

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

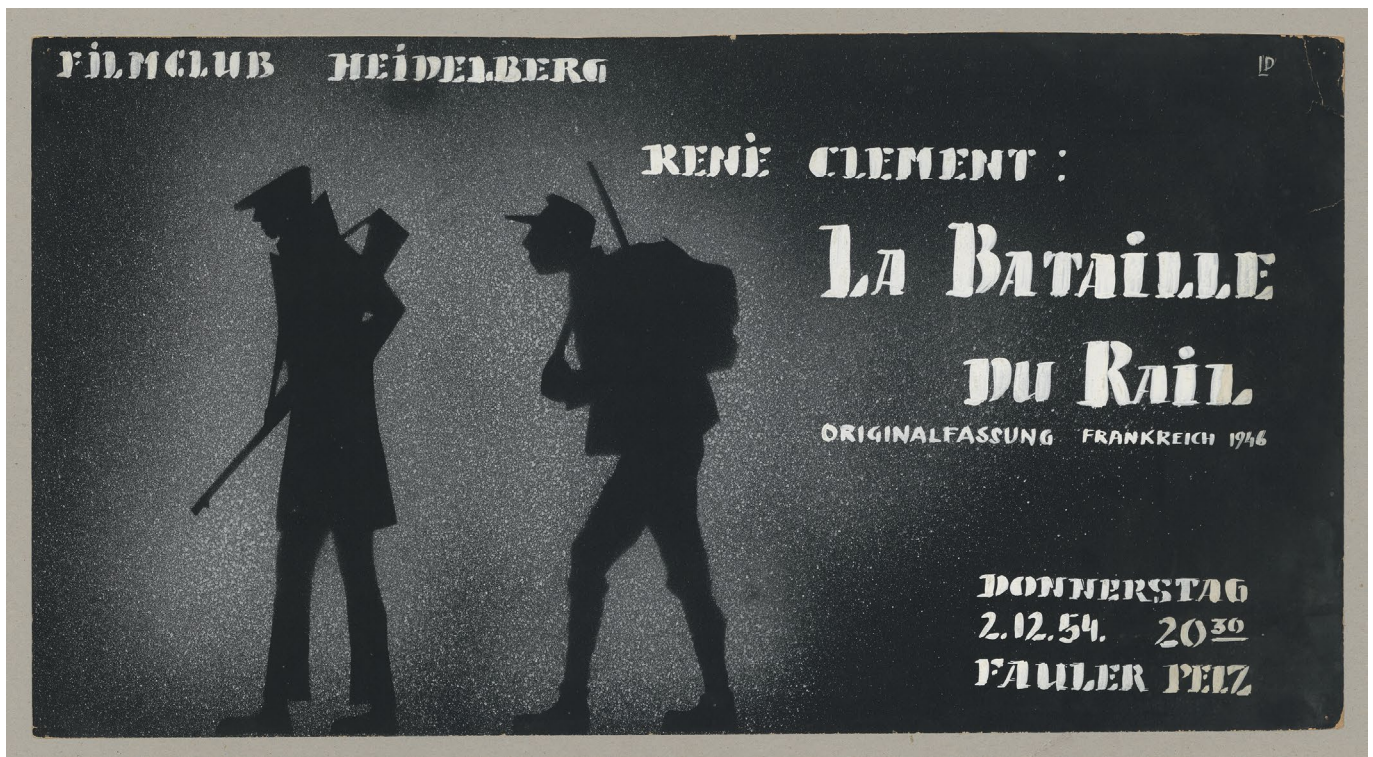
Katharina Banda

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

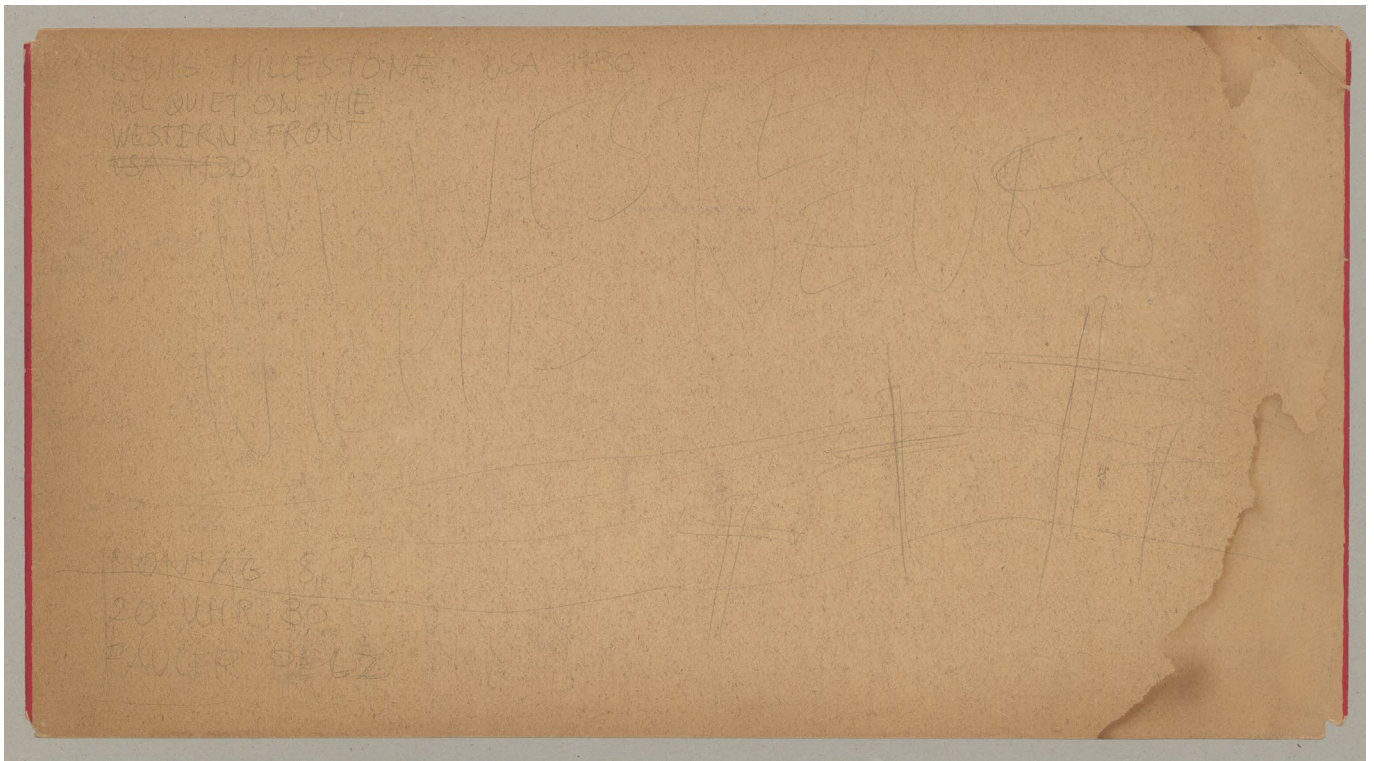


Fig. A Dietrich Lehmann: Entwurfsskizze für das Motiv von *Im Westen nichts Neues* (Kat.No. 33/34) auf der Rückseite des Plakates zu *Panzerkreuzer Potemkin* (vgl. Kat.No. 30)

