Filmplakate
Film Posters

Brandspuren
FILMPLAKATE AUS DEM SALZSTOCK

Sammlung digital

Entdecken Sie ergänzend zu unserer aktuellen Ausstellung restaurierte Plakate aus dem Salzbergwerk in Grasleben in unserer Sammlung Digital.

https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/sammlung-digital/brandspuren

Burn Marks
FILM POSTERS FROM A SALT MINE

Digital Collection

International film posters from the first 40 years of film history were stored in a salt mine in Grasleben during World War II. 63 have now been restored, digitalized and are once again accessible.

https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/sammlung-digital/brandspuren

Brandspuren. Filmplakate aus dem Salzstock /
Burn Marks. Film posters from a salt mine

28.11.2019 – 31.5.2020

Künstlerischer Direktor / Artistic Director Rainer Rother
Verwaltungsdirektor / Administrative Director Florian Bolenius
Ausstellungskonzeption / Exhibition concept Rolf Aurich, Georg Simbeni
Kuratorische Mitarbeit / Curatorial assistance Anett Sawall, Alexander Zöller
Projektleitung / Project Manager Peter Mänz
Projektmanagement / Project coordination Georg Simbeni
Redaktion / Editing Rolf Aurich, Julia Schell
Übersetzungen / English translations Wendy Wallis, trans ART
Gestaltung Ausstellungsgrafik / Design of the exhibition graphics Felder KölnBerlin
Ausstellungseinrichtung / Exhibition architecture jebram-szenografie
Restaurierung / Restoration Christin Frischmuth, Werkstatt Claus Schade
Konservatorische Betreuung / Conservational supervision Sabina Fernández-Weiß
Digitalsierung / Digitalization TU Berlin, Architekturmuseum in der Universitätsbibliothek
Reproduktionen / Reproductions Bartneck Print Artists
Ausstellungsbau und Technik / Exhibition construction and technical services Frank Köppke, Roberti Siefert
Beleuchtung und AV-Technik / Lighting and AV technology Stephan Werner
Gestaltung Werbegrafik / Design of the advertising graphics Pentagram Design
Medien und Schnitt / Media/media editing Heinrich Adolf, Kilian Dorrmann; Boris Seewald, Georg Simbeni
Presse / Press Heidi Berit Zapke
Marketing Linda Mann
Website Julia Pattis, Julia Schell
Bildung und Vermittlung / Educational Services and Outreach Programs Jurek Sehrt
Führungen und Workshops / Guided tours and workshops Jörg Becker, Jürgen Dünnwald

Leihgeber / Lenders
Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Berlin
Heinrich Adolf, Hohenschäftlarn
Rolf Aurich, Potsdam
Bundesarchiv, Berlin, Koblenz
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
K+S Minerals and Agriculture GmbH, Werk Braunschweig-Lüneburg in Grasleben
Jeanpaul Goergen, Berlin
Gosfilmofond Russlands, Belyje Stolby
Institut für Zeitgeschichte, München
NARA – National Archives and Records Administration, College Park, Maryland
Niedersächsisches Landesarchiv, Wolfenbüttel
Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin
Hans-Rainer Quaas, Gröbenzell
Helga Rathsack, Berlin
Bettina and Dirk Seewald, Bad Kreuznach
Ullstein Bild, Berlin
Hans-Gunter Voigt, Potsdam

*Unser Dank gilt der K+S Minerals and Agriculture GmbH, Heinrich Lohrengel sowie allen Kolleg*innen der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen. / Our thanks go to esco – european salt company GmbH & Co. KG, Heinrich Lohrengel, as well as to all our colleagues at the Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen.*

DEUTSCHE KINEMATHEK MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN

Die Deutsche Kinemathek wird gefördert von/ The Deutsche Kinemathek is funded by:
Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

In Kooperation mit/ In cooperation with:

Medienpartner/ Media Partner:
FILM DIENST



Das höchste Gesetz der Natur

Die Überlieferung zu diesem Film ist recht dünn. Weder Regisseur noch Mitwirkende sind bekannt, auch die nationale Produktion bzw. das Entstehungsjahr bleiben unklar. Überliefert ist jedoch ein durch die Berliner Polizei erteiltes Verbot der Aufführung vor Kindern. Die *Lichtbild-Bühne* beschreibt den Film 1916 als dramatisches Wildwestschauspiel in drei Akten, „an dem auch der wohlgesittete Europäer sein Gefallen findet".
Das einzig kolorierte und damit augenfälligste Foto des Plakats zeigt ein betendes Kind mit artig gefalteten Händen und emporgerichteten Augen. Die Frau daneben scheint jemand anderen im Blick zu haben. Die um den Textblock gruppierten kleineren Fotos führen uns durch die Handlung des Films.
Es ist die Geschichte zweier Liebender, deren Wege sich trennen. Der lachende Dritte taucht auf, wird aber verschmäht, sinnt auf Rache und wird am Ende von Ureinwohnern getötet – aber auch diese erleiden Verluste. Auf einem anderen Plakat wird das Werk so beworben: „Original-mexikanische Aufnahmen / Ueber 500 Mitwirkende / Verwegene Reitereien […] Prächtige Szenen aus den einsamen Gegenden der Blauen Berge".
Einige der beschriebenen Szenen finden wir auf den Fotos dieses sogenannten Klischeeplakats. Diese fungierten mit ihrem hohen Fotoanteil eine Zeit lang wie die bis dahin noch wenig verbreiteten Schaukastenfotos. Durch Textbestandteile ergänzte Abbildungen wurden meist symmetrisch angeordnet und ornamental eingerahmt. Diese Art von Plakat verwendeten oftmals kleinere Firmen, die kein entsprechendes Bildmaterial anbieten konnten.

AS

What we know about this film is quite sparse. Neither the director nor the cast are known, and even the national production and its year of origin remain uncertain. What is known is that the Berlin police issued a ban on screenings for children. In 1916 the *Lichtbild-Bühne* described the film as a dramatic Wild West spectacle in three acts "that even a well-mannered European will enjoy."
The only colored photograph included here, and therefore the most conspicuous, shows a praying child with properly folded hands and eyes cast upwards. The woman next to the child seems to have someone else in view. The smaller photos grouped around the text block lead us through the plot of the film. It is the story of two lovers whose paths have parted. A jovial third party appears, but is spurned. He plots his revenge and in the end is killed by Native Americans, who also suffer losses. The work is advertised with the following words on another poster: "Original Mexican recordings / A cast of over 500 / Daring riding […] Magnificent scenes from the secluded regions of the Blue Mountains."
Some of the scenes described can be found in the photographs on this plate-printed poster. With their high proportion of photo content, such posters functioned like display case photographs, which until then had not been very widespread. Illustrations complemented by text components were mostly arranged symmetrically and ornamentally framed. Smaller companies, which could not offer any corresponding pictorial material, often used this kind of poster.

