

Rembert Hüser

Super Fritz Lang Knaller

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/868>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hüser, Rembert: Super Fritz Lang Knaller. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 9 (2013), Nr. 2, S. 66–78. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/868>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

12.5" x 16.5", heavy stock. This card lists Jim Gérald, Rudolf Klein-Rogge and Fritz Lang and these three men worked together on no other film. Excellent condition: 4 tiny pin holes, very slight edge wear. This is a Mexican lobby card.»

\$ 5,49, also ungefähr EUR 5,60 zu der Zeit, noch 13 Stunden, 25 Minuten, noch kein Gebot. Die Karte will ich natürlich. Regie Fritz Lang. Mabuse. Super-Bomber-Bild. Was um Herrgottswillen soll das sein?

Mich interessieren im Folgenden, um es einmal mit Alexander Kluge zu sagen, Lebensläufe von Filmen. Und, leicht variiert, ein Satz von Walter Benjamin: «Fritz Lang hat mit Zuschauern gerechnet, die die Lektüre von Lobby Cards vor Schwierigkeiten stellt.»¹ Ich möchte mir das Rechnen mit Schwierigkeiten herausnehmen und das Rechnen mit der Lektüre von Lobby Cards. Koppeln möchte ich dies im Medientransfer mit der Formatfrage. Ich bin interessiert an den Bedingungen und Stationen des Wiedereintritts filmischer Formen auf ihren verschiedenen Wegen zum digitalen Zeitalter. Jetzt also Mexiko. Mit Dr. Mabuse und seinem Regisseur auf seinem Weg auf Umwegen in die USA komme ich klar.

Karl Heinz Böhrer

Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes
Herausgegeben von Karl Heinz Böhrer
Aesthetica edition suhrkamp
SV

Rembert Hüser
Kommissar Lohmann
Aesthetica edition suhrkamp
SV

Karl Marx
Ein Lexebuch
Herausgegeben von Ulrich Menzel
edition suhrkamp
SV

Karl Heinz Böhrer
Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes
Herausgegeben von Karl Heinz Böhrer
Aesthetica edition suhrkamp
ca. DM 24,80/US 181,- /Fr. 23,-
ISBN 3-518-12083-2
Oktober 1998

Der intellektuelle Diskurs seit Ende des 18. Jahrhunderts gekennzeichnet durch einen Wechsel zwischen pathetisch-emphatischem und relativierend-ironischem Stil. Die erste Szene dieses Wechsels ist das Pathos der Französischen Revolution und auch des deutschen Idealismus, das die vielfältigen Formen der ironischen Rede ablöst: Der buchstäbliche Ernst der idealistischen Philosophie und ihr Frontverlust kommen als Präfiguration eines zwischen Heine und Richard Wagner verlaufenden Prozesses verstanden werden. Insofern hat sich Friedrich Schlegels Prophezeiung, das 19. Jahrhundert werde seine Ironie besser verstehen als die Zeitgenossen, nicht bewahrheitet. Mit der phänomenologischen und moralischen Bedeutung scheint hier ein binäres Strukturgesetz der jüngeren Kultur- und Sittengeschichte erkannt zu sein. Wie sich das metaphorisch, historisch und philosophisch verhält, wird von führenden Sozial- und Geisteswissenschaftlern (u. a. Böhner, Kittsteiner, Gumbrecht, Letzen, Hamacher) dargestellt und gemeinsam diskutiert.

Rembert Hüser
Kommissar Lohmann
Aesthetica edition suhrkamp
ca. DM 24,80/US 181,- /Fr. 23,-
ISBN 3-518-12084-0
Oktober 1998

Rembert Hüser untersucht hier sprachkritisch, wie man wissenschaftlich über theoretische und ästhetische Sachverhalte schreibt. Er legt die bewußten und unbewußten semantischen und motivischen Manipulationen wissenschaftlicher Rede offen, wobei er ein totalitäres Organisationsprinzip zu belegen versucht. An der Rhetorik von Theoretikern wie Freud oder Lyotard kann er nachweisen, daß deren Sprache bereits ihre Widersprüche in sich birgt. Diese Einsicht in die Strukturen wissenschaftlicher Rhetorik vollzieht sich bewußt selbst im Experiment einer Gegenrhetorik, die die herkömmlichen Kategorien akademischer Darstellung unterläuft.

Karl Marx
Ein Lexebuch
Herausgegeben von Ulrich Menzel
ca. DM 32,80/US 239,- /Fr. 30,50
ISBN 3-518-11945-5
September 1998

Mit dem Ende des Ost-West-Konflikts schien definitiv klar zu sein: Der Marxismus hatte sich überlebt. Nach dem Sieg des Kapitalismus konnte nun das Zeitalter des Liberalismus verkündet werden. Doch bald darauf entwickelte sich die lautstark propagierte «Neue Weltordnung» zu einer «globalen Wirtschaftsunion». Einige Beobachter glaubten, Karl Marx habe diese Entwicklungen bereits vor 150 Jahren beschrieben. Stehen wir also vor einem «Marx Revival»? Die von Ulrich Menzel vorgenommene Auswahl aus dem Gesamtwerk von Karl Marx belegt, daß die Frage nach dessen Aktualität nicht einfach mit Ja oder Nein zu beantworten ist.