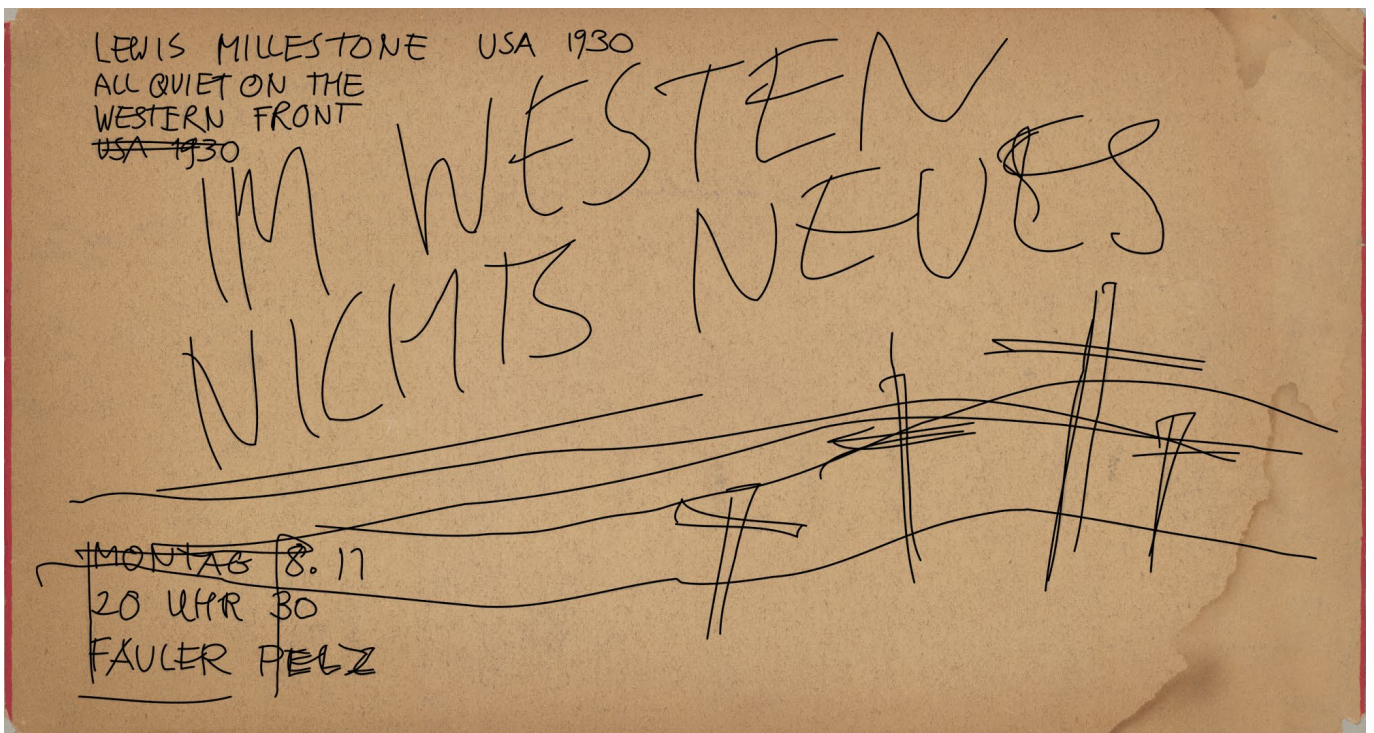


Fig. B Verdeutlichende Nachzeichnung der in Fig. A abgebildeten Entwurfsskizze (Maximilian Dümler)

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 Papp, 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