AS

RA: Rolf Aurich, PM: Peter Mänz, AS: Anett Sawall, GS: Georg Simbeni



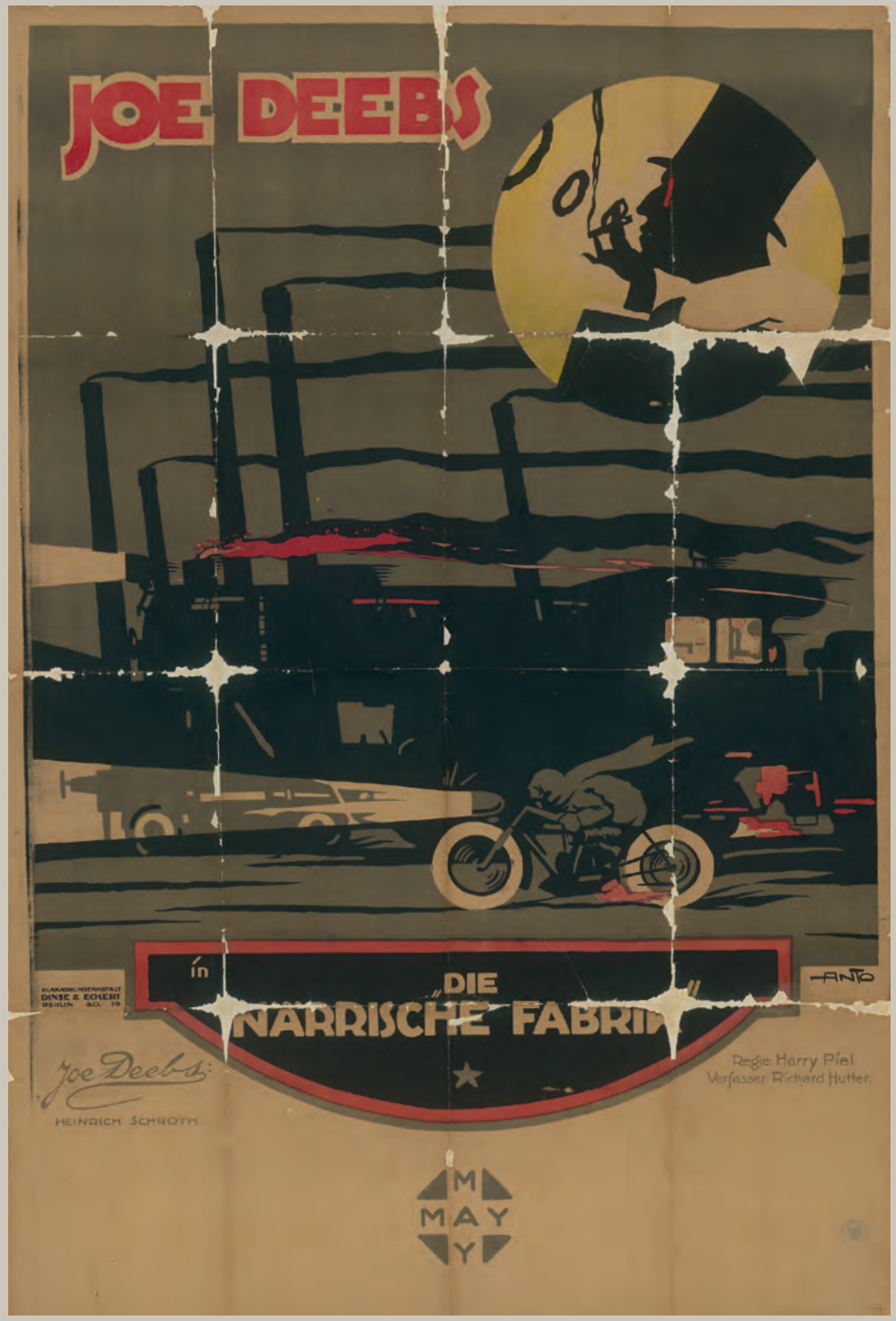
Die am Wege sterben

Gestaltet wurde dieses Plakat vermutlich 1918 von Otto Arpke. Der in Berlin tätige Maler und Gebrauchsgrafiker wurde bekannt für seine Werbegestaltung zu Robert Wienes Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920). Der Anschlag zeigt aufgedruckte Szenenfotos und entfaltet Wirkung vor allem aufgrund der grafischen Gestaltung, wobei er farblich schlicht gehalten ist. Ein Grün, das offensichtlich als Farbe des „Teufels Absinth" den Protagonisten umnebelt, deutet in Kombination mit dem Titel das zentrale Motiv sowie den Ausgang dieses „Dramas in fünf Abschnitten" an. Während seine Frau Helene um das Leben des gemeinsamen todkranken Jungen kämpft, ergibt sich Großkaufmann Richard Hellmer dem Absinth-Rausch, dem Nachtleben und der schönen Tänzerin Lulu. Er verliert sich in Drogenträumen und vernachlässigt Frau und Kind. Als Lulu geht, täuscht Hellmer den eigenen Tod vor und folgt ihr. Nachdem sein Geld aufgebraucht ist und Lulu ihn verlässt, kehrt er als mittelloser, verwahrloster Mann zurück nach Hause. Dort hat seine Frau mit dem Arzt, der das Kind rettete, ein neues Leben begonnen. Hellmer offenbart seine Identität und bittet Helene reumütig um Vergebung. Sie verzeiht ihm zwar, doch hört sein Herz auf zu schlagen und er stirbt als gebrochener Mann.
Im Bestand der Deutschen Kinemathek befindet sich ein ebenfalls von Arpke gestaltetes Verleihheft zum Film. Dieses ist allerdings in Rot gehalten. Mit Ausnahme des Plakats und des Filmbegleithefts ist über den Film wenig bekannt – nicht einmal der Name des Regisseurs.

GS

This poster was presumably designed by Otto Arpke in 1918. The painter and commercial artist, who worked in Berlin, became known for his advertising design for Robert Wiene's film DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920). Printed production photos are included in the poster. Its effect is mainly due to the graphic design in which the color is kept simple, but carries meaning. In combination with the title, green – an obvious reference to the color of the "Devil absinthe" that befogs the protagonist – is used to suggest the film's central motif as well as the outcome of this five-part drama. While his wife Helene is fighting for the life of their boy who is dangerously ill, the merchant Richard Hellmer increasingly surrenders to absinthe-induced drunkenness, nightlife and the beautiful dancer Lulu. He loses himself to narcotic dreams and neglects his wife and child. When Lulu goes, Hellmer fakes his own death and follows her. After his money runs out and Lulu leaves him for good, he returns home an unrecognizable and destitute man. In the interim his wife has started a new life with the doctor who saved the child. Hellmer reveals his identity and remorsefully begs Helene for forgiveness. She forgives him, but his heart stops beating and he dies a broken man.
In the Deutsche Kinemathek collection there is also a distribution brochure for the film, likewise designed by Arpke. However, it was done in red. With the exception of the poster and this accompanying brochure, little is known about the film – not even the name of the director.

GS



Die närrische Fabrik

Joe May, eine der zentralen Figuren des Weimarer Kinos, wurde als Julius Otto Mandl 1880 in Wien geboren. Das Schaffen des Regisseurs, Autors und Produzenten, der auch viele künstlerische Talente wie Fritz Lang und Thea von Harbou um sich versammelte, zieht sich durch mehrere Jahrzehnte der Filmgeschichte. Nachdem May 1913/14 mit Preisrätselfilmen und der Stuart Webbs-Detektivserie begonnen hatte, startete er 1915 als Autor und Regisseur mit seiner eigenen May-Film-GmbH die Joe Deebs-Serie.
Die Vermengung von spannenden und komödiantischen Elementen traf den Zeitgeist des Kinopublikums. Als Darsteller des Detektivs war der österreichische Bühnenstar Max Landa engagiert worden, der wie May selbst Deutschland 1933 verlassen musste. May überließ die Regie der Reihe 1918 Harry Piel, behielt aber selbst die künstlerische Oberleitung. Piel inszenierte mit Heinrich Schroth in der Hauptrolle mehrere Folgen, darunter DIE NÄRRISCHE FABRIK (1919), in der es um die künstliche Produktion von Diamanten geht. Schroth machte in der NS-Zeit Karriere. Spätere Folgen der Reihe wurden von der Projektions-AG Union (PAGU) hergestellt, konnten jedoch nicht an frühere Erfolge anknüpfen.
Das von Vintila Antonescu unter dem Pseudonym „Anto“ gestaltete Plakat vermittelte wohl, was das zeitgenössische Publikum erlebte – ein Gefühl von Geschwindigkeit, Spannung, Dynamik, mit einem Schuss Geheimnis. Eine urbane und moderne Welt, schwer zu durchschauen. Das einprägsame „May-Kreuz“ als Markenzeichen war ein Entwurf des Grafikers, Bühnen- und Szenenbildners Paul Leni.

GS

Joe May, one of the central figures of Weimar Cinema, was born Julius Otto Mandl in Vienna in 1880. The oeuvre of the director, author and producer, who also gathered many artistic talents around him, including Fritz Lang and Thea von Harbou, spans several decades of film history. After turning to the popular detective genre in 1913–14, which included prize competitions for solving whodunit films and the Stuart Webbs detective series, May launched his Joe Deebs series in 1915 as author and director through his own production company, the May-Film-GmbH. May's blend of exciting and comedic elements matched the zeitgeist of moviegoing audiences. Austrian stage star Max Landa was engaged to play the detective. Like May, Landa had to leave Germany in 1933. May turned over the directing of the series to Harry Piel in 1918, but retained final say as artistic director. Piel filmed several stories in the series with Heinrich Schroth in the lead, including DIE NÄRRISCHE FABRIK (1919) about the artificial production of diamonds. Schroth made a career for himself during the National Socialist period. Later films in the series were produced by the Projektions-AG Union (PAGU), but were unable to build on its earlier successes.
This poster designed by Vintila Antonescu, who worked under the pseudonym "Anto," is a good illustration of what contemporary audiences experienced – a feeling of speed, tension, dynamism and a pinch of mystery. It was a modern, urban world, elusive and hard to perceive clearly. The eye-catching "May cross" trademark was the design of Paul Leni, a graphic artist, stage and set designer.

GS



Pro Domo

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

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

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

AS

The *Film-Kurier* from June 21, 1920 – less than six weeks after the *Lichtspielgesetz* (Cinema Act) had gone into effect – described the plot as follows: "The subject matter verges into the domain of criminal novels and thrillers. A woman mysteriously disappears in a Parisian hotel. In the end it is revealed that she died suddenly of bubonic plague. But the police have collected and buried the woman's corpse in secret, so as not to affect attendance to the World Expo."

Such events can only be guessed at from the poster – it shows no trace of Paris. Against a deep black background, the graphic artist duo Erich Ludwig Stahl and Otto Arpke have designed a scene with a lady dressed in white. She is depicted with upraised, blood-sprayed hands, which she stares upon in horror, her eyes wide with fright. At the height of her face a skull looks in her direction and is perhaps also grinning. A bone hand grips the woman's right arm. Before it was restored, the poster showed only a strange piece of "jewelry" on this arm, which during restoration turned out to be the hand of Death.

The poster's restrained use of text is also unusual. The film title is set prominently on the upper edge in red, followed by a reference to the film's literary source. "Biograph Berlin W.8" appears in a large font in the lower left corner, crowned by the trademark letters "DB" set in a circle. Both refer to the production and distribution company Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH. However, there is no mention of the director, Paul von Woringen – this company's artistic and business head – the cast, or others involved in the film.

