



Der Geiger von Florenz



BERTELSMANN

Inhalt

Einleitung	2
Grußworte	4
Der Film	
Übersicht	6
Kurzbiografien	8
Zeitgenössische Pressestimmen	18
Die restaurierte Fassung	
Zur Restaurierung	22
Zur Musik	30
Der Hintergrund	
Geschichtlicher Hintergrund	36
Über die Herausgeber	42
Impressum, Fußnoten und Bildnachweise	45

„Bergner! Bergner! rief die Galerie. Und wir, die wir dabei waren, nuckelten mit dem Kopf und segneten sie und wünschten ihr alles Gute. Betend, daß Gott sie erhalte, so jung, so schön, so hold. Und daß der Film ihr fernbleibe...“

Kurt Tucholsky

Die Weltbühne, 10. Mai 1923

Tucholskys letzter Wunsch sollte sich zum Glück nicht erfüllen. Bereits im Folgejahr stand die gefeierte Theaterschauspielerin das erste Mal für einen Film ihres späteren Ehemanns Paul Czinner vor der Kamera; darauf folgte 1925/26 DER GEIGER VON FLORENZ, der Eröffnungsfilm der diesjährigen UFA Filmnächte, der erstmals wieder vollständig gezeigt werden kann.

Elisabeth Bergner war eine Ikone ihrer Zeit. Die 1897 in Drohobycz in der heutigen Ukraine geborene und in Wien aufgewachsene Schauspielerin verkörperte ein Schönheitsideal der 1920er-Jahre. „Knabenhaft schmal, großäugig, Bubikopf, naiv und kokett mit verführerisch singender Stimme halb Elfe, halb Engel, kaum Frau“, so *Der Spiegel* seinerzeit in seinem Nachruf.

DER GEIGER VON FLORENZ, in dem der gefeierte Theaterstar Bergner wieder (nach ihrem ersten gemeinsamen Film NJU) neben dem großen Conrad Veidt vor der Kamera stand, war nur einer von vielen Filmen, die Paul Czinner und Elisabeth Bergner gemeinsam drehten. 1933 flohen die beiden Juden Bergner und Czinner zunächst nach Wien und von dort aus weiter nach London, wo sie heirateten und eine neue Heimat fanden. Auch im Ausland feierten sie große Erfolge; 1935 war die Bergner gar für einen Oscar nominiert.

Dem GEIGER VON FLORENZ erging es indes nicht so gut. Der Film, von der zeitgenössischen Kritik gefeiert (neben Bergners Spiel taten es vor allem die originalen Landschaftsaufnahmen aus der damals noch so ferneren Toskana den Kritikern an), wurde von seinem US-Verleiher enorm gekürzt. Dank der aufwendigen Restaurierung durch die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung liegt der Film nun, fast einhundert Jahre nach seiner Entstehung, wieder in vollständiger und digitalisierter Fassung vor.

Die Digitalisierung bringt derzeit die größte Herausforderung mit sich. Was nicht in den kommenden Jahren vom analogen Filmmaterial auf digitale Medien übertragen wird, droht im Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts zu verschwinden. Dabei gilt es nicht nur Filme auf neuen Trägermedien verfügbar zu machen, sondern auch in bester Qualität und möglichst in ihrer ursprünglichen Gestalt. Mehr als ein Jahr dauerte die Arbeit der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und ihrer Partner an dem Film. Möglich wurde das Projekt durch die Unterstützung von Bertelsmann als Hauptsponsor.

Freuen Sie sich nun mit uns auf die Premiere der rekonstruierten Fassung, für die Uwe Dierksen im Auftrag von ZDF/ARTE eine neue Musik komponiert hat.

Liebe Filmfreunde,

Stummfilme üben eine anhaltende Faszination aus: Sie erlauben eine Zeitreise in die Anfangstage des Kinos. Schauspieler wie Regisseure mussten ohne Ton eine eigene Sprache entwickeln und neue Formen des künstlerischen Ausdrucks finden. Ihre Werke spiegeln diesen Pioniergeist und locken die Menschen bis heute in die Kinos und auf Stummfilmfestivals.

Nicht minder faszinierend ist die kulturhistorische Bedeutung dieser gut hundert Jahre alten Kunstform. Stummfilme sind der Ausgangspunkt aller filmischen Genres. Sie haben die kreative Vielfalt der Filmbranche, wie wir sie heute kennen, einst begründet. Als Unternehmen, das seit über 180 Jahren von den Kreativleistungen seiner Filmemacher, Autoren, Musiker und Journalisten lebt, wissen wir um den hohen Wert solcher inspirierenden und zeitlosen Werke.

Seit Längerem schon engagiert sich Bertelsmann auf europäischer Ebene für den Erhalt bedeutender Kulturgüter – so auch für das filmische Erbe. Das ist gerade im Fall der Stummfilme bitter nötig, denn die noch existierenden Kopien sind nicht nur in die Jahre gekommen, sondern schon bald auch nicht mehr zugänglich. Nur die wenigsten Kinos ver-

fügen noch über analoge Vorführtechnik. Stiftungen und Filmarchive sehen sich vor der Mammutaufgabe, das bedrohte Stummfilmerbe aufwändig zu restaurieren und zu digitalisieren, um es für die Nachwelt zu erhalten. Eine Aufgabe, die sie allein kaum bewältigen können.

Als ein Unternehmen mit eigener Tradition im Filmgeschäft und umfassender Digitalexpertise kann und will Bertelsmann hier helfen. So richten wir seit Jahren Stummfilmfestivals in europäischen Metropolen aus und fördern große Restaurierungsprojekte wie die digitale Erneuerung von *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (2014) und Fritz Langs *DER MÜDE TOD* (2016). Nun haben wir die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung abermals bei der Restaurierung eines weiteren Stummfilmklassikers unterstützt: *DER GEIGER VON FLORENZ* von Paul Czinner (1925/26). Freuen Sie sich mit mir, dass dieser Stummfilmklassiker künftig wieder vollständig und in digitaler Kinoqualität gezeigt werden kann!

Ihr

Thomas Rabe

CEO von Bertelsmann

Verehrte Stummfilm- freunde,

bereits zum achten Mal präsentieren Bertelsmann und UFA vor spektakulärer Kulisse die UFA Filmnächte in Berlin – eine wunderbare Hommage an das deutsche Filmerbe. Den Stummfilm in den Mittelpunkt des Berliner Kulturlebens zu rücken und einem begeisterten Publikum zu zeigen, ist die beste Werbung für den Erhalt und die Digitalisierung unseres Filmerbes.

Mit der in den vergangenen Monaten durch die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung aufwendig digital restaurierten Fassung von Paul Czinner's *DER GEIGER VON FLORENZ* ist es abermals gelungen, ein bedeutsames Werk der Filmgeschichte erstmals wieder in vollständiger Fassung und neuem Glanz als Weltpremiere einem filmbegeisterten Publikum zu präsentieren.

Die Tragikomödie, in der sich alles um ein romantisches Abenteuer einer jungen Frau dreht, die als Mann verkleidet nach Italien reist und dort einem Maler Modell sitzt, zeigt Elisabeth Bergner in einer ihrer Paraderollen. Der Film besticht auch durch seine außerordentlichen Kameraaufnahmen und nimmt den Zuschauer mit auf eine Reise durch die herrlichen Landschaften Italiens. Danken möchte ich unserem seit

Jahren verbundenen Premiumpartner, dem Kultursender ZDF/ARTE, der sich traditionell bei Restaurierungen und Neukompositionen/Neueinspielungen von Filmmusiken, die als Live-Events bei der Berlinale und anderswo in Festspiel- oder Konzerthäusern ihre glanzvolle Premiere erleben, engagiert. Die Digitalisierung wurde durch Mittel der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ermöglicht, eine essentielle und nunmehr beständige Grundlage für unsere zentrale Aufgabe, das nationale Filmerbe zu bewahren.

