: Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Hrsg.), *Das Filmplakat*, Zürich/Berlin/New York 1995, S. 84, Fig. 7: <http://www.plakatkontor.de/images/094fennekerunsichtbareDieb02934.jpg>

S. 68, Fig. 8: Cees de Jong: *Jan Tschichold – Master Typographer: His Life, Work & Legacy*, London 2008, S. 196

S. 69, Fig. 9: Ausst.Kat. *Die Poesie des Konkreten: Plakate und Graphik der Kasseler Schule*, hrsg. von Anita Kühnel (SMPK Kunstbibliothek: 22.09.–5.11.2000), Berlin 2000, S. 66

S.70, Fig.10: http://2015.museumsnacht.de/media/img/programm/Graphische_Slg_15_HansHillmann_DerHausmeister.jpg

Katalog

Kat.No. 1: Montage aus:

- Eadweard Muybridge: *Animal Locomotion*, 1887 (aus: Dorothy Kosinski: *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Dallas 1999, S.76)
- Unbekannter Graphiker: Filmplakat zu *The Jazz Singer*, 1927, Warner Bros. (aus: <http://www.imdb.com/title/tt0018037/>)
- Hervé Morvan: Filmplakat zu *Casablanca*, 1942, Warner Bros. (aus: <https://meansheets.com/2011/02/10/herve-morvan-french-poster-genius/>)
- Theo Bleser: Filmplakat zu *Der Förster vom Silberwald*, 1954/55, Rondo-Film (aus: <http://www.film-poster-archiv.de/filmplakat.php?id=4298>)

Kat.No. 7: Stadt Heidelberg, Vermessungsamt

Kat.No. 13: Archiv *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg

Kat.No. 14: Bibliothek des Instituts für Kunst- und Baugeschichte/Fachgebiet Kunstgeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie

Kat.No. 15: Montage aus:

- Berlin 1932 (Bundesarchiv B 145 Bild-P046288)
- Ludwig Kainer: *Das Bildnis des Dorian Gray*, 1917 (aus: Johannes Kamps: *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945*, Mainz 2004, S. 538)
- Josef Fenneker: *Der Januskopf*, 1920 (aus: Meret Ernst: „Regie der Verführung. Vortechnischer Bildstil im expressiven Stummfilm“, in: Wolfgang Beilenhoff/Martin Heller (Hrsg.), *Das Filmplakat*, Zürich/Berlin/New York 1995, S. 84)
- Hans Hillmann, *Der Hausmeister*, 1966 (aus: http://2015.museumsnacht.de/media/img/programm/Graphische_Slg_15_HansHillmann_DerHausmeister.jpg)

Kat.No. 16: Ausst.Kat. *FilmKunstGrafik. Ein Buch zur neuen deutschen Filmgrafik der sechziger Jahre*, hrsg. vom Deutschen Filminstitut – DIF e.V./Deutschen Filmmuseum (Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 29.11.2007–10.02.2008), Frankfurt am Main 2007, S. 24–25, Photo: Susann Henker

Kat.Nos. 17, 20, 22, 23–27: Heidelberg und Zürich, Privatsammlungen, Photos: Susann Henker

Kat.Nos. 3, 8, 9, 10, 11, 12, 18–19, 28–41: Universitätsarchiv Heidelberg

In den 50er Jahren schuf der Medizinstudent Dietrich Lehmann (1929–2014) handgemalte Filmplakate für den studentischen Filmclub Heidelberg, dessen Wirken über Heidelberg hinaus eine beachtliche Strahlkraft in das bundesrepublikanische Nachkriegsdeutschland hatte. Der die gleichnamige Ausstellung des Universitätsmuseums Heidelberg begleitende Katalog ordnet die Plakatschöpfungen Lehmanns innerhalb der Entwicklungsgeschichte des Filmplakats ein und setzt sich in Beiträgen mit der Geschichte des Heidelberger Filmclubs wie der Filmclubs in Deutschland generell auseinander. Darüber hinaus werden Hintergründe zur nationalen und lokalen Kinogeschichte beleuchtet und die Persönlichkeit Dietrich Lehmanns vorgestellt.