AS



Der Streik der Diebe

Plakat 1

1st poster

Alfred Abel, einer der renommiertesten deutschen Schauspieler der Stummfilmzeit, wagte sich 1920 in das Regiefach. Für seinen ersten Spielfilm DER STREIK DER DIEBE, bei dem er auch als Hauptdarsteller und Produzent fungierte, engagierte er den Bühnenbildner Ernst Stern. Er kannte ihn wohl durch seine Engagements an den Reinhardt-Bühnen, wo Stern als Chefbühnenbildner wirkte. In den Credits wird er „Raumkünstler" genannt – Indiz für eine überdurchschnittlich aufwendige Produktion, die im Februar 1921 uraufgeführt wurde.
Der Aufwand spiegelt sich auch in den Werbemitteln der von Abel begründeten Produktionsgesellschaft Artifex-Film: eine zeitgenössische Broschüre verspricht Kinobesitzern „effektvolle Buntdruckplakate, entworfen von Kunstmaler Riemer", „faszinierende Klischeeplakate", „elegante Beschreibungen", „prickelnde Begleitmusik komponiert von Felix Hirschberg" sowie „42 Photos, in Matt, Hochglanz, Sepia, Elfenbein und handcoloriert".
DER STREIK DER DIEBE war die einzige Produktion der Artifex-Film, beworben mit den Worten: „Wer lacht da nicht, wenn die Diebe streiken, aber die Sache wird verteufelt ernst, wenn ganze Industrien, ganze Berufsgruppen lahmgelegt werden". Den Moment des wirtschaftlichen Zusammenbruchs durch Arbeitsverweigerung der B.A.G. (Besitz-Ausgleichs-Gesellschaft) und ihres Generaldirektors Will Tair (Alfred Abel) zeigt die Farblithografie des Gebrauchsgrafikers Walter Riemer, indem sie die vermenschlichten Hochhäuser schwanken und zusammenbrechen lässt.

PM

Alfred Abel, one of the most renowned German actors of the silent film era, ventured into directing in 1920. For his first feature film, DER STREIK DER DIEBE, in which he functioned as both the lead actor and producer, he engaged the set designer Ernst Stern. Abel undoubtedly knew him from his engagements on Max Reinhardt's stages, where Stern worked as the head stage designer. Stern was listed as a "Raumkünstler" (decorator) in the film credits – an indication for the exceptionally complex production that premiered in February 1921.
The advertising materials produced by the Artifex-Film production company that Abel founded also reflected this special effort.
A contemporaneous brochure promised cinema owners "effective color-printed posters, designed by the artist Riemer," "fascinating printing plate posters," "elegant descriptions," "thrilling accompanying music composed by Felix Hirschberg" as well as "42 photos, matte, glossy, sepia, ivory and hand-colored photos."
DER STREIK DER DIEBE was the sole production of Artifex-Film, which advertised it with the following words: "Who doesn't laugh when the thieves are on strike, but things get devilishly serious when entire industries, entire professions become paralyzed." Commercial artist Walter Riemer's color lithograph depicts the moment of an economic breakdown, caused by the B.A.G.'s (Possession Equalization Company) and its general director Will Tair's (Alfred Abel) refusal to work, making the humanized skyscrapers sway and collapse.

PM



Der Streik der Diebe

Plakat 2

Neben der Farblithografie von Walter Riemer konnte 1986 im Salzstock Grasleben auch ein einfarbiges, im Klischeedruckverfahren hergestelltes Plakat zu diesem Film gehoben und später restauriert werden. Die sogenannten Klischeeplakate kombinierten grafische Elemente mit gedruckten Standfotos. Sie waren weniger auf Fernwirkung ausgerichtet, sondern erfüllten ihre Funktion wohl eher an Kinofassaden, wo sie den Interessierten vor allem mithilfe der Fotos einen visuellen Eindruck des Films vermittelten. Denkbar ist auch, dass sie für kleinere Kinos produziert wurden, die über nur wenige Schaukästen für Standfotografien verfügten.
Im Gegensatz zu der mehrfarbigen Grafik ist auf diesem von Willy Jeschke gestalteten Plakat ein Stempel der Filmprüfstelle Berlin zu erkennen. Dies ist ein früher Beleg für die mit dem Reichslichtspielgesetz von 1920 eingeführte Reklamezensur. Für die applizierten Standfotos wurden individuelle Bildausschnitte gewählt, die von Bändern umrandet sind – eine Anmutung der Perforation von Filmmaterial. Hauptdarsteller und Regisseur Alfred Abel ist gleich mehrfach abgebildet. In seiner Rolle des Will Tair, Generaldirektor der B.A.G., Organisation der Diebe, pflegt er in Frack und Zylinder – wie in anderen Spielfilmen der Zeit – das Image des Grandseigneurs, des vornehmen, weltgewandten Herrn.

PM

2nd poster

In 1986, in addition to Walter Riemer's color lithograph, a monochrome poster that had been produced for this film using the printing-plate process was also found in the salt mine in Grasleben and could later be restored. This type of poster combined graphic elements with printed still photographs. It was meant to be viewed close-up and long-distance effects were of lesser concern. The posters served their function on cinema façades, where they provided moviegoers with a visual impression of a film primarily through the help of photos. It's also conceivable that they were produced for smaller movie theaters, which only had a few display cases for still photographs.
Unlike the multicolored graphic version, a stamp from the Film Review Office in Berlin can be recognized on this poster designed by Willy Jeschke. It is an early piece of evidence for the advertising censorship that was introduced with the *Reichslichtspielgesetz* (Cinema Act) in 1920. Individual details from still photographs were selected and applied. The bordering around their edges mimics the perforations of film strips. Alfred Abel, the lead actor and director, is shown several times. In his role as Will Tair, general director of the B.A.G., which is an organization of thieves, he is dressed in top hat and tails – much like in other feature films of the period – sporting the image of the *grand seigneur*.

PM

A Question of Honor



Im Salzstock von Grasleben fanden sich nicht nur zwei Plakate zu BAHN FREI!, ein umgetitelter amerikanischer Actionfilm von 1922, sondern auch dazugehörige „Anträge auf Prüfung der Filmreklame“. Anhand dieser Dokumente lassen sich einzelne Schritte und die beträchtliche Dauer des Zensur-Prozederes nachvollziehen: Der Verleiher reichte am 21. August 1924 knapp zwei Dutzend Fotos bei der Filmprüfstelle zur Freigabe ein, acht Tage später einen Plakatentwurf. Am 13. Februar 1925 bat der Verleih um Fristverlängerung zur Nachreichung des gedruckten Plakats, dessen Fertigstellung sich verzögert hatte, obgleich die Freigabe des Entwurfs bereits am 28. November des Vorjahres erfolgt war.
Mit seinem Querformat in den Maßen von ca. 71x95 cm stellt dieses Objekt eine Ausnahme unter den geborgenen Plakaten dar. Die bereits 1922 eingeführten DIN-Normen für Papierformate galten bis 1942 nicht für Plakate. Zahlreiche hier präsentierte Exponate haben das sogenannte „Berliner Format“ der Größe VI von etwa 142x95 cm.
Das Motiv konzentriert sich auf die actionreiche Handlung in den Bergen der Sierra Nevada. Der Ingenieur Bill Shannon verantwortet ein Staudammprojekt, das der Eisenbahnstrecke eines skrupellosen Millionärs weichen soll. Dessen Verlobte Anne schlägt sich auf Shannons Seite. Auf die Dynamik der Erzählung verweist auch die Typografie des Plakats, die von unbekannter Hand im Stil rissiger Felsbrocken gestaltet ist und stark mit der visuellen Kraft des Comics arbeitet.

GS

In the salt mine in Grasleben, not only were two posters found for BAHN FREI! (the German retitling of this 1922 American action film), but also its corresponding “Anträge auf Prüfung der Filmreklame” (applications for review as film advertisements). The individual steps involved and the considerable duration of the review process can be followed through these documents: On August 21, 1924 the distributor submitted nearly two dozen photos to the Film Review Office for release; a poster design followed eight days later. On February 13, 1925 the film distributor asked for an extension of the submission deadline for the printed poster, whose completion had been delayed, although the design’s release had already occurred on November 28th of the previous year.
Its horizontal, 71x95 cm format, makes this object an exception among the posters salvaged from the salt mine. The DIN standards for paper sizes, which had already been established by 1922, were not applied to posters until 1942. Consequently, many of the exhibits on display here relied on the “Berlin format” in size VI, approximately 142x95 cm.
The motif concentrates on the action-packed plot that takes place in the Sierra Nevadas. The engineer Bill Shannon is responsible for a dam project under threat of having to make way for the railroad line of an unscrupulous millionaire. His fiancé Anne switches allegiance to fight at Shannon’s side. The poster’s typography, designed by an unknown hand in the style of cracked boulders, also underscores the dynamics of the story and relies strongly on the visual force typical of comic strips.