Besonders hervorheben möchte ich das nachhaltige Engagement unseres Hauptsponsors, des Medienhauses Bertelsmann, das durch die historische Ufa mit der Geschichte des deutschen Filmerbes – und damit auch unserer Stiftung – eng verbunden ist. Auch in diesem Jahr setzt Bertelsmann erneut mit den UFA Filmnächten in Berlin ein sichtbares Zeichen für den Erhalt dieses weltweit einzigartigen, historischen Kulturgutes.

Das audiovisuelle Erbe ist ein lebendiges Gedächtnis, das im Zeitalter der Digitalisierung zu verschwinden droht. Dieses besondere europäische Kulturgut lebendig zu halten, ist unsere gemeinsame Motivation.

Ihr

Ernst Szebedits

Vorstand der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Der Geiger von Florenz

(D 1925/1926, 82 min.)

Bisher war der jungen Renée die ungeteilte Aufmerksamkeit ihres geliebten Vaters sicher. Doch nach seiner Hochzeit verändern sich die häuslichen Verhältnisse. Getrieben von Eifersucht beginnt das Mädchen einen erbitterten Konkurrenzkampf mit der Stiefmutter. Als ein Versöhnungsversuch scheitert, schickt der Vater die stürmische Renée schließlich in ein Schweizer Internat. Sie aber flieht als Hirtenjunge verkleidet über die Grenze nach Italien. Während ihrer Reise durch das Land wird ein Maler auf Renées Geigenspiel aufmerksam. Er nimmt den vermeintlichen Jungen bei sich auf – und findet schon bald in Renée seine Muse...

Produktion

Regie	Paul Czinner
Drehbuch	Paul Czinner
Bauten	Erich Czerwonski
Kamera	Otto Kanturek Adolf Schlasy Arpad Viragh
Produzent	Erich Pommer
Produktionsfirma	Universum-Film AG, Berlin

Darsteller

Der Vater	Conrad Veidt
Seine Tochter Renée	Elisabeth Bergner
Seine zweite Frau	Nora Gregor
Der Maler	Walter Rilla
Seine Schwester	Grete Mosheim

Uraufführung

Original	10. März 1926 Gloria-Palast, Berlin
Restaurierte Fassung	22. August 2018 im Rahmen der UFA Filmnächte in Berlin und per Livestream via cinema.arte.tv/de
TV-Erstaussstrahlung	24. September 2018 auf ARTE

Restaurierung (2018)

Restaurierung Förderung	Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung Bertelsmann SE & Co. KGaA Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien Bundesarchiv-Filmarchiv
Material Edition Scan/digitales Mastering 2K Lichtbestimmung Digitale Bildrestaurierung	Anke Wilkening ARRI Media Andreas Lautil Markus Kappelmeier

Musik (2018)

Musik (i. A. von ZDF/ARTE) Einspielung	Uwe Dierksen Diego Ramos (Geige und Mandoline), Hugo Rannou (Cello), Neus Estarellas (Klavier), Miguel Casas (Posaune)
Ausführender Produzent	Zeleveln zeitgenössische musik projekte Thomas Schmölz
Redaktion	Nina Goslar

Biografien



Elisabeth Bergner

* 22. August 1897 Drohobycz, Österreich-Ungarn (heute Ukraine); † 12. Mai 1986 London, Großbritannien

Für die in Wien aufgewachsene Bergner war DER GEIGER VON FLORENZ nach NJU – EINE UNVERSTANDENE FRAU (1924) die zweite Zusammenarbeit mit ihrem späteren Ehemann Paul Czinner. Nach mehreren Bühnenengagements gab die gefeierte Theaterdarstellerin 1923 in DER EVANGELIMANN ihr Filmdebüt. Ihr größter Stummfilmerfolg sollte die Arthur-Schnitzler-Verfilmung FRÄULEIN ELSE (1928/29, ebenfalls unter der Regie Czinners) werden. 1933 ging die Jüdin Bergner ins Exil nach London. Dort und später auch in New York blieb sie dem Theater treu. Elisabeth Bergner lebte ab 1951 in London, setzte aber ab 1954 ihre Bühnen- und 1962 auch ihre Filmkarriere in der Bundesrepublik fort.

Conrad Veidt

* 22. Januar 1893 Berlin, Deutschland; † 3. April 1943 Hollywood, USA

Im Laufe seiner umfangreichen Stummfilmkarriere avancierte der Berliner zu einem der beliebtes-

ten und bestbezahlten Darsteller der Weimarer Republik. Unvergessen bleibt sein Auftritt in Robert Wiens DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920). Nur selten war Veidt in einer positiven Rolle wie der des liebenden Vaters in DER GEIGER VON FLORENZ zu sehen. Stattdessen verkörperte er regelmäßig mysteriöse Bösewichte und am Rande der Gesellschaft lebende Figuren. Ihm gelang es auch, im Tonfilm Erfolge zu verzeichnen. Ab 1927 drehte er vier Filme in den USA, darunter THE MAN WHO LAUGHS von Paul Leni. Veidt emigrierte 1933 zusammen mit seiner jüdischen Frau nach England. Seine bekannteste Rolle in einem US-amerikanischen Film ist die eines Nazis im Klassiker CASABLANCA.

Nora Gregor

* 3. Februar 1901 Görz, Österreich-Ungarn (heute Gorizia, Italien); † 20. Januar 1949 Viña del Mar, Chile

Die aus dem Süden des damaligen Österreich-Ungarns stammende Gregor war tatsächlich vier Jahre jünger als ihre Filmtochter Bergner in DER GEIGER VON FLORENZ. In ihrer Heimat gehörte Gregor während der 1920er und 1930er zu den bekanntesten Theaterdarstellerinnen. Anfang der 1930er stand sie kurzzeitig vor



ELISABETH BERGNER



amerikanischen Filmkameras, ging aber 1933 nach Deutschland. Noch im selben Jahr kehrte sie nach Österreich zurück und spielte vier Jahre lang am Wiener Burgtheater. Nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich emigrierte sie 1938 nach Paris. Nachdem auch Frankreich von den Deutschen besetzt wurde, ließ sich Gregor in Chile nieder, wo sie mittellos verstarb.

Walter Rilla

***22. August 1894 Neunkirchen (Saar), Deutschland; †21. November 1980 Rosenheim, Deutschland**

Die Rolle des Malers in DER GEIGER VON FLORENZ entsprach Rillas damaligen Rollentypus des kultivierten Herren. Außerhalb des Filmgeschäfts hatte er sich bereits als Zeitschriftengründer und Dramaturg betätigt. 1933 emigrierte er mit seiner jüdischen Frau nach England und arbeitete dort während der Kriegsjahre als Hörspielautor sowie Produzent für die BBC. Darüber hinaus veröffentlichte Rilla Romane. Nach dem Tod seiner Frau kehrte er 1957 nach Deutschland zurück und wirkte in den 60er-Jahren in zahlreichen Kriminalfilmen als Schauspieler mit.

Grete Mosheim

***8. Januar 1905 Berlin, Deutschland; †29. Dezember 1986 New York City, USA**

Grete Mosheim spielte zunächst an diversen Theaterbühnen, u. a. unter Max Reinhardt. Ihr filmisches Debüt gab sie 1924 in Carl Theodor Dreyers MICHAEL. In DER GEIGER VON FLORENZ mimt sie die Schwester von Walter Rillas Figur des Malers. 1934 emigrierte Mosheim erst nach England, bevor sie sich 1938 mit dem Industriellen Howard Gould in New York niederließ. Sie zog sich dort zunächst vom Theater zurück, gründete einige Jahre später aber ein deutschsprachiges Ensemble. 1952 kehrte sie auf deutsche Bühnen zurück. Von gelegentlichen TV-Filmen abgesehen stand sie nicht mehr vor der Kamera.