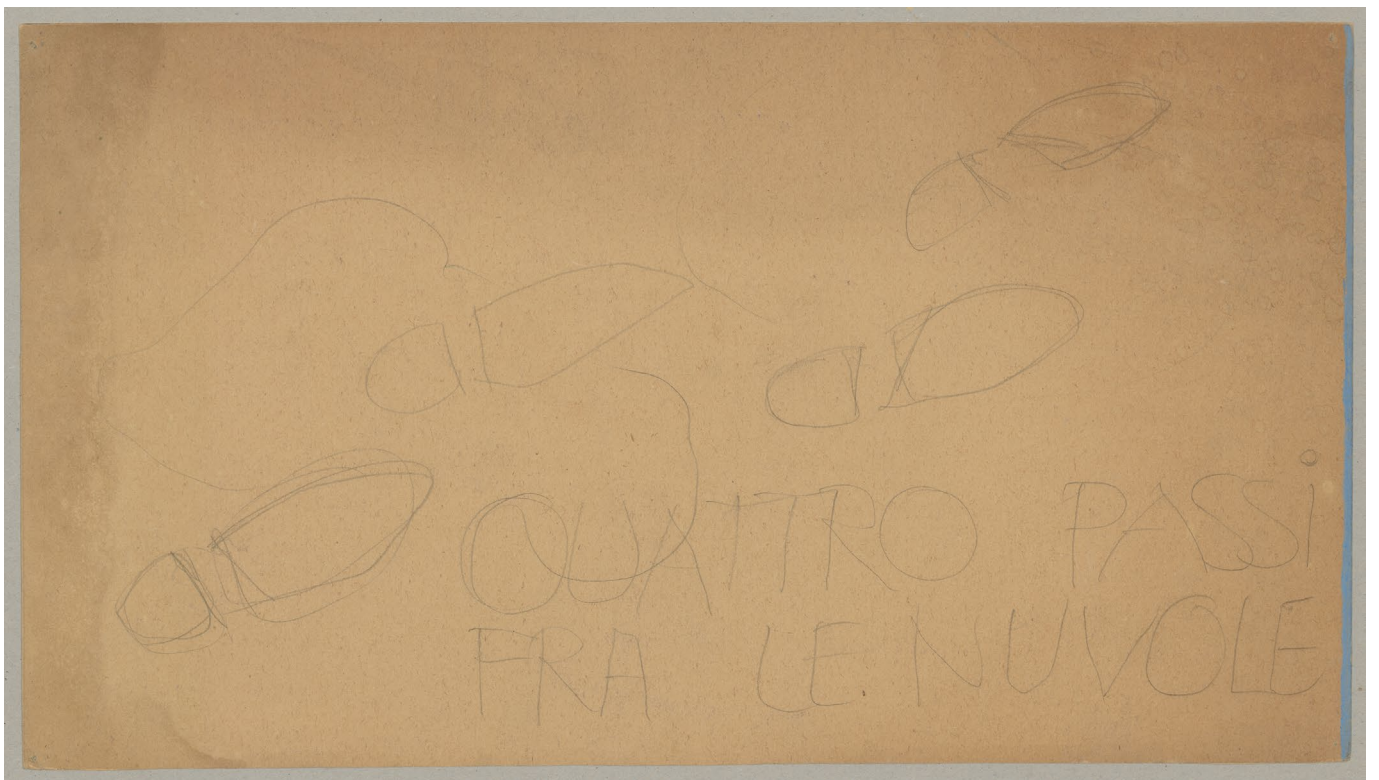


Fig. A Dietrich Lehmann: Verworfenen Entwurfsskizze für das Motiv von *Quattro passi fra le nuvole* auf der Rückseite des Plakates (Kat. No. 37)

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 Schömb's selbst² – in die „neuen Dimensionen des Films“ einführt. 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 Schömb's auf *Wikipedia*, auf dem ein von ihm gehaltener Vortrag 1954 an der Universität Heidelberg aufgeführt wird: o.V.: Eintrag „Franz Schömb's“, 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:

Schömb's' 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 Schömb's' Filme vorführte, noch ehe 1958 *Die Geburt des Lichts* von der Filmbewertungsstelle das Prädikat „Besonders wertvoll“ erhielt.

Obgleich erst Schömb's' 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 Schömb's 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%B6mb's (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

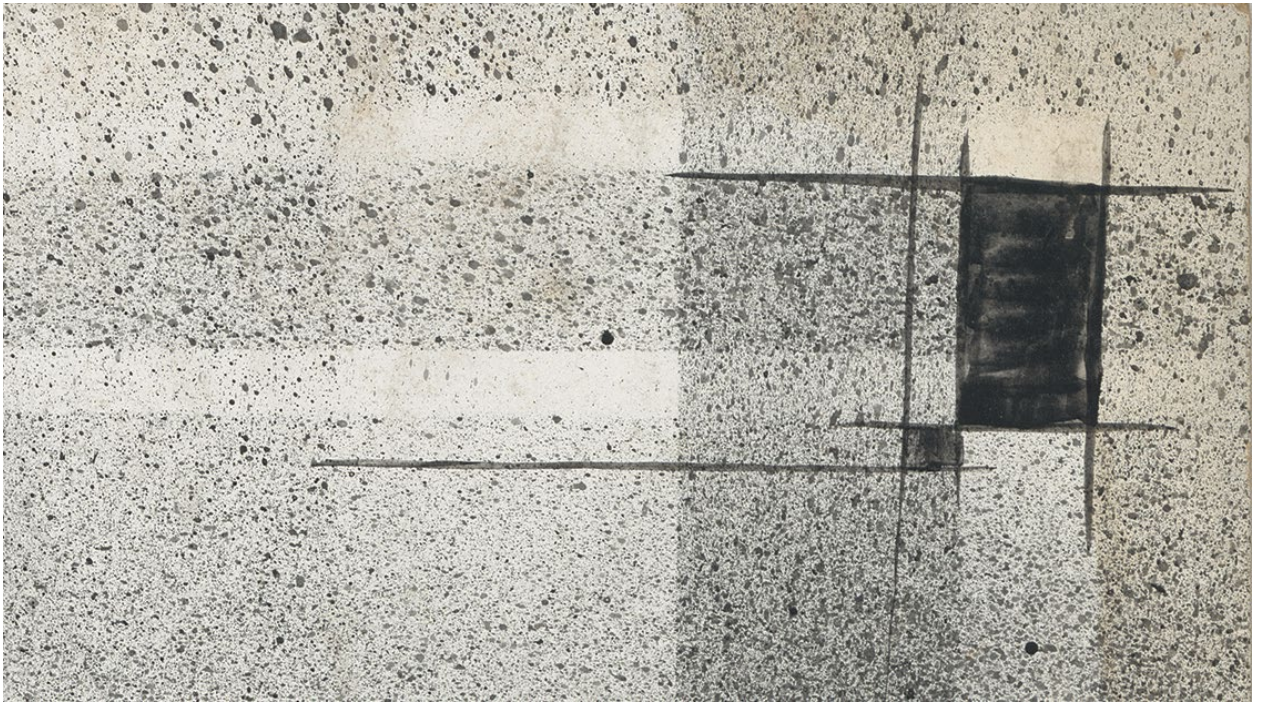


Fig. A Dietrich Lehmann: Detail des Filmplakats mit der Ankündigung eines ‚abstrakten Kurzfilms‘ von Franz Schömbis sowie eines Vortrags *Magischer Realismus. Neue Dimensionen des Films* (Kat.No.40)

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).