GS



Horrido

Im April 1924 feierte dieser „Jagdfilm von Maximilian Böttcher“ – einem zu jener Zeit dem Weidwerk (Jagdwesen) verbundenen Autor – in Berlin Uraufführung. Wenige Wochen zuvor hatte dort eine Plakatausstellung zur Film-Reklame geschlossen. Der dazu erschienene *Leitfaden für Film-Reklame* dokumentiert, wie die werbende Plakatkunst sich zu eigenständiger grafischer Form und erhöhter Werbewirksamkeit aufgeschwungen hatte. In diesem Katalog – ein Füllhorn gewagter, neuartiger Motive – hätte der röhrende Hirsch eines unbekannten Schöpfers mit dem der Jägersprache entnommenen Gruß „Horrido!“ keinen Eingang gefunden.
Die Textwerbung zur ersten Filmregie von Johannes Meyer versprach Bilder, „wie sie noch in keinem Film zu sehen waren“, denn die Produktion für die Ufa-Kulturabteilung stützte sich auf geduldige und gefährliche Dreharbeiten. Überlieferte Filmfotos in den Sammlungen der Deutschen Kinemathek lassen darauf schließen, dass wilde Waldtiere die Hauptrolle spielen, umsponnen von einer vagen Rahmenhandlung. Dies kritisierte Fritz Olimsky in der *Berliner Börsen-Zeitung* seinerzeit, würden doch die „wunderschönen Jagdbilder“ von der kitschigen Erzählung „eigentlich verballhorniert“. Olimskys Freude darüber, dass scheue Tiere „wie der Fuchs und der Marder“ hier im „Film eingefangen“ seien, ist überholt – heute haben beide längst die Städte erobert.

RA

This “hunting film by Maximilian Böttcher” – an author associated with the hunt during this period – celebrated its premiere in Berlin in April 1924. A poster exhibition on film advertisements had just closed in the city a few weeks before. It was shown parallel to the publication of *Leitfaden für Film-Reklame*, a handbook for film advertisements documenting how poster art advertising had been raised to an independent graphic form and was increasing the effectiveness of publicity. The film poster of a belling stag by an unknown artist, with the greeting “Horrido!” taken from hunter’s jargon, would not have found its way into this catalogue that represented a cornucopia of daring new motifs.
Text advertising accompanying HORRIDO, Johannes Meyer’s directing debut, promised imagery “never seen in any film before,” because the production for Ufa’s cultural department claimed to be built on patient and dangerous film shoots. Film photographs in the Kinemathek collections suggest that wild animals of the forest play the leading roles, framed by a vague background story. In a contemporaneous review printed in the daily *Berliner Börsen-Zeitung*, Fritz Olimsky criticized how the kitschy story “thoroughly botched” the “beauty of the hunting scenes.” But Olimsky’s delight that shy animals “such as the fox and the marten” are “captured on film” is outdated – both have long since ventured into cities.

RA

Siberia



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

GS

In the *Film-Kurier*, dated August 14, 1926, film critic and screenwriter Willy Haas wrote about this American melodrama produced by the Fox Film Corporation: "With this film, Fox continues the influence of its great political and democratic film dramas […]. Journalistic topics of today are taken up in place of the romantic ones of yesterday. This progression in itself is immeasurable, because propagandistic journalism is one of the strongest potentials of film today." Haas' general approval was followed by critical remarks on the "pompous gesture" of this "genuinely American" film, shown under the German title SIBIRIEN. AM VORABEND DER RUSSISCHEN REVOLUTION.
The poster, by an unknown designer, places surprisingly little value on its function as an advertisement: The handwritten American film title appears in miniature on the bottom edge; there is no information of any kind about the design or printing; merely the undated assessor's stamp confirms that it was "approved." Imposing not just because of its size, it presumably shows one of the last scenes of the silent film directed by Victor Schertzinger – the flight of the two main characters on the eve of the Russian Revolution, from their persecutors and a pack of wolves. At least, the vivid description of the final scene by Willy Haas strongly suggests this: "In the end there are wolves, which first devour each other, then the villain along with his mistress. In eternal snow and ice. Terrible! […] A colossal circus attraction!"

GS



Loves of Carmen

Raoul Walsh führte Regie in dieser 1927 geschaffenen Adaption von Prosper Mérimées Erzählung *Carmen*, die Mitte des 19. Jahrhunderts entstand und von der Begegnung der stolzen und leidenschaftlichen Zigeunerin Carmen mit Don José erzählt, der ihr rettungslos verfällt und sie schließlich tötet. Der weltbekannte Stoff spielt in Spanien, doch gedreht wurde diese Fox-Produktion nicht an Originalschauplätzen, sondern in eigens erbauten Hollywood-Kulissen. Die zeitgenössische deutsche Kritik sprach von „Kulissenzauber" und wurde mit dem Film nicht recht warm. Gegenüber der Hauptdarstellerin Dolores del Rio verhielt sie sich ähnlich. Die gebürtige Mexikanerin galt als exotische Schönheit. „Von ihrem schönen, grazilen Körper geht ein Prasselfeuer erotischer Lockungen aus, ihre schwarzen Augen und kokett geschminkten Lippen machen trunken", verstieg sich der Kritiker Georg Herzberg Ende Januar 1928 im *Film-Kurier*.
Dennoch: Dolores del Rio war keine Carmen und erst recht keine Zigeunerin. Den Alabasterkörper, fast durchscheinend in Spitze gehüllt, die Lippen blutrot geschminkt, gestaltete Tibor Réz-Diamant, einer der bekanntesten ungarischen Plakatkünstler des Art déco, für dieses Werk. Sein Signet REZ findet sich in der rechten oberen Ecke. Gedruckt wurde der am 6. Januar 1928 zensierte Aushang in dem bekannten Berliner Betrieb Lindemann & Lüdecke, versehen mit einem banalisierenden deutschen Verleihtitel.

AS

Raoul Walsh directed this 1927 adaptation of Prosper Mérimée's story of *Carmen*, written in the mid-19th century. It tells of the encounter between the proud and passionate gypsy Carmen and Don José, who hopelessly falls for her and eventually kills her. The world-famous subject matter is set in Spain; however this Fox production was not shot at original locations, but in specially built Hollywood stage sets. Contemporary German criticism noted "charming scenery," but did not really warm up to the film. The critics reacted similarly to leading lady Dolores del Rio. Mexican by birth, she was considered an exotic beauty. In late January 1928, in *Film-Kurier*, the critic Georg Herzberg went so far as to write: "Her beautiful, graceful body exudes a crackling fire of erotic temptations; her black eyes and coquettishly painted lips are inebriating."
And yet, Dolores del Rio was not Carmen, nor was she a gypsy. For this work, Tibor Réz-Diamant, one of the most well-known Hungarian poster artists of the Art Deco period, designed for her persona an alabaster body wrapped in nearly transparent lace, her lips made up in blood-red lipstick. His signet REZ can be found in the upper right-hand corner. A known Berlin company, Lindemann & Lüdecke, printed the approved poster, which was reviewed on January 6, 1928 and provided with a banal German distribution title.

AS



Zuchthaus. Nach Sibirien!

Bildgestaltung und Inszenierung in diesem sowjetischen Revolutionsfilm der zweiten Generation erinnern formal an Fritz Langs zwei Jahre älteren Film METROPOLIS. Rhythmisierte Menschenbewegungen und fotografisch genauestens ausbalancierte Wirkungen – vor allem das zentrale Motiv des Gefängnisgitters – machen aus dem stummen Film ein bildstarkes Monument wütender Befreiungsversuche politischer Gefangener unmittelbar vor der Oktoberrevolution 1917. Das deutsche Plakat des Berliner Gebrauchsgrafikers Julius Kupfer-Sachs greift dieses Motiv symbolhaft auf und setzt die mit Händen greifbare Verzweiflung in plakativer Nahaufnahme und konzentrierter Farbgebung in Szene. Zurückhaltender in der Kolorierung ist sein Alternativmotiv mit erschöpften Gefangenen des Zaren, die sich unter den Augen bewaffneter Wachen durch eine Schneelandschaft quälen. Beide Plakate wurden in Grasleben geborgen und weisen starke Schäden auf.
Bereits zwei Monate nach seiner sowjetischen Uraufführung zeigte der Berliner Mozartsaal im Metropol am letzten Januartag 1929 diese Goswojenkino-Produktion von Juli Raisman, einem damals vielbeachteten Nachwuchsregisseur, dem die Berliner Kritik allerdings das innere Feuer absprach und zu viel Kalkül attestierte. Ernst Toller, linkssozialistischer Schriftsteller und Politiker, verantwortete die deutsche Bearbeitung, doch darauf weisen die Plakate nicht hin – womöglich ein Indiz dafür, dass die Derussa (Deutsch-Russische Film-Allianz AG, 1927–1929) als Verleih weniger auf politische Propaganda als auf breite Publikumsresonanz zielte.

RA

The image design and staging of this second-generation Soviet revolutionary film are formally reminiscent of Fritz Lang's film METROPOLIS, just two years older. Rhythmic human movements and precisely balanced effects are determined photographically – above all the central motif of the prison bars – transforming the silent film into a visually powerful monument to political prisoners' angry escape attempts immediately preceding the October Revolution in 1917. The German poster, by the Berlin commercial artist Julius Kupfer-Sachs, symbolically picks up this motif and sets the scene with tangible desperation, using a placard-style close-up and concentrated coloration to focus on the hands. The artist's alternative motif is more restrained in its coloring. It shows exhausted prisoners of the tsar tormenting themselves by trudging through a snowy landscape under the scrutiny of armed guards. Both posters found shelter in Grasleben, where they sustained severe damages.
The film was shown at Berlin's Mozartsaal (Metropol) on January 31, 1929, just two months after its Soviet premiere. This Goswojenkino production was by Juli Raisman, a highly regarded, up-and-coming director at that time, although Berlin critics denied he had the proper inner fire and criticized him of being too calculating. Ernst Toller, a leftist socialist writer and politician, was responsible for the German adaptation, even though the posters make no reference to him – possibly an indication that the distributor Derussa (Deutsch-Russische Film-Allianz AG, 1927–1929) was less interested in political propaganda than in the film achieving resonance among a wide audience.