Paul Czinner

***30. Mai 1890 Budapest, Österreich-Ungarn; †22. Juni 1972 London, Großbritannien**

Die Kunst des Geigenspiels war Czinner nicht fremd. Bereits als Kind galt er wegen seiner Fähigkeiten am Streichinstrument als Virtuose. Die weibliche Hauptrolle in DER GEIGER



VON FLORENZ schrieb er Elisabeth Bergner auf den Leib. 1933 heirateten die beiden in England, 1939 zogen sie gemeinsam in die USA. Dort lehnte Czinner es kategorisch ab, weitere Filme ohne die Mitwirkung seiner Frau zu drehen und schlug stattdessen eine Karriere als Theaterproduzent ein. Ab dem Beginn der 50er-Jahre widmete er sich – nun wieder dauerhaft in England – dokumentarischen Filmen über das Tanz- und Musiktheater.

Erich Pommer

*** 20. Juli 1889 Hildesheim, Deutschland; † 8. Mai 1966 Los Angeles, USA**

Als Produzent und Mitglied des Ufa-Vorstands bestimmte Erich Pommer das Kino der Weimarer Republik wie kein anderer. Er arbeitete eng mit Fritz Lang zusammen und gilt als Entdecker von Marlene Dietrich, deren Weltkarriere mit *DER BLAUE ENGEL* begann. Als Jude musste er 1933 auswandern, nach Deutschland kam er als amerikanischer Filmoffizier zurück. In dieser Funktion stellte er Weichen für den deutschen Film, unter anderem mit der Konzeption der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) im Jahr 1948.

Otto Kanturek

*** 27. Juli 1897 Wien, Österreich; † 26. Juni 1941 Cawston, Großbritannien**

Der Österreicher war bei zahlreichen Stumm- und Tonfilmen als Kameramann tätig. Seine Karriere beim Film begann 1912 in Wien und führte ihn im Laufe der Jahre nach Paris, Mailand, Budapest und Berlin. Wie Regisseur und Hauptdarstellerin von *DER GEIGER VON FLORENZ* emigrierte auch Kanturek 1933 nach England. Als seine Regieversuche keinen finanziellen Erfolg zeigten, widmete er sich weiterhin ganz der Kameraarbeit. Kanturek verstarb 1941 bei einem Flugzeugabsturz.

Adolf Schlasy

*** 23. Mai 1896 Alwernia, Polen; † nicht bekannt**

Der gebürtige Pole begann nach seiner Ausbildung zum Fotografen als Kameramann beim österreichischen Film zu arbeiten. *DER GEIGER VON FLORENZ* war die erste von insgesamt fünf filmischen Kollaborationen mit Paul Czinner und Elisabeth Bergner. Die Machtübernahme der Nationalsozialisten veranlasste den jüdischen Schlasy, Deutschland

zu verlassen und erst nach Wien, dann Amsterdam, Paris und letztlich nach Madrid zu gehen. Nach 1937 sind keine sicheren Fakten über sein weiteres Schicksal bekannt.

Arpad Viragh

*** 11. Januar 1888 Budapest, Ungarn; † 31. Mai 1930 Capri, Italien**

Seiner fotografischen Ausbildung folgten 1910 zwei Jahre als Kameramann für Pathé in Paris und darauffolgend fünf weitere als Chefkameramann in Budapest, Viraghs Geburts- und Heimatort. Nach dem Fall der ungarischen Räterepublik und der Flucht nach Deutschland, fand er im dortigen Stummfilmgeschäft konstant Arbeit hinter der Kamera. Als Viragh 1930 verstarb, arbeitete er gerade an seinem ersten Tonfilm.

Erich Czerwonski

*** 3. Oktober 1889 Berlin, Deutschland; † August/September 1940 Berlin, Deutschland**

Der studierte Architekt begann seine Karriere als Bühnenbildner, Zeichner und Kulissenmaler. Nach Ende des Ersten Weltkriegs startete er als Assistent des berühmten Film-

architekten Hermann Warm bei der Decla-Bioscop seine filmische Laufbahn. Anfang der 1920er war er bereits als Chefarchitekt u.a. für MELODIE DER WELT verantwortlich, den ersten abendfüllenden deutschen Tonfilm. In den 1930ern avancierte er zu einem der bestbeschäftigten Szenenbildner des deutschen Kinos.



Zeitgenössische Pressestimmen



„Der Geiger von Florenz.“



le fait que aucun
ères et les enfants p
devant ces « mécaniques
quant des outils d'usine
modernes pour simplifier
contraste était amusant
vaisselle, très scientifique
nous présentait l'an dernier
nous propose aujourd'hui
ou fait tourner un disque

douzaine d'assiettes. Il ser
machine établie par un
autres, celle baptisée *la S*
principe et réalisée par
à son actif plusieurs inve
parmi lesquelles un t
connut, il y a quelques

D'autre part, les fabri
se rendent compte que, c
du courant est prohibiti
ustensiles où la commo
dépense minimale : bouillo
friser, etc. Le fer à repa
ment en apparence ins
trouver : il est muni d'u
donner sur la table sans
aussi une marmite norve
paraissant bien comprise
tiennes pour servir ex

„Ein Naturschauspiel – diese Frau. Mit ihrer selbstvergessenen Seligkeit, mit diesem Hinsinken im Gefühl des Augenblicks, dem sie nie ganz erliegt, sondern mit ihrer gesunden Kraft zu entrinnen vermag, dieses reizsame Mädelchen, das ohne Lieb erstickt, unter dem freien Himmel Italiens die güldenste Heiterkeit des Südens verkörpert. Unvergeßlich – die Atelierszene mit Rilla, der äußerst sympathisch sekundiert. Wie die Zeitlupe die Knabengrazie der Bergner auffängt. Wie sie die Geige am Kinn hält – wie sie durch den Raum gleitet. Das ist die Offenbarung schönster menschlicher Erregung. Man müßte ein Buch füllen – wollte man die Eindrücke dieser schauspielerischen Leistung registrieren. Czinner und seine Kameraleute haben Außerordentliches geleistet. Man sah selten eine so vollendete Außenaufnahme wie die Fahrt durch Florenz. Auffallend gute Bauten: Erich Czerwonski.“

Filmkurier, 11. März 1926

„Es ist wohl das erste Mal, daß ein seelischer Prozeß – nein, das ist zu hart – daß ein seelisches Wunder sich im Lichtspiel so offenbarte. – Czinner hat es uns hier gegeben [...]“

Reichsfilmblatt Nr. 11/1926, 13. März 1926, Felix Henseleit

„Da sind Aufnahmen aus dem fahrenden Eisenbahnzug, bei denen selbst der Techniker sich lange über-

legen muß, wie sie zustande gekommen sind. Vermutlich hat man die vorüberziehende Landschaft (es war kein Prospekt!) synchron mit dem Lauf der Aufnahme-Kamera auf das Coupé-Fenster von einem Film projiziert. Von der herrlichen Landschaft Italiens hat man überhaupt ausgiebigen und künstlerisch hochwertigen Gebrauch gemacht; selbst mit den zahlreichen Passagen wird man dadurch reichlich versöhnt. Den Clou bildet eine Autofahrt durch Florenz. Man glaubt, selbst durch die engen Gassen zu fahren.“

Lichtbild-Bühne, 11. März 1926, Dr. Georg Victor Mendel

„Nicht von dem Spiel allein geht hier die Bezauberung aus; vielmehr von dem Wesen, das ist. Es tritt auch ohne die Stimme hervor. Es drückt sich in dem Verhältnis der Stirn zur Nase aus, es stellt sich im Gehen dar, im Lauf durch den Garten. Die Gestalt schon redet, noch ehe geredet wird. Sie birgt die Gegensätze ineinander. Das Gesicht ist naiv und verderbt zugleich, jung und alt, fraulich und knabenhaft. Dieses Unbestimmbare des Wesens ist es recht eigentlich, dessen Bild erregt. Das Wesen weist über das Geschlecht hinaus. Darum auch mag die Bergner sich gern in Hosenrollen zeigen. Sie wird dann zur Mignon, jenseits von Mann und Frau. Denn das ist entscheidend: als Junge ist sie nicht männlich, als Mädchen nicht nur Weib. Damit ist aber

keineswegs gesagt, daß ihr Sein zwischen Frau und Mann seine Stelle habe; geprägt wird es von einem geistigen Bereich aus, der oberhalb der Unterscheidung von männlich und weiblich liegt. Das Androgynenhafte verleiht der Bergner jene Zweideutigkeit, die nirgends eine Grenze finden läßt und ihre Gestalt zum Geheimnis macht.“