RA



The Great Gabbo

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

PM

The Berlin premiere of James Cruze's feature film DER GROSSE GABBO (1929) at the Ufa-Palast am Zoo in mid-May 1930 was accompanied by a professional advertising campaign. On May 24th the journal *Der Film* wrote: "The type of advertising display that the three beings in the film require (Stroheim, Otto the talking doll and Betty Compson) is exemplarily resolved by the posters." The adman and journalist Rudi Löwenthal was especially praised for having "carried out some particularly difficult propaganda" in collaboration with the commercial artist Herbert Dassel, an important representative of the Schriftplakat-Bewegung (a movement aimed at reforming the style of text posters).
One of the large-scale posters could be recovered from the Grasleben salt mine. It shows lead actor Erich von Stroheim as the ventriloquist Gabbo with his doll. The signature under the stamp of approval, dated May 15, 1930, is that of the Film Review Office's chairman Leo Dillinger, a Social Democratic councilor, who was dismissed in 1933 as "politically unreliable" and was responsible for reviewing film advertisements at the Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK, motion picture rating system) from 1949 to 1958.
By 1930 sound film had become popular in Germany. In parallel to DER GROSSE GABBO, Josef von Sternberg's DER BLAUE ENGEL (THE BLUE ANGEL) was screened at the Gloria Palast, not far from the Ufa-Palast. With the new technology, a tradition of dubbing (synchronization) foreign films was also established – and was critically commented on at the time. The critic Herbert Ihering called the subsequent German "Besprechung" (i.e. the "phony" dubbing voiceover) a "barbaric solution" and asked: "Why Stroheim, an Austrian, had not just spoken the German text himself?"

PM



The Cohens and Kellys in Atlantic City

Dieser Film entstand 1929 als eine von mehreren Fortsetzungen des Erfolgsfilms THE COHENS AND KELLYS (1926) in den Universal Studios, 1912 vom deutschen Emigranten Carl Laemmle in Los Angeles gegründet. In den USA lief der Film von Regisseur William James Craft mit tönenden Dialogsequenzen, in Deutschland kam er stumm als ATLANTIC CITY in die Kinos.
Das Publikum erlebte eine Komödie über eine jüdische und eine irische Familie, jeweils mit einer Tochter bzw. einem Sohn gesegnet, die sich in einem früheren Teil der Serie ineinander verlieben und heiraten – nicht zur Freude der Eltern. Da das altmodisch betriebene Badeanzuggeschäft der beiden Senior-Chefs schlecht läuft, planen Cohens Tochter Rosie und Kellys Sohn Pat einen Schönheitswettbewerb in Atlantic City, New Jersey, um eine neue Produktlinie vorzustellen.
Der Grafiker Willy Dietrich gestaltete das Plakat für den Filmverleih der Deutschen Universal. Am angedeuteten Strand vor blauwolkigem Himmel zieht eine junge Frau auf hohen Absätzen im schicken blau-gelben Badeanzug die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Im Motiv wird sie argwöhnisch beäugt von zwei dickbäuchigen Herren im zeitgenössischen Badedress samt gewagter Kopfbedeckung und unverzichtbaren Sockenhaltern. Gewiss ist die Dame in aufreizender Pose Rosie, die nach zahlreichen Komplikationen den Wettbewerb gewinnt und damit Geschäft und Familienleben rettet. Ihre Darstellerin Nora Lane war außerdem eine ausgezeichnete Schwimmerin und Gewinnerin mehrerer Wettkämpfe.

AS

This film was made in 1929, one of several sequels of THE COHENS AND KELLYS (1926), a successful film produced at Universal Studios, which the German emigrant Carl Laemmle had founded in Los Angeles in 1912. Directed by William James Craft, the film was screened with sound dialogue sequences in the USA; in Germany it was shown at movie theaters as the silent film ATLANTIC CITY.
Moviegoers experienced a comedic family story about a Jewish and an Irish family, the former blessed with a daughter and the latter with a son, who had fallen in love with one another and married in an earlier part of the series – much to the chagrin of their parents. In this story, the swimsuit business run by two senior bosses (one of whom is Mr. Cohen) is old-fashioned and doing poorly, so the Cohen's daughter Rosie and the Kelly's son Pat plan to host a beauty contest in Atlantic City, New Jersey, to present a new product line.
The graphic artist Willy Dietrich designed this poster for film distribution by the German branch of Universal. Posed on a stretch of beach before a cloudy blue sky, a young woman in high heels and wearing an elegant blue and yellow swimsuit draws the viewer's attention. In the image she is eyed suspiciously by two potbellied gentlemen dressed in customary contemporary bathing attire, including bold headwear and the indispensable sock suspenders. The lady shown in the provocative pose is surely Rosie, who (after numerous complications) wins the contest, managing to save both the business and the family circle. The actress portraying her, Nora Lane, was also an accomplished swimmer, who had won many competitions.

AS



Kyritz – Pyritz

Kyritz ist eine Kleinstadt im heutigen Brandenburg, Pyritz (heute Pyrzyce, Polen) war 1881, als das Theaterstück *Kyritz Pyritz* entstand, eine Kreisstadt in Pommern. Die „Posse mit Gesang" aus der Feder des Autorenduos Heinrich Wilken / Oskar Justinus erzählt die Geschichte von drei Provinzlern, die anlässlich eines Ausflugs nach Berlin einmal über die Stränge schlagen möchten. Allerdings ahnen die Sangesbrüder aus Kyritz nicht, dass sich ihre Ehefrauen ebenfalls in dem von ihnen belegten Hotel einquartiert haben. Dort logieren zudem drei Herren aus Pyritz, was zu allerlei Verwechslungssituationen führt.
Aufgrund der Gesangseinlagen eignete sich das Stück besonders für eine Adaption durch den Tonfilm. Der Grafiker Alfred Hermann setzte bei seiner Plakatgestaltung ganz auf einen illustrativ-naturalistischen Stil. Das Brandenburger Tor im Rücken, agieren die Kyritzer Sänger wirkungsvoll, während ihre Gegenspieler aus Pyritz eher ins Gespräch vertieft zu sein scheinen.
Am 9. September 1931 wurde das Plakat genehmigt – zwei Tage nach der Uraufführung des von Carl Heinz Wolff inszenierten Films. Der Stempel trägt die Unterschrift von Heinrich Zimmermann, der seit 1929 die Berliner Filmprüfstelle leitete und auch nach 1933 in dieser Position blieb, obwohl er Anfang der 1920er-Jahre Mitglied der SPD gewesen war. 1938 wurde Zimmermann, der sich in Artikeln zur Film- und Reklamezensur dem NS-Regime anzudienen suchte, in das Propagandaministerium versetzt. Er verstarb 1948 in Berlin.

PM

Kyritz is a small town in present-day Brandenburg; Pyritz (now Pyrzyce, Poland) was a county seat in Pomerania, when the stage play *Kyritz Pyritz* was created in 1881. The "musical farce" from the pens of the writing duo Heinrich Wilken / Oskar Justinus tells the story of three provincials, who decide that they want to run riot while on an excursion to Berlin. However, what the singing pals from Kyritz don't suspect is that their wives are housed at the same hotel where they are staying. Moreover, three gentlemen from Pyritz are also lodging there, leading to all sorts of mix-ups.
The song interludes made the stage work especially suited to become a sound film adaptation. For his poster design, graphic artist Alfred Hermann relied on an illustrative, naturalistic style. The Kyritzer singers are animatedly portrayed with the Brandenburg Gate at their backs, while their counterparts from Pyritz seem to be deeply engaged in conversation.
The poster was approved on September 9, 1931 – two days after the first screening of the film Carl Heinz Wolff directed. The stamp bears the signature of Heinrich Zimmermann, who had directed Berlin's Film Review Office since 1929 and remained in this position as a government official after 1933, although he had been a member of the SPD in the early 1920s. Zimmermann, who tried to serve the National Socialist regime through articles on advertising review and censorship, was transferred to the Ministry of Propaganda in 1938. He died in Berlin in 1948.

PM



Hurra – ein Junge!

Hurra – ein Junge! ist ein 1926 uraufgeführter Schwank in drei Akten von Franz Arnold und Ernst Bach, der bis heute zum Repertoire von Komödienbühnen zählt. Seit seiner Premiere ist das Lustspiel um ein junges, kinderloses Ehepaar, das sich plötzlich mit einem wesentlich älteren Adoptivsohn des Gatten konfrontiert sieht, mehrfach verfilmt worden. Zum ersten Mal 1931: Der in diesem Jahr bei der Filmprüfstelle Berlin Monate vor der Zensur des eigentlichen Films von Georg Jacoby zur Reklameprüfung eingereichte grafische Plakatentwurf des Berliner Ateliers Bottlik ist einem comichaften Zeichenstil verpflichtet.
Dominiert wird das Plakat vom Enfant terrible des Films, dargestellt von Ralph Arthur Roberts. Über dem Nadelstreifenanzug trägt der Adoptivsohn Fritz Pappenstiel Taufkleid und Lätzchen, im linken Auge ein Monokel, in den Händen Whiskeyflasche und Zigarre. Leuchtende Fragezeichen setzte man über die überdimensionierten Köpfe des Ehepaars (Lucie Englisch und Fritz Schulz). Sie betonen die höchst absurde Konstellation der Komödie. Aus den Zensurunterlagen des Jahres 1931 geht hervor, dass sich die vierköpfige Kommission zur Reklameprüfung aus Beteiligten der Filmwirtschaft, Kunst und Literatur sowie der Volkswohlfahrt zusammensetzte. Neben dem Plakat wurden 61 Aushangfotos zur Begutachtung vorgelegt. Davon haben sich fünfzehn im Archiv der Deutschen Kinemathek erhalten, sie wurden in Grasleben geborgen und weisen an den Rändern Brandspuren auf.

PM

Hurra – ein Junge! (It's a Boy!) is a three act farce that premiered in 1926, written by Franz Arnold and Ernst Bach. It belongs to the comedic repertoire still performed on German stages today. The comedy – about a young, childless married couple, who is suddenly confronted with the husband's considerably older adopted son – has been filmed several times since its premiere. The first adaptation was in 1931. That same year, Georg Jacoby submitted the poster design by the Berlin studio Atelier Bottlik to the Film Review Office in Berlin for an advertising review.
The poster graphics, rendered in a cartoon-like drawing style, are dominated by the film's *enfant terrible*, played by Ralph Arthur Roberts. Fritz Pappenstiel, the adopted son, is depicted wearing a christening robe and bib over his pinstriped suit, a monocle in his left eye, and holding a whiskey bottle in one hand and a cigar in the other. Bright question marks hover above the oversized heads of the married couple (Lucie Englisch and Fritz Schulz). They emphasize the farce's most absurd constellation. Film review documents from 1931 reveal that the four-headed commission for the advertising examination was assembled from members involved with the film industry, art and literature, as well as public welfare. In addition to the poster, 61 placard photographs were submitted for review. Fifteen of these have been preserved in the Deutsche Kinemathek archives. They were found and rescued in Grasleben, and show burn marks on their edges.

PM



Inspiration

Beinah brav wirkt Boris Streimanns Plakat für Clarence Browns amerikanischen Film, der unter dem Titel YVONNE im November 1931 in Deutschland anlief. Ob der Maler und Gebrauchsgrafiker, der hier unter dem Pseudonym „Namir“ zeichnet, ihn wirklich gesehen hatte, bevor er die Garbo mit einer gelb-rötlichen, kreideartig anmutenden Grundfärbung versah? Der als „Roman eines Pariser Modells“ beworbene Tonfilm entstand nach einem Stoff von Alphonse Daudet aus dem späten 19. Jahrhundert.
Stock footage versprüht zwar etwas Pariser Flair, doch dominiert wird diese vor der Zeit des Motion Picture Production Codes entstandene MGM-Produktion ohnehin von einer (auf)reizenden Liebesgeschichte zwischen der schönen Künstlermuse Yvonne und dem Nachwuchsdiplomaten André Montell (Robert Montgomery). Lebensüberdruss einerseits und ein immer neu entfachtes Liebesfeuer andererseits, ein Hin und Her bis zur letzten Klärung aus Rücksicht auf den jungen Mann.
Darin erkannte der Kritiker Fritz Olimsky in der *Berliner Börsen-Zeitung* Ende 1931 eine „alles andere als lebenswahre Kulissenwelt“. In Garbos Yvonne allerdings sah er den einzigen Menschen „von Fleisch und Blut“ – mit tiefem melodischen Organ Englisch sprechend (ohne Synchronisation) und dabei „ganz unamerikanisch“. Das klingt nach antiamerikanischer Pose. Das Reichsfilmarchiv verwahrte den Film später und kommentierte ihn in seiner Kartei als „hochwertigen Greta Garbo-Film, der seinerzeit nur in Originalsprache im Ostmark-Gebiet eingesetzt worden“ sei.

RA

Boris Streimann's poster for Clarence Brown's American film seems rather tame, which started in Germany in November 1931 under the title YVONNE. Did the painter and commercial artist, who signed the poster with the pseudonym "Namir," actually see the film before he rendered Garbo in a chalky, sepia-toned ground color? The sound film, advertised as a "novel about a Parisian model," was adapted from a late 19th century short novel by Alphonse Daudet.
Stock footage dappled the film with a bit of Parisian flair. However, this Pre-Code MGM production (produced before the era of Hollywood's Motion Picture Production Codes censorship guidelines) is dominated by a romantic and provocative love story between Yvonne, a beautiful artist's muse, and André Montell (Robert Montgomery), an aspiring foreign diplomat. Depicting the weariness of life on one side of the coin and an ever-rekindling flame of love on the other, the film traces a back and forth melodrama until the final statement made out of concern for the young man.
Film critic Fritz Olimsky, writing about this story in the *Berliner Börsen-Zeitung* at the end of 1931, identified "scenes that are anything but lifelike." However, in Garbo's portrayal of Yvonne he saw the only person "of flesh and blood" – speaking (undubbed) English in a deep, melodic voice that came across as "utterly un-American." That sounds like an anti-American stance. The Reichsfilmarchiv later preserved the film and commented on it in its card catalogue as a "high-grade Greta Garbo film, which, in its time, was only put to use in the original language in regions of the Ostmark [Nazi term for Austria]."

RA



Bring 'em Back Alive

Neben den Raubkatzen, deren Kampf das zentrale Motiv des Plakats bildet, ist in der oberen rechten Ecke, umgeben von indigenen Malaien, auch der amerikanische Jäger und Tierfänger Frank Buck zu sehen. Dieser hatte 1930 mit dem Buch *Bring 'em Back Alive*, in dem er von seinen Expeditionen und Beutezügen berichtet, einen Bestseller gelandet. 1932 entstand in den USA unter der Regie von Clyde E. Elliott eine Verfilmung dieser Abenteuer, die als BRING SIE LEBEND HEIM! auch in den Kinos des Deutschen Reiches zu sehen war.
Während das Plakat am 19. November 1932 von der Filmprüfstelle bewilligt wurde, durchlief der Film selbst einen längeren Begutachtungsprozess: Ein Antrag des Preußischen Kultusministeriums auf Widerruf der Zulassung des Bildstreifens zur Vorführung vor Jugendlichen wurde am 20. Dezember 1932 vor der Film-Oberprüfstelle verhandelt. Diese Instanz griff nur bei Widersprüchen ein. Die ursprüngliche Zulassung als Lehrfilm durch die Filmprüfstelle erfuhr eine Abänderung: Der Tonfilm musste gekürzt werden.
Das nachträgliche Verbot für Jugendliche wurde mit der fehlenden wissenschaftlichen Fundierung, unnötigen Grausamkeiten in der Darstellung und der offensichtlichen Inszenierung der Kämpfe wilder Tiere begründet. Als Sachverständiger wurde Dr. Pohle vom Zoologischen Museum der Universität Berlin hinzugezogen. Unter Vorsitz von Ministerialrat Ernst Seeger gehörte zu den Beisitzern auch Walther Günther, Direktor des städtischen Film- und Bildamtes Berlin.

GS

In addition to a fight between cats of prey, the poster's central motif, the American hunter and animal catcher Frank Buck can be seen in the upper right corner, surrounded by indigenous Malayans. In 1930 Buck scored a best-seller with his book *Bring 'em Back Alive*, in which he reported about his expeditions and forays. A film adaptation of these adventures was made in the USA in 1932, directed by Clyde E. Elliott. Cinemas in Germany also screened this film under the title BRING SIE LEBEND HEIM!.
Although the Film Review Office approved the poster on November 19, 1932, the film itself was subjected to a longer assessment process. An application from the Prussian Ministry of Education and Cultural Affairs to revoke authorization to screen the film to adolescents was negotiated before the Film-Oberprüfstelle (the Film Review Office's highest authority) on December 20, 1932. This authority only intervened in cases of contradictions. As a result, the Film Review Office's initial authorization of the work as an educational film underwent a modification: the sound film had to be shortened. The subsequent ban for adolescents was justified by the film's lack of scientific grounding, unnecessary cruelty in its representations and the obviously contrived fights between wild animals. Dr. Pohle from the zoological museum at the University of Berlin was consulted as an expert. Under the chairmanship of Undersecretary Ernst Seeger, the director of the Städtische Film- und Bildamt Berlin, Walther Günther, was also one of the assessors.

GS



Was wissen denn Männer!

Im Februar 1933 kam es zur Berliner Erstaufführung von WAS WISSEN DENN MÄNNER! im Ufa-Theater Kurfürstendamm. Seit wenigen Tagen war Adolf Hitler Reichskanzler und die Kinos zeigten noch Weimarer Produktionen. Wenige Jahre zuvor noch hatte Hans Tintner mit CYANKALI für das Recht auf Abtreibung plädiert. Nun lieferte Gerhard Lamprecht einen konservativen Beitrag in der Debatte um die Abschaffung des §218. Seine Arbeit, an deren Drehbuch die Schriftstellerin und Kinderbuchautorin Hertha von Gebhardt beteiligt war, liefere ein „Plädoyer dafür, dass Frauen, egal in welcher Zwangslage sie sich befinden, ihre Kinder austragen sollen", so der Filmhistoriker Wolfgang Jacobsen. Die Nationalsozialisten verschärften anschließend die entsprechenden Gesetze deutlich. Der Film gehörte zum Bestand des Reichsfilmarchivs. Das von Paul Döri gestaltete Plakat suggeriert tristes Eheleben: Toni van Eyck und Hans Brausewetter als einander Liebende stehen wie begossene Pudel in enger Räumlichkeit. Damit wird die einfach gestrickte Grafik dem Ufa-Film, der bei aller Betulichkeit einige Reize aufweist, nicht gerecht. Bereits fünf Wochen vor der Zensur des Films wurde das Plakat am 30. November 1932 von der Zensurbehörde freigegeben. Einen „modernen Wirklichkeitsfilm" erahnte Fritz Olimsky noch als Besucher der Dreharbeiten in den Babelsberger Ateliers. In seiner Kritik zum Film dann bescheinigte er ihm eine „delikate verständnisvolle Behandlung" des Problems – und kaschierte damit die Wirklichkeit.