Frankfurter Zeitung, Nr 393, 29. Mai 1926; Siegfried Kracauer

„Elisabeth Bergner, who figures as Renée, looks even less like a boy than Marion Davies did in the pictorial transcription of ‚Little Old New York.‘ She has very long bobbed hair and an emphatically feminine countenance. Had she taken the pains to have her hair cut closely, the effect might have been more plausible.“

The New York Times, 1927

„Großaufnahmen geben ihre [Elisabeth Bergners] kleinsten Bewegungen und Handlungen wieder, wie, um sie dem Zuschauer als Symptome ihrer Gefühle aufzudrängen. Das ist ein gefundenes Fressen für Psychoanalytiker, was durch Bergners Jungenhaftigkeit noch interessanter wird. Wenn sie auf italienischen Straßen in Jungenkleidern entlang schlendert, sieht sie halb wie ein Junge, halb wie ein Mädchen aus. Der androgyne Charakter, den sie verkörperte, fand einen Widerhall in Deutschland, der vielleicht durch die

herrschende innere Lähmung noch verstärkt wurde. Psychische Frustration und sexuelle Ambiguität verstärken sich wechselseitig. In ihren folgenden Filmen sollte sich die Bergner vom mädchenhaften Jungen zu einer ähnlich komplexen Kindfrau entwickeln [...]“

Siegfried Kracauer. In: Schriften/Siegfried Kracauer. Bd. 2: Von Caligari zu Hitler. Hrsg. v. Karsten Witte. Übers. v. Ruth Baumgarten u. Karsten Witte. Frankfurt am Main 1979, hier S. 170.

„Wissen Sie, dass ich in DER GEIGER VON FLORENZ das Kostüm der Rosalind aus ‚Wie es euch gefällt‘ anhatte?“

„War das Ihre Idee?“

„Meine Bedingung. [...] die Geschichte, soweit ich mich erinnere, hat Czinner geschrieben. Und irgendwie hat er Schuld an meinem Typ. Einen Typ, den er damit kreiert hat.“

„Den Knaben?“

„Ja, den Knaben, und zwar hat er mich in ‚Was Ihr wollt‘ gesehen, wo ich diesen Typ gespielt habe. Und das hat ihn, glaube ich, dazu bewogen, den GEIGER VON FLORENZ zu schreiben. Er kam nach Zürich und hat mir die Geschichte erzählt. Sie hat mir gut gefallen, und da habe ich zugesagt.“

Elisabeth Bergner im Gespräch mit Eva Orbanz am 28. November 1982 in London. In: Elisabeth Bergner (Exil 1). Hrsg.: Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1983, hier S. 8.

Restaurierung



Zwischen Kammerspiel und Roadmovie

Wiederentdeckung von DER GEIGER VON FLORENZ durch Restaurierung.

„Die Ufa selbst scheint gar nicht gewußt zu haben, welchen Pfeil sie mit diesem Film im Köcher hatte, denn man vermisste zur Premiere sämtliche Hauptdarsteller, obwohl gerade bei der Beliebtheit der Bergner in Berlin ein Riesenerfolg hätte erzielt werden können.“¹ Nach dem Erfolg des ersten Bergner-Czinner-Films NJU hatte die Ufa DER GEIGER VON FLORENZ produziert. Trotz liebloser Herausbringung feierte die Premierenkritik den Film vor allem für die Entdeckung Elisabeth Bergners als neuen Typus Leinwandstar.

Diese Vernachlässigung durch den eigenen Produzenten spiegelt sich in der massiv gekürzten und veränderten US-Version wieder, in der der Film bislang verfügbar war. IMPETUOUS YOUTH – UNGESTÜME JUGEND war der US-amerikanische Verleihtitel. Der US-Verleiher sah in der rund achtzigminütigen Tragikomödie nur eine deutsche Antwort auf Mary-Pickford-Komödien und kürzte sie auf 60 Minuten runter.

In dieser Version beginnt der Film etwas abrupt mit einer Szene, die Elisabeth Bergner als Teenager Renée beim Abendessen mit ihrem Vater und ihrer Stiefmutter zeigt, das durch Renées infantile Eifersucht in ein Chaos mit verärgertem Vater nebst Hundebiss mündet. Auf diese Weise als Backfischdrama mit komödiantischem Einschlag eingeführt, entwickelt die US-Version sich nur mehr zur Hosenrolle für die Bergner, dekoriert von ein paar hübschen Landschaftsaufnahmen Italiens.

Die deutsche Verleihfassung, die am 10. März 1926 im Gloria-Palast der Ufa Premiere hatte, muss als verloren gelten. Jedoch sind zwei weitere Exportfassungen, eine Verleihkopie mit russischen Zwischentiteln und ein für den britischen Markt verwendetes Originalnegativ aus dem Bundesarchiv weitaus vollständiger als die kursierende US-Version. Beide beginnen mit der Nahaufnahme des gerahmten Fotos einer Frau (Nora Gregor), das auf einem Schreibtisch steht. Zwei Hände ziehen es aus seinem Rahmen und tauschen es gegen ein anderes aus. Es zeigt Renée. Die Überblendung von Foto in eine Rückenansicht eines Mädchens am Schreibtisch, die das neue Foto in den Rahmen schiebt und das andere energisch zerreißt, weist Renée als die Täterin aus.

Schnitt in ein anderes Zimmer zu einer Halbnahen der Frau, die auf dem ersten Foto zu sehen war. Die Besetzungsliste hat sie bereits als zweite





Originalnegativ, britischer Verleih



Russische Verleihfassung

Frau von Renées Vater vorgestellt. Sie stellt eine kleine Vase mit Orchideen auf den gedeckten Tisch. Wieder im ersten Zimmer, entdeckt der Vater (Conrad Veidt) einen Schnipsel des zerrissenen Fotos (er zeigt das Gesicht) auf dem Teppich. Erst jetzt sehen wir die Protagonistin von vorn: Im Esszimmer stellt Renée (ähnlich fotografiert wie zuvor die Stiefmutter) nach kurzem verstohlenen Blick über die Schulter einen großen Blumenstrauß auf den Tisch und entfernt die kleine Vase mit Orchideen. Diese Exposition führt den Film als Kammerspiel ein. Dabei verzichtet Czinner auf jede Schwere des expressionistischen Kammerspiels. Statt Hell-Dunkel-Kontraste gleichmäßige Ausleuchtung.

Die Filme, die Paul Czinner mit Theaterstar Elisabeth Bergner drehte, sind eine eigene Form des Genres. Zwar gesteht Lotte Eisner in ihrem Standardwerk zum deutschen Stummfilm Czinner eine „subtile Gestaltung der fließenden Zwiespältigkeit des Kammerspielfilms“ zu, vor allem weil Bergner für „Zwischenspiele des Seelischen die ideale Darstellerin“ sei, doch konstatiert sie schließlich für das Oeuvre Bergner-Czinner: „Czinner gibt oft seinem Hang zur sentimental Routine nach“ und „die Bergner wird wenig geführt“. ² Den GEIGER VON FLORENZ erwähnt Eisner nicht. Vielleicht weil er die Grenzen des Kammerspiels sprengt. Er verlässt die für das Kammerspiel übliche Einheit von Ort, Zeit und Handlung, wird zum

Roadmovie und Reisefilm. Elisabeth Bergner geht zu Fuß von der schweizerisch-italienischen Grenze Richtung Florenz. Gedreht wurde in der Gegend des Luganer Sees und in Florenz.

Czinner nutzt den spielerischen Wechsel zwischen Genres als Spiegelbild der emotionalen Schwankungen seiner Hauptfigur. Diese Dramaturgie offenbart sich erst mit der Entdeckung einer Rückblende in der russischen Kopie und im britischen Originalnegativ, die Renées Erinnerung an eine Italien-Reise mit ihrem Vater nach dem Tod ihrer Mutter zeigt.

Neben einigen zusätzlichen Aufnahmen der durch Italien vagabundierenden Renée zählt ein Shakespeare'scher Cross-Gender-Moment mit

Elisabeth Bergner und Walter Rilla im pittoresken Garten der Florentiner Villa des Malers zu den wichtigsten Wiederentdeckungen.

Obwohl die russische Version zunächst am vollständigsten erschien, erwies sie sich als Grundlage der Restaurierung als am wenigsten geeignet. Massive Schäden durch Abnutzung haben immer wieder Bildsprünge bis hin zu teilweise oder ganz fehlenden Einstellungen verursacht. Glücklicherweise zeigte sich, dass sämtliche Kürzungen, die der britische Verleiher im Originalnegativ vorgenommen hatte, in zwei separaten Rollen erhalten sind. Darin befanden sich auch sämtliche Inserts mit Renées Tagebucheinträgen, Briefen und Zeitungsausschnitten in



Originalnegativ, britischer Verleih



Russische Verleihfassung

deutsch. Ergänzt um die wieder eingefügten Schnitte erwies sich das Originalnegativ als vollständiger als die russische Fassung. Anhand der Seriennummern der einzelnen Einstellungen, die in der Perforation des Originalnegativs angebracht sind, konnte die ursprüngliche Montage des Originalnegativs vor Eingriff des Verleihers nachvollzogen und die geschnittenen Szenen wieder eingefügt werden.

Die deutschen Zwischentitel sind nicht erhalten, doch ist ihr Text auf der Zulassungskarte vom 9. März 1926 aus dem Bundesarchiv dokumentiert. Die beiden Schnitt-Rollen enthielten sogar Fragmente von zwei Titeln und die Besetzungsliste als vollständigen Rolltitel, so dass eine Referenz für die Typogra-

fie der deutschen Titel vorlag. Die Besetzungsliste wurde im Original übernommen und die Zwischentitel in einer ähnlichen Typografie neu gestaltet.

Die drei Exportfassungen gehen auf zwei verschiedene Originalnegative zurück, die aus unterschiedlichen Aufnahmen montiert wurden. Die stark beschädigte schwarz-weiß Kopie mit russischen Zwischentiteln und die massiv gekürzte US-Fassung gehen auf das gleiche, heute verschollene Originalnegativ zurück. Das für den britischen Verleih genutzte Originalnegativ ist im Bundesarchiv überliefert. Da keine deutsche Fassung überliefert ist, bleibt unklar, ob nur zwei Negative montiert wurden oder ob es ein Negativ eigens für den deut-

schen Markt gab, von dem jede Spur verloren ist. Der Vergleich zeigt, dass die doppelten Aufnahmen einer Einstellung bis auf wenige Ausnahmen, wie die Autofahrt durch Florenz, durch paralleles Drehen mit zwei Kameras entstanden. Einstellungsgröße und -winkel weichen voneinander ab, während die Darstellung gleich ist.

Gleich drei Kameramänner waren für die Fotografie zuständig: Otto Kanturek, Adolf Schlasy und Arpad Viragh. Unklar ist ihre Arbeitsteilung bei der Herstellung mehrerer Aufnahmen einer Einstellung für die mindestens zwei Negative. Dass auch die Verantwortlichkeit für unterschiedliche technische Herausforderungen – Landschaftsaufnahmen in Italien, Zug-

fahrt mit vorbeifliegender Landschaft als Rückprojektion, Zeitlupenaufnahme des Geigers im Maleratelier – nicht zugeordnet werden kann, geht aus der zeitgenössischen Kritik hervor.

„Den Clou bildet eine Autofahrt durch Florenz. Man glaubt selbst durch die engen Gassen zu fahren.“³ Für diese Szene liegen jeweils zwei sehr unterschiedliche Aufnahmen vor. Sie lassen auf unterschiedliche Auffassungen beim Filmen mit der im Auto mitfahrenden Kamera schließen und somit auf die Zuständigkeit verschiedener Kameramänner für beide Negative.

Anke Wilkening
Filmrestauratorin der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Musik



Der Kindfrau auf Augenhöhe begegnen

Komponist Uwe Dierksen zu seiner neuen Filmmusik

Beim Komponieren von Filmmusik lernt man die Figuren des Films gut kennen. Wie einfach ist Elisabeth Bergner im Umgang?

Anspruchsvoll, würde ich sagen, denn Elisabeth Bergner war eine unglaublich virtuose Schauspielerin. Sie stellt in den 80 Minuten dieses Films ganz unterschiedliche Stimmungen her und drückt verschiedenste Gefühle aus. Manchmal sind diese Zustände authentisch, dann wieder bewusst ‚gespielt‘ oder sogar affektiert.

Zu Beginn meiner Arbeit dachte ich, es reicht, wenn sich die Musik gewissermaßen daran anhängt. Das stellte sich aber als schwierig heraus, denn diese Gefühlskapriolen, die Elisabeth Bergner im Film – und auch auf der Bühne – zelebrierte, wiederholen sich in immer anderen Zusammenhängen. Wenn man sie nur illustriert, verdoppelt die Musik lediglich und gibt einen fast überflüssigen Kommentar zu einer starken Schauspielerin. Ich denke, die Musik muss eher eine Gegenspielerin sein, und das schafft man, wenn die Mu-

sik eine kalkulierte Dramaturgie von Nähe und Distanz hat.

Im Stummfilmkino wurden Filme mit stimmungshaften Stücken begleitet, oft nur einfach hintereinander gespielt. Verfärbt die neue Filmmusik ähnlich?

Der musikalische Zugriff kam mit der Erkenntnis, dass ich hier einen regelrechten Eingriff vornehmen muss: immer dann, wenn es zu dramatisch wird, entzieht sich die Musik der Handlung. Wie im epischen Theater entschebe ich dem Ganzen, nehme eine Helikopterperspektive ein und lasse das ‚Theater‘ einfach geschehen. Auf diese Weise entwickelt die Musik eine ungeheure Macht.

Wie kam die Auswahl der Instrumente zustande? Werden sie zur Charakterisierung der Figuren gebraucht oder werden sie eher situativ eingesetzt?

Ich wählte Instrumente, die vielseitig sind: Geige als filigranes und wendiges Melodieinstrument, Cello als dessen Pendant auf der tiefen (abgründigen) Seite, Klavier als Harmonieinstrument und Posaune als schmissiges Verbindungsinstrument aus der Blechfamilie. Wenige Instrumente, aber gerade genug, um einen starken Gegenpol zum filmischen Plot zu bilden. Nicht zu vergessen, dass alle Instrumente auch hervorragende

The image shows a musical score for a film. The title is "Der Friseur von Leipzig" and the composer is Uwe Dierksen. The score is written for a string quartet, with parts for Clarinet (Klar.), Violin (Vi.), Viola (Viola), Cello (Vcllo), and Double Bass (Kontrab.). The score is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system is marked "1. System" and the second system is marked "2. System". The third system is marked "3. System". The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Qualitäten außerhalb der traditionellen Spieltechniken besitzen.

Aber müssen nicht alle auch Keyboard und Melodika spielen? Eine Mandoline taucht außerdem in der Besetzung auf...

Stimmt, aber das sind nicht irgendwelche Sampleinstrumente, sondern eigentlich für den Klavierpart vorgesehen, nämlich Akkordeon, Harmonika oder Melodika. Also jene Instrumente, die für die verinnerlicht-melancholische Stimmung der Elisabeth Bergner stehen. In bestimmten Sequenzen übernehmen die anderen Spieler den Keyboard Part, weil die Pianistin Klavier spielen muss. Ausnahme ist die Mandoline – sie ist das typische Instrument der italienischen Volksmusik. Ich habe übrigens einen originalen Nachbau erstanden, auf der sich nun unser Geiger abmühen muss...