RA

February 1933 saw the Berlin premiere of WAS WISSEN DENN MÄNNER! at the Ufa-Theater Kurfürstendamm. Adolf Hitler had been Chancellor of the Reich or only a few days and the cinemas were still showing Weimar productions. A few years before, Hans Tintner had pleaded for the right to an abortion with the film CYANKALI. Now, Gerhard Lamprecht delivered a conservative contribution to the debate about the abolition of Germany's §218 (that outlawed abortion). According to film historian Wolfgang Jacobsen, Lamprechts work, in which the writer and children's book author Hertha von Gebhardt was involved with the film script, made a "plea that women should bring their children into the world, regardless of the predicament in which they find themselves." The National Socialists would considerably tighten the relevant laws later. This film was part of the inventory of the Reichsfilmarchiv.
Paul Döri's poster design suggests an unhappy married life: In a confined space, it shows Toni van Eyck and Hans Brausewetter playing a couple who love each other, but are crestfallen by their fate. The straightforward simplicity of the graphics does not do justice to the Ufa film, which for all its fussiness still has its charms. Five weeks before the review of the film, the poster had already been approved by the Film Review Office on November 30, 1932. While a visitor on the set during production in the Babelsberg Studios, Fritz Olimsky foresaw the "modern reality film" it would become. In his critique of the film, Olimsky credited Lamprecht with a "delicate and empathetic treatment" of the problem – concealing reality once again.

RA



Ich sehne mich nach dir

Neben dem beschädigten Farbplakat dieses Films von Johannes Riemann wurden in Grasleben ebenfalls das Foto eines Entwurfs und Aushangfotos, teils angekokelt, sowie Unterlagen der für die Reklame-Zensur zuständigen Filmprüfstelle geborgen. Für jeden eingereichten Antrag (Bezugspreis des Formulars: 10 Reichspfennig), dem das zu prüfende Material in dreifacher Ausfertigung und fortlaufend nummeriert vom Antragsteller beigegeben werden musste, war eine Gebühr von 10 Reichsmark zu zahlen. Entwurf und Beleg mussten unbedingt übereinstimmen, erst dann wurde die bis dahin vorläufig erteilte Genehmigung wirksam. Ein nicht unkomplizierter Vorgang, den in diesem Fall der Filmverleih mit der Vorlage von vier Fotos am 28. September 1934 in Gang setzte.
Produzent des am 20. Dezember uraufgeführten Sängerfilms war die Firma des iranischstämmigen Filmkaufmanns Vasgen Badal.
Über die in der Niederschrift genannten Beisitzer der Reklameprüfung ist nichts bekannt, mit „Ulmer“ könnte der Schauspieler Friedrich Ulmer gemeint sein. Das von einem gewissen Harlützow verantwortete Plakat trägt den Stempel einer späteren Prüfung vom 21. März 1940, ist jedoch identisch mit dem ersten Motiv. Es setzt auf das Konterfei Camilla Horns, die bereits 1926 durch F. W. Murnaus Stummfilm FAUST zu Bekanntheit gekommen war.
Um die Hauptrollen stritten jedoch der Sänger Louis Graveure (der mehrfach von Badal engagiert wurde) und der Komiker Theo Lingen – das erkannte auch die zeitgenössische Kritik.

RA

In Grasleben, in addition to the damaged color poster for this film by Johannes Riemann, a design photo and placard photographs (some of which are singed) and documents from the Film Review Office responsible for advertising approval or censorship were also stored. The review process was rather complicated: A processing fee of 10 Reichsmarks was required for every application submitted for examination (price for the form: 10 Reichspfennig), which an applicant had to number consecutively and file in full in triplicate. The design and documentation had to be identical; only then could provisional approval go into effect. In this case, the film's distribution and the approved submission of four photos was set in motion on September 28, 1934.
The company of Vasgen Badal, a film merchant from Iran, produced this work that premiered on December 20th. Nothing is known about the assessor noted in the record who reviewed the advertising application; "Ulmer" could refer to the actor Friedrich Ulmer. The poster, approved by an assessor named Harlützow and bearing the stamp of a later review on March 21, 1940, is identical with the original motif. It is based on the likeness of Camilla Horn, who had become well-known in 1926 through F. W. Murnau's silent film FAUST. However, it was the singer Louis Graveure (repeatedly engaged by Badal) and the comedian Theo Lingen who fought over the leading roles – a fact also recognized by contemporary criticism.

RA



Man of Aran

Plakat 1

1st poster

Mit der Einführung des Reichslichtspielgesetzes im Jahr 1920 mussten nicht nur die von den Verleihfirmen für eine Kinoauswertung vorgesehenen Filme in den neu eingerichteten Filmprüfstellen Berlin und München vorgelegt werden, sondern auch das für ihre Bewerbung eingesetzte Begleitmaterial, darunter Aushangfotos und Plakate. Bei einer Zulassung wurde der Entwurf des Plakats mit einem Stempel in Form des Reichsadlers, einer Prüfnummer, dem Prüfdatum und dem Namenszug des verantwortlichen Beamten versehen. Dieser Stempel fand sich dann auch auf den in höherer Stückzahl gedruckten Filmplakaten. Organisatorisch änderte sich an dieser Praxis nach Machtübernahme der Nationalsozialisten wenig.
Zwei unterschiedliche Plakatentwürfe für den britischen Film MAN OF ARAN (1934) legte der Filmverleih der Ufa der Filmprüfstelle Berlin vor. Der semidokumentarische Film von Robert J. Flaherty mit dem deutschen Verleihtitel DIE MÄNNER VON ARAN zeigt das Leben einer Familie von Fischern auf den unwirtlichen, vor der Westküste Irlands gelegenen Aran-Inseln. Das am 25. September 1934 als Entwurf begutachtete Plakat des Grafikers Erich Lüdke wirbt mit einer Schlüsselszene des Films: Die Frau des Protagonisten und ihr Sohn beobachten in Angst um Ehemann und Vater die Rückkehr des in stürmischer See zur Jagd auf einen Riesenhai ausgelaufenen Fischerboots. Das Zensurgremium bestand aus vier Beisitzern und einem Vorsitzenden – es plädierte für „zugelassen", womit das Plakat mit der Prüfnummer 24518 für die Verbreitung im Deutschen Reich freigegeben war.

PM

With the implementation of the *Reichslichtspielgesetz* (Cinema Act) in 1920 it was no longer just the distribution companies' intended films that had to be submitted for review and approved for the cinema by the newly erected Film Review Offices in Berlin and Munich. Other materials used for advertising, including placard photographs and posters, also accompanied the applications. In cases of approval, the poster design received a stamp in the form of a German eagle, an official approval number, the date of the review and the signature of the official responsible. Later this stamp was also found on the actual film posters, which were printed in larger quantities. Organizationally, little changed in the review practice after the National Socialists took power.
Ufa's film distribution department submitted two versions of the poster design for the British film MAN OF ARAN (1934) to the Film Review Office in Berlin. Robert J. Flaherty's semi-documentary film, distributed in Germany under the title DIE MÄNNER VON ARAN, portrays the life of a family of fishermen on the inhospitable Aran Islands, located off the west coast of Ireland. The poster design by graphic artist Erich Lüdke, reviewed on September 25, 1934, advertised with the final scene of the film: The protagonist's wife and son are shown watching the return of his fishing boat, in fear for the life of their husband and father, who had sailed into a stormy sea to hunt a giant shark. The review committee was made up of four assessors and a chairman – it pled for "authorization," leading to the poster's distribution release in the German Reich with the approval number 24518.

PM



Man of Aran

Plakat 2

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

PM

2nd poster

Two days after the first poster design, Ufa submitted another motif that would undergo an “advertising review.” This graphic design also portrayed a dramatic scene in the film: It shows the moment of the lead actor’s tense and concentrated harpoon throw at the hunted shark from the boat. During the film shoot on Aran, which lasted 18 months, it was reported that harpoon hunting was no longer practiced there. Flaherty had the film’s long-sought actor, who had been typecast to best fit the role, specially trained so that he could include this scene in his film.
The five-member review committee was prominently appointed, including artist Erich Feyerabend, actor Hans Brausewetter and Benno von Arent, who Hitler would name the “Reichsbühnenbildner” (Reich stage designer) in 1936. The committee decided to also approve this motif. Together with other film review documents for MAN OF ARAN, at the end of World War II both posters from the Reichsfilmarchiv, which had also preserved a copy of the film, were stored at the salt mine in Grasleben. These materials were damaged during a fire there in 1945 and have been preserved in the archives at the Deutsche Kinemathek since 1986 – the posters are now restored.