Die neue Filmmusik hat viel Bewegung. Ist das nur eine Frage der gewählten Tempi oder was gibt der Musik diese Dynamik?

Viele Noten oder ein schnelles Tempo bedeuten noch nicht Dynamik. Ich denke, die Dynamik entwickelt sich zum einen aus der bewusst kontrapunktischen Haltung zum Film, zum anderen durch den gewählten musikalischen Grundtonor. Schlüsselszene für mich war die Tischszene am Anfang, in der Renée

die Blumenvase zwischen ihren umschwärmten Vater und die ungeliebte Stiefmutter schiebt. Das schreit doch nach einer 20er-Jahre Kintopp-Musik, genauso wie wenig später die Hundeszene. Damit hatte ich die energetischen Grundpfeiler gesetzt und damit funktionierte dann auch das Gegenteil: die melancholischen Melodika- und Akkordeonszenen.

Hattest Du beim Komponieren eher die Livesituation oder die Studioeinspielung vor Augen?

Interessante Frage, denn ich habe beim Schreiben tatsächlich darüber nachgedacht, wie und in welchem Zusammenhang die Musik funktionieren muss. Denn tendenziell schreibe ich lieber weniger und vorsichtiger, aber die Livesituation erfordert doch ein beherzteres Zupacken. Und dann gefiel mir der Gedanke, wie vier Musiker mit viel Herzblut in ihrem virtuoseren Spiel auch mal daneben tappen. Das spiegelt doch die Situation, in der sich Renée befindet, ganz gut wider (aber wahrscheinlich tappen sie gar nicht daneben...)

Was war die schönste Überraschung, was hat Dich am meisten Mühe gekostet?

Die schönste Überraschung war die, die auch am meisten Mühe gekostet hat: die Erkenntnis, dass dieser Film, besonders für die heuti-

ge Rezeption, eine starke, komplett durchkomponierte Musik braucht. Wie viele Melodien, Motive, harmonische Wendungen etc. musste ich mir einfallen lassen... Aus meiner Sicht verträgt dieser Film keine Pausen oder aleatorische Einsprengsel. So beherzt habe ich bisher noch in keinen anderen Film eingegriffen.

Du bist als Posaunist des Ensemble Modern international renommiert und hast in letzter Zeit hochkarätige Performanceprojekte mit Judith Rosmair realisiert. Was reizt einen so ,modernen' Musiker an Stummfilmen?

Die Diskrepanz: Ich habe ja das Glück, mit erstklassigen Musikern, Dirigenten und Komponisten zusammenzuarbeiten. Ich befinde mich sozusagen mitten in der aktuellen Rezeption, was Musik angeht, aber auch ihrer benachbarten Künste. Mit diesem Hintergrund auf ein Kunstwerk zu sehen, das 100 Jahre früher entstanden ist, ergibt hochinteressante Spannungsfelder.

Nehmen wir die Geschwindigkeit, mit der gerade DER GEIGER VON FLORENZ gedreht ist: diese gedehnte – die kleinsten Dinge auskostende – Erzählweise ist aus dem Blickwinkel von Komponisten wie John Cage oder Morton Feldman hochgradig spannend. Diese Komponistenherren würden die langsame Erzählweise mit ihrer Musik wahrscheinlich noch unterstützen und sich damit bewusst gegen unsere

schnelllebige Rezeptionsweise stellen. Mich reizte bei diesem Film, eine Musik zu schreiben, die traditionell klingt und tonal aufgebaut ist, die sich aber nicht in Nostalgie erschöpft. Denn die Art und Weise, wie ich bestimmte Musikstile miteinander in Beziehung setze und welche Art von Musik mir grundsätzlich einfällt, trägt den Blickwinkel der Jetztzeit in sich.

Mir ging es darum, den Nerv der damaligen Zeit zu treffen, die aufregend und alles andere als bieder war, auch wenn dieser Film in einem luxuriös bürgerlichen Milieu spielt. Und wenn ich diesen Film mit bewusst gesuchtem Wohlklang vertonte, heißt das nicht, dass man andere Stummfilme nicht auch komplett avantgardistisch vertonen kann. Stummfilm bietet für die Musik unendlich viele Möglichkeiten, weil er selbst so viel ausprobierte und Neues in sich trug.

Uwe Dierksen ist seit 1983 Posaunist im Ensemble Modern. Er spielte über 20 CDs ein, davon etwa ein Drittel als Solist und mit seiner Band MAVIS. In den letzten 10 Jahren ist er auch als Dozent und Komponist von Hörspielen und Performanceprojekten (u. a. mit Judith Rosmair) aktiv. Im Auftrag von ZDF/ARTE und der Murnau-Stiftung komponierte er mehrere Stummfilmmusiken.

Das Interview führte Nina Goslar, ARTE-Filmredaktion im ZDF

Geschichtlicher Hintergrund



Historische Pfade

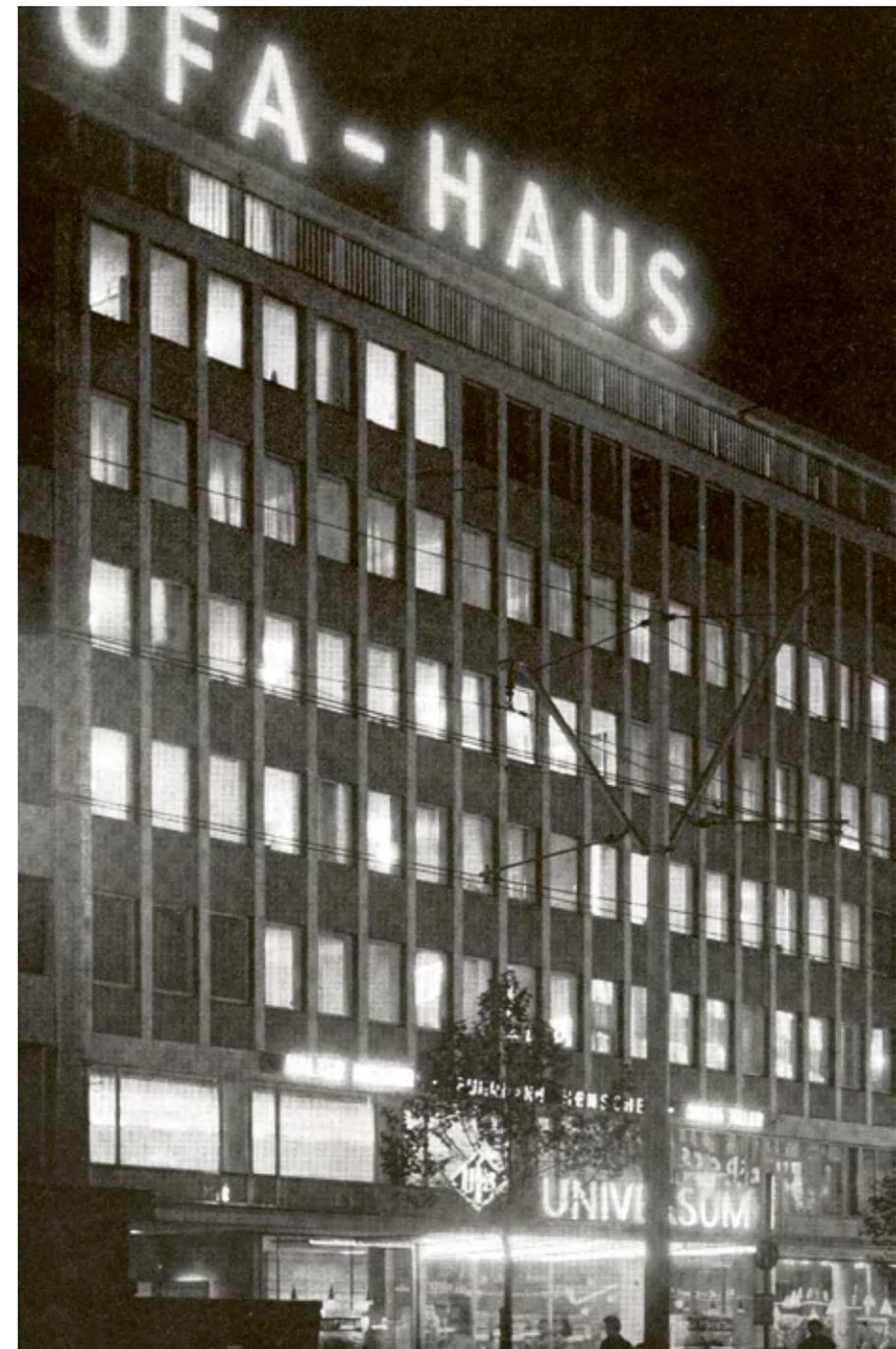
Die Ufa, Bertelsmann und die Gründung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Es mag manche Cineasten verwundern, warum ein internationales Unternehmen, das mit seinen Mediengeschäften in gut 50 Ländern kommerziell erfolgreich ist, und eine Stiftung bürgerlichen Rechts, die heute den größten Teil des deutschen Film-erbes verwaltet, als Partner in einem Projekt zum Erhalt eines bedeutenden Stummfilms auftreten.

Seit einigen Jahren schon setzt sich Bertelsmann auf verschiedenen Ebenen und im europäischen Kontext für den Erhalt des deutschen Stumm-filmerbes ein: Mit den UFA Filmnächten wurde, ausgehend von Berlin, ein Festival etabliert, das auch im europäischen Ausland große Strahlkraft entwickelt hat; und vor vier Jahren trat Bertelsmann als Hauptsponsor der digitalen Restaurierung des Klas-sikers DAS CABINET DES DR. CALIGARI auf. Die Uraufführung dieser Fassung des expressionistischen Meisterwerkes auf der Berlinale 2014 entwickelte sich zu einem großen Medienereignis. Inzwischen initiierte Bertelsmann weitere Aufführungen in Brüssel, Madrid und New York.

In diesem Zusammenhang steht auch die finanzielle Unterstützung der digitalen Restaurierung von Fritz Langs DER MÜDE TOD (2016) und Paul Czinnners DER GEIGER VON FLORENZ, der nun erstmals in seiner weitgehend rekonstruierten Fassung auf den UFA Filmnächten 2018 präsentiert wird. Letztlich knüpft Europas größtes Medienhaus hier jedoch an eine historische Verbindung an, die vor mehr als 50 Jahren ihren Ursprung nahm.

Mit Wirkung zum 1. Januar 1964 erwarb Bertelsmann die nach der Reprivatisierung insolvent gegangene Universum-Film AG (Ufa) und erreichte so den lange angestrebten Einstieg in das Fernsehproduktionsgeschäft⁴. Zu dieser Zeit standen in Gütersloh die Zeichen auf Expansion: Der 1835 gegründete Verlag hatte mit dem Bertelsmann Lesering 1950 den Schritt aus dem reinen (Druck- und) Verlags-geschäft heraus gewagt und legte seitdem ein rasantes Wachstum vor. Zu Beginn der 1960er-Jahre wurden die ersten Lesering-Ableger im europäischen Ausland gegründet. Darüber hinaus strebte der „Nachkriegsgründer“, Geschäftsführer und Inhaber von Bertelsmann, Reinhard Mohn (1921–2009), die konsequente Ausdehnung auf neue Geschäftsfelder an, ein Prozess, der mit der Gründung des Schallplattenlabels Ariola im Jahr 1958 bereits seinen Anfang genommen hatte. Der nächste



Schritt – der Weg zum Privatfernsehen, das Ende der 1950er-Jahre in greifbare Nähe gerückt war („Adenauer-Fernsehen“) – ließ zwar noch auf sich warten, doch schien die Produktion für das öffentlich-rechtliche Fernsehen als ein lohnendes Geschäft für die Zukunft.

Mit dem Kauf der Ufa hatte Bertelsmann nicht nur die Marke, sondern auch die Ufa-Beteiligung an der Deutschen Wochenschau GmbH, den Ufa-Tonverlag inkl. des Wiener Bohème Verlags, die Ufa Industrie- und Werbe-filmproduktion, die Ufa Fernsehproduktion sowie Auswertungsrechte am Ufa-Filmstock erworben. An Kinoproduktionen oder gar dem legendären Stummfilmerbe, das so untrennbar mit dem Namen Ufa verbunden ist, hatte Mohn zunächst noch wenig Interesse, denn nach dem Kauf der Ufa lag der Fokus ganz klar auf dem Fernsehgeschäft. So wurden die Bertelsmann Fernsehfilmproduktionsgesellschaft und das Playhouse Studio Reinhard Mohn, die erst wenige Jahre zuvor gegründet worden waren, noch 1964 in die neu erworbene Ufa integriert. Doch das Bertelsmann-Credo, dass Medien wie Buch, Film, Fernsehen und Schallplatte nicht konkurrieren, sondern sich als Kette kreativer Inhalte gegenseitig sinnvoll ergänzen sollten, führte das Unternehmen in den folgenden Jahren konsequent in Richtung Film. Im April 1965 wurde die neu erworbene Kinokette der

Ufa durch den Aufkauf der Pallas Filmverleih GmbH und der Merkur Filmtheater erweitert. Mit den 15 Merkur-Theatern bespielte die Ufa-Theater AG nun insgesamt 44 Filmtheater. Nur drei Monate später, zum 1. Juli 1965, beteiligte sich Bertelsmann mit 60 Prozent an der erfolgreichen Constantin Film GmbH. Das Augenmerk lag auf einer gemeinsamen Spielfilmproduktion. Diese Investitionen und der verhältnismäßig gute Jahresabschluss 1964 der Ufa-Theater AG scheinen der damals reichlich angeknacksten Filmbranche ein Fünkchen Hoffnung gegeben zu haben. „Kein Zweifel“ – so die Branchenzeitschrift *Filmblätter* im März 1966 –, „der geheime Generalstab deutscher Filmexpansion sitzt zur Zeit in Gütersloh.“

Der Blick aber ging nach vorn, nicht zurück; und unklar blieb zunächst, wie der legendäre Filmstock der Ufa verwertet werden sollte, der schließlich einen wesentlichen Wert des neu erworbenen Unternehmens bildete. Schon im Frühjahr 1964 war ein Aufschrei durch die (Fach-)Presse gegangen: Ein Verkauf der Filme an die US-amerikanische Firma Seven Arts, wie offenbar geplant, sei undenkbar und wurde dann auch zügig von der Bundesregierung – über den sog. Ufi-Liquidationsausschuss – untersagt. Wie umfangreich dieser Bestand war, verdeutlicht eine Aufstellung in der Zeitschrift *Filmecho* von

1966: Es handle sich „um Filmrechte von etwa 1.000 Stummfilmen und 900 Tonfilmen, 1.200 Kulturfilmen und 106 Nachkriegsfilmen sowie um rund 200 nicht verfilmte Stoffrechte“.

Nach intensiven Gesprächen zwischen Bundesregierung, Bertelsmann und der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) einigte man sich zum Jahresbeginn 1966 schließlich auf die Gründung einer gemeinnützigen Stiftung bürgerlichen Rechts, die sowohl den Filmstock von Bertelsmann als auch den der Bavaria für insgesamt 13,8 Mio. DM übernahm und dafür ein Darlehen aus dem Ufi-Liquiditätserlös erhielt, das sie in den folgenden Jahren zurückzahlen musste. Die Stiftung mit Sitz in Wiesbaden erhielt den Namen des renommierten deutschen Stummfilmregisseurs Friedrich Wilhelm Murnau. Damit war für Bertelsmann das Kapitel des Ufa-Stummfilm-erbes zunächst abgeschlossen.