PM



Die Reiter von Deutsch-Ostafrika

Der Film DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA unter der Regie von Herbert Selpin führte die Kinobesucher im Jahr 1934 zwanzig Jahre zurück in die Zeit des Kaiserreichs und der deutschen Kolonien. Er erzählt die Geschichte eines Farmers, der sich im Ersten Weltkrieg den deutschen „Schutztruppen" und ihrem Kampf gegen die Briten anschließt. Die im heutigen Tansania gelegene Farm wird in Abwesenheit des Hausherrn von seiner Ehefrau und einem jungen Volontär bewirtschaftet. Als britische Soldaten das Anwesen besetzen, wird der junge Mann erschossen und die Frau gefangen genommen. Deutsche Soldaten befreien sie schließlich und kämpfen mit den Truppen von Paul Lettow-Vorbeck weiter. Der Film endet am Grab des jungen Helden und schließt mit den pathetischen Worten: „... eines Tages kommen wir wieder, früher oder später." Der von der Terra-Film AG unter der Schirmherrschaft des Reichskolonialbundes produzierte Film entstand unter anderem an afrikanischen Originalschauplätzen. So zeigt der am 25. September 1934 bei der Filmprüfstelle zur Reklamezensur eingereichte Plakatentwurf von Otto Linnekogel den Hauptdarsteller Sepp Rist vor dem Panorama einer afrikanischen Savanne, im Hintergrund das schneebedeckte Kilimandscharo-Massiv. Film und Werbematerial wurden amtlich zugelassen. Die propagandistische Stoßrichtung des Spielfilms zeigte sich noch deutlicher bei einer erneuten Reklamezensur im Januar 1938, denn nun ist der Zensurstempel mit Adler und Hakenkreuz versehen, und auf dem Werbematerial zur Wiederaufführung heißt es: „Wir wollen unsere Kolonien!"

PM

The film DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA, directed by Herbert Selpin, took 1934 moviegoers 20 years back in time to the German Empire and its colonies. It tells the story of a local farmer, who joins the German "Schutztruppen" (protection forces) in World War I in their fight against the British. In the absence of the head of the household, the farm, located in present-day Tanzania, is managed by his wife and a young apprentice. When British soldiers occupy the estate, the young man is shot and killed, and the woman is taken captive. German soldiers eventually free her and continue their fight alongside the troops of Paul Lettow-Vorbeck. The film ends at the grave of the young hero, concluding with the melodramatic words: "... one day, sooner or later, we will come again."
Produced by the Terra-Film AG under the patronage of the Reichskolonialbund (Reich Colonial League), the film was shot in part at original African locations. Otto Linnekogel's poster design, submitted to the Film Review Office responsible for advertising on September 25, 1934, shows the lead actor Sepp Rist in front of a panorama of the African savanna, with the massive, snowcapped Kilimanjaro seen in the background. Both the film and advertising materials were officially approved. The propagandistic orientation of this feature film asserted itself even more clearly during a renewed advertising review in January 1938. Here, the assessor's stamp was accompanied by an eagle and swastika, and the advertising material for the film revival emphatically proclaims: "Wir wollen unsere Kolonien!" (We want our colonies!)

PM



Mademoiselle Josette, ma femme

„Im allgemeinen sind wir heute geneigt", schrieb der Filmkritiker Fritz Olimsky 1935 in der *Berliner Börsen-Zeitung*, „die Einführung ausländischer Filme nur dann als berechtigt anzuerkennen, wenn es sich um Spitzenleistungen handelt, die durch ihre Eigenart und künstlerische Qualität eine Bereicherung unseres Kinospielplans bedeuten." Um eine solche Spitzenleistung handelte es sich bei André Berthomieus Film für ihn nicht, wohl aber um ein „besonders typisches Werk, das alle besonders charakteristischen Merkmale des französischen Films aufweist, mit einem Schuß Halbweltatmosphäre, einer guten Dosis französischer Spießigkeit, einem Stückchen Rentnerpsychologie und natürlich auch allerhand Pikanterie."
Der französische Film von 1933 war in Originalfassung mit einkopierten deutschen Titeln zu sehen. Er basiert auf dem gleichnamigen Bühnenstück von Paul Gavault und Robert Charvay und erzählt von der 17-jährigen Josette, die vor dem Erreichen ihrer Volljährigkeit heiraten muss, um ein Erbe antreten zu können. Nicht unerwartet entpuppt sich der zum Schein gewählte Ehemann als ihre große Liebe und das Lustspiel endet mit dem glücklichen Paar.
Als „außerordentlich *delicieux*" bewunderte Olimsky die in den 1930er-Jahren populäre Hauptdarstellerin Annabella (Suzanne Georgette Charpentier). Auf deren Bekanntheit setzt auch das von Kurt Wendler (der nach einer Konfrontation mit dem Regime in NS-Haft geriet) gestaltete Plakat zu FRÄULEIN JOSETTE – MEINE FRAU. Es weist deutliche Spuren der Zerstörung durch den Grubenbrand auf. Die Restaurierungsarbeiten daran wurden mit der Filmkamera dokumentiert.

GS

"Today, we are generally only inclined to appreciate and justify the introduction of foreign films," German film critic Fritz Olimsky wrote in 1935 in the *Berliner Börsen-Zeitung*, "if they concern top performances, which means if they enrich our cinema programs through their individuality and artistic quality." He did not consider André Berthomieu's film to be such a top performance, but instead deemed it an "especially typical work showing all the particularly characteristic features of French films, with a shot of demimonde ambiance, a good dose of French narrow-mindedness, a bit of a pensioner's psychology thrown in and, of course, all sorts of intrigue and spice."
The 1933 French film was screened in the original language with superimposed German titles. It was based on an eponymous stage play by Paul Gavault and Robert Charvay, telling the story of 17-year-old Josette, who has to marry before she comes of age in order to receive her inheritance. Not unexpectedly, the husband chosen for the sake of appearances turns out to be her great love and the comedy ends with the happy couple.
Popular with audiences in the 1930s, Olimsky praised the leading lady Annabella (Suzanne Georgette Charpentier) as "extraordinarily *delicieux*." The poster for FRÄULEIN JOSETTE – MEINE FRAU, designed by Kurt Wendler (who was imprisoned after a confrontation with the Nazi regime), banked on her fame. It shows clear traces of damage caused by the pit fire. A film camera documented its restoration.

GS



Die Unehelichen

Die politische Linke verstand diesen Stummfilm Gerhard Lamprechts als Agitation für die „Jugendfürsorgepädagogik“, so der sozialistische Jugendforscher Siegfried Bernfeld in der Wochenschrift *Das Tage-Buch*. Damit enthülle der Film nicht die Wahrheit. Eine packende, realistische und dem Berliner Leben zugewandte „Kindertragödie“ ist dem Regisseur 1926 dennoch gelungen – mit jenen selbstverständlich agierenden und echten Kindern, wie er sie immer wieder zu zeigen vermochte, und mit den für ihn typischen Stimmungskontrasten zwischen Innen- und Außenräumen. Die am Manuskript beteiligte Luise Heilborn-Körbitz verwendete amtliche Dokumente des Vereins zum Schutz der Kinder vor Ausnutzung und Misshandlung. Diesem Vorläufer des heutigen Kinderschutzbundes war auch die Uraufführung des Films am 6. September 1926 als Wohltätigkeitsveranstaltung gewidmet.
Die Prüfung von 40 Filmfotos Ende August 1926 machte ebenso wenige Probleme wie die Zensur des vom Autodidakten Theo Matejko geschaffenen Buntdruckplakats, auf dem dunkle Kinderaugen dominieren. Diese Verwaltungsvorgänge sind in Papieren dokumentiert, die 1986 in Grasleben geborgen wurden – wie auch das Plakat. Bei dessen Restaurierung damals lag der Akzent auf einer Retusche der fehlenden Stellen – ein stärkerer Eingriff in das Objekt als heute üblich. Gerhard Lamprecht verlor das 35-mm-Material seines Films 1945 durch Kriegseinwirkungen. Allerdings hatte er zehn Jahre zuvor eine 16 mm-Schmalfilmkopie anfertigen lassen, die den Krieg überlebte.

RA

According to the youth researcher and socialist Siegfried Bernfeld in the weekly magazine *Das Tage-Buch*, the political left understood this silent film by Gerhard Lamprecht as agitation for the “youth welfare education”, which did not expose the truth. Nevertheless, in 1926 the director succeeded in making a gripping and realistic “child tragedy” oriented to life in Berlin – using real children acting naturally, as Lamprecht would continue to show them; and with atmosphere contrasts between inside and outside that were typical of him. Luise Heilborn-Körbitz, who also worked on the manuscript, used official documents from the Verein zum Schutz der Kinder vor Ausnutzung und Misshandlung (the German association for the protection of children from exploitation and abuse), a precursor of today’s Deutscher Kinderschutzbund. The premiere of the film on September 6, 1926 was dedicated to this association as a charity performance.
Neither the review of 40 film photographs in late August 1926, nor the assessor’s inspection of the film’s color print poster raised any problems. The latter, dominated by the dark eyes of children, was created by Theo Matejko, a self-taught illustrator. These administrative proceedings are documented in papers found in Grasleben in 1986 – along with the poster. During its restoration at that time, focus was placed on retouching the missing areas – a stronger intervention in the object than is usual today. Gerhard Lamprecht lost the 35mm material of his film in 1945 during World War II. However, ten years before, he had a 16 mm cine film copy produced, which survived the war.

RA