Das Potenzial der großen Marke Ufa aber wurde insbesondere im Zuge des Aufkommens des privaten Fernsehens seit den 1980er-Jahren weiter ausgeschöpft. Heute präsentiert sich die UFA im Rahmen des Bertelsmann-Konzerns als leistungsstarker Programmkreator, der in den vergangenen Jahren seine Marktführerschaft in Deutschland als Film- und Fernsehproduzent kontinuierlich ausgebaut hat. Gleichwohl: Bis heute macht die

historische Aufladung einen wesentlichen Teil des Charismas der Marke aus. Ein Jahr nach dem 100. Geburtstag der „alten“ Ufa beruft sich die heutige UFA noch immer erfolgreich auf eine künstlerische Tradition, die einst bei Fritz Lang, F. W. Murnau und vielen anderen ihren Anfang nahm.

Mit dem Film DER GEIGER VON FLORENZ aus dem Bestand der vor mehr als 50 Jahren von Bertelsmann übernommenen alten Ufa wird nun abermals ein großer deutscher Stummfilm durch die Digitalisierung dauerhaft gesichert. Dieses Meisterwerk soll nun der Nachwelt endlich in einer Fassung zugänglich gemacht werden, die seiner ursprünglichen (heute verlorenen) Version so nah wie möglich kommt. Als Medienunternehmen, das Kreativität in den Mittelpunkt seiner Wertschöpfung und Unternehmenskultur stellt, setzt sich Bertelsmann auch für die Sicherung und den Erhalt bedeutender Schöpfungen früherer Tage ein. Die heutige Vielfalt und das weltweit große, vielfach digitale Medienangebot des Konzerns haben historische Wurzeln. Auch von daher ist Bertelsmann das Engagement für das europäische Kulturerbe ein wichtiges Anliegen.

Helen Müller

*Leitung Cultural Affairs und
Corporate History bei Bertelsmann*

50.000 Frs.

Über die
Herausgeber

Belohnung!



Bertelsmann

Bertelsmann ist ein Medien-, Dienstleistungs- und Bildungsunternehmen, das in rund 50 Ländern der Welt aktiv ist. Zum Konzernverbund gehören die Fernsehgruppe RTL Group, die Buchverlagsgruppe Penguin Random House, der Zeitschriftenverlag Gruner+Jahr, das Musikunternehmen BMG, der Dienstleister Arvato, die Bertelsmann Printing Group, die Bertelsmann Education Group sowie das internationale Fonds-Netzwerk Bertelsmann Investments. Mit 119.000 Mitarbeitern erzielte das Unternehmen im Geschäftsjahr 2017 einen Umsatz von 17,2 Mrd. Euro. Bertelsmann steht für Unternehmergeist und Kreativität. Diese Kombination ermöglicht erstklassige Medienangebote und innovative Servicelösungen, die Kunden in aller Welt begeistern.

Als kulturell engagiertes Medienhaus, das Kreativität in den Mittelpunkt seiner Wertschöpfung und Unternehmenskultur stellt, setzt sich Bertelsmann auch für die Sicherung und den Erhalt bedeutender kreativer Werke der Vergangenheit ein. Dieses Engagement für das europäische Kulturvermögen drückt sich beispielsweise in der Erschließung des 1994 übernommenen Ricordi-Archivs aus, das als bedeutendste historische Musiksammlung in privater Hand gilt und im Verdi-Jahr 2013 erstmals der europäischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Nach

der Unterstützung für die Restaurierung von DAS CABINET DES DR. CALIGARI 2013/14 und DER MÜDE TOD 2015/16 engagiert sich Bertelsmann mit DER GEIGER VON FLORENZ bereits zum dritten Mal für die digitale Restaurierung eines bedeutenden Stummfilmklassikers und setzt damit ein Zeichen für den Erhalt des deutschen Filmerbes.

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Die Murnau-Stiftung pflegt – als Archiv und Rechteinhaber – einen bedeutenden Teil des deutschen Film-erbes. Wichtigstes Stiftungskapital ist der einzigartige, in sich geschlossene Filmstock, der Kopien und Materialien sowie Rechte der ehemaligen Produktionsfirmen Ufa, Decla, Universum-Film, Bavaria, Terra, Tobis und Berlin-Film umfasst. Dieser kultur- und filmhistorisch herausragende Bestand – mehr als 6.000 Stumm- und Tonfilme (Spiel-, Dokumentar-, Kurz- und Werbefilme) – reicht vom Beginn der Laufbilder bis zum Anfang der 1960er-Jahre. Dazu gehören Filme bedeutender Regisseure wie Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Detlef Sierck, Helmut Käutner und Friedrich Wilhelm Murnau, dem Namensgeber der Stiftung. Zu den bekanntesten Titeln zählen DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920), METROPOLIS (1927), DER BLAUE ENGEL (1929/30), DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930), MÜNCHHAUSEN (1942/43) und GROSSE FREIHEIT NR. 7 (1943/44).

ARTE

Seit 1995 zeigt ARTE regelmäßig Stummfilme und sendete über 250 Stummfilme in restaurierten Fassungen. Zusätzlich bietet ARTE im Internet eine Kollektion internationaler Stummfilme, die den ganzen Zauber des frühen Kinos erleben lässt: www.arte.tv/de/videos/kino/stummfilme

Die nächsten Stummfilm-Sendetermine auf ARTE:

24. September 2018: DER GEIGER VON FLORENZ

29. Oktober 2018: SHIRAZ – DAS DENKMAL EINER GROSSEN LIEBE (Indien 1928) von Franz Osten. Die Geschichte des Taj Mahal

19. November 2018: A SANTA NOTTE, E PICCERELLA (Italien 1922) von Elvira Notari. Zwei Melodramen aus Neapel

24./26./28. Dezember 2018: LAUREL & HARDY (USA 1928–40).

Ein Best-of des großen Komiker-Duos

Impressum

Herausgeber

Bertelsmann SE & Co. KGaA
Unternehmenskommunikation
Carl-Bertelsmann-Straße 270
33311 Gütersloh
www.bertelsmann.de

in Zusammenarbeit mit der
Friedrich-Wilhelm-Murnau-
Stiftung
Murnaustraße 6
65189 Wiesbaden
www.murnau-stiftung.de

Texte

Nina Goslar, Helen Müller
und Anke Wilkening

Redaktion

Alissa Nordmeier, Bertelsmann
SE & Co. KGaA, Berlin

Mitarbeit

Christina Dewald, Friedrich-
Wilhelm-Murnau-Stiftung,
Wiesbaden

Konzeption und Design

Büro Ballmann Weber, Hamburg
www.ballmannweber.de

Druck

Bunter Hund, Berlin

Fußnoten

1 *Der Film* am 14. März 1926

2 Lotte Eisner: *Die dämonische
Leinwand*, Frankfurt am Main
1990, S. 191.

3 *Licht-Bild-Bühne*, 11. März 1926

4 Siehe dazu Jörg Schöning,
„Es wurde um ein Butterbrot ver-
kauft“. *Das Erbe der Ufa: Entflech-
tung und Neuausrichtung nach*

dem Zweiten Weltkrieg, in: Rainer
Rother, Vera Thomas (Hrsg.), *Li-
nientreu und Populär, Das UFA-Im-
perium 1933–1945*, Berlin 2017,
S. 194–206, insb. S. 203ff.; sowie
Klaus Kreimeier, *Die UFA-Story,
Geschichte eines Filmkonzerns*,
Frankfurt a.M. 2002, S. 451ff.

Bildnachweise

Alle Fotos aus der digital restau-
rierten Filmkopie, Copyright
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stif-
tung, Wiesbaden, außer:
S. 11, 12, 14, Quelle: Deutsches
Filminstitut, DIF, Frankfurt
am Main
S. 17, Quelle: Deutsche Kine-
mathek, Museum für Film und
Fernsehen, Berlin
S. 33, Copyright: Uwe Dierksen
S. 39, Quelle: Bertelsmann

BERTELSMANN

F. W. Murnau
MURNAU STIFTUNG

arte LIVE

Bertelsmann SE & Co. KGaA

Carl-Bertelsmann-Straße 270

33311 Gütersloh

www.bertelsmann.de