Das Lexebuch gestattet sowohl einen neuen Blick auf unsere Gegenwart als auch eine genaue Prüfung ihres kritischen Potentials, kurz es unterbreitet Leseschläge für Marxverächter und -verehrer unserer Tage.

Von Ulrich Menzel, Professor für Politikologie an der Universität Braunschweig, erschienen in der edition suhrkamp zuletzt das Buch *Globalisierung versus Fragmentierung* (es 2021).

edition suhrkamp
SEPTEMBER OKTOBER

1 Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1980, 605–653, hier 607.

(Auch wenn es das Buch in der Mitte nicht gibt.) 6 Euro. Der Preis für eine Kinokarte. Den werde ich investieren. Ich bin neugierig geworden. Mal sehen, ob es klappt.

Um noch einmal kurz auf die Lebensläufe, das Lobbying und die Schwierigkeiten zurückzukommen. 2007 schreibt Alexander Kluge in seinen *Geschichten vom Kino* «Eine Beobachtung von Walter Benjamin»: «In dem strengen, akademischen und (undogmatisch) marxistischen Umfeld der New School in New York war eine angehende Doktorandin über die letzten beiden Sätze im Nachwort von Benjamins Essay gestolpert. [...] [gemeint ist hier die operative Bestimmung des Films im Kunstwerkaufsatz, R.H.]. Sie traute sich nicht zu schreiben, daß der zweite der Sätze einen Irrtum enthielt. Für die Abgabe ihrer Dissertation hatte sie eine letzte Frist von drei Wochen. Schon war es wieder Dienstag. [...] Die Doktorandin hat die französische Erstausgabe in Jahrgang 5, 1936, der Zeitschrift für Sozialforschung verglichen mit der späteren deutschen Übersetzung. Gern hätte sie eine Differenz der Texte, einen Brief oder einen Kommentar gefunden, der die Formulierung Benjamins korrigierte. Das ließ sich nicht finden. Einen Beleg zu fälschen, wagte sie nicht. Über New York Dauerregen. Da mußte die Doktorandin, den Laptop vor ihrer Brust mit einer Plane bedeckt, mit ihrem Fahrrad hindurch.»² Ein paar Seiten weiter befasst sich eine andere Geschichte mit den «Missverständnissen eines Filmproduzenten». Der kann so schnell keinen Medientransfer denken. Die Logik des Graphic Designs war auf das Fernsehen getroffen. «Wir stellen Ihnen heute einen Verrückten vor, der einen neuen Filmtyp im Fernsehen einführen will. Er will keine Filme mit Handlung erzählen, sondern Unterschiede beschreiben. Das wird er Ihnen selbst erklären, sagte die Assistentin zum Produzenten. Da trat der Werbegrafiker Markus M., der sich entschlossen hatte, Regisseur zu werden, bereits zur Tür herein. – Und wovon handelt Ihr Film? – Er handelt gar nicht, sondern zeigt Unterschiede.»³ Dem Text als Motto vorangestellt ist ein Schnipsel von Niklas Luhmann: ««Unmengen von Unterscheidungsvermögen» Niklas Luhmann».⁴

Das Zitat ist korrekt, bester Kluge, wird sich bei Luhmann aber wahrscheinlich nirgends finden lassen. Die Maßgaben des Politischen/Luhmann-Mix, der nicht erfunden ist, obwohl er nicht von Luhmann stammt, ist eher ein Hinweis zum Weiterlesen.⁵ Halten wir uns mit Kluge, Benjamin und Luhmann vorerst aber eher zurück. Machen wir uns stattdessen vorläufig auf die Suche nach einigen Motiven, die die Geschichte der filmischen Formate aufzuhellen vermögen und die zeigen, dass Fälschungen richtig sein können und dass Gedächtnis und Erinnerung unterschiedliche Dinge tun und unterschiedlichen Einfluss auf die Programmierung nehmen. Schließlich geht es bei all unseren Spekulationen immer darum, welche Wetten man auf Geschichten eingeht.

Nur einen Tag später habe ich gewonnen. Ich habe die Lobby Card ersteigert. Das Porto von Kalifornien nach Deutschland war \$9, versichert für \$ 1.25 habe ich den Umschlag nicht. Die Karte stammt aus Mexiko, aus Acapulco, genauer gesagt, von der Firma Operadora de Pelicular, dem Werbeslogan nach zu schließen wahrscheinlich aus den fünfziger Jahren. Operadora de Pelicular ist eine kleinere lokale Firma in einem Markt, der zu dieser Zeit von zwei Verleihfirmen dominiert wird: Azteca Films und Clasa-Mohme Inc.⁶ Lobby Cards

² Alexander Kluge, Eine Beobachtung von Walter Benjamin, in: ders., *Geschichten vom Kino*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007, 143–145, hier 145.

³ Alexander Kluge, Unterschiede verfilmen. Missverständnisse eines Filmproduzenten, in: ders., *Geschichten vom Kino*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007, 168–170, hier 168f.

⁴ Ebd., 168.

⁵ Vgl. Christian Schulte, Fernsehen und Eigensinn, in: Christian Schulte, Winfried Siebers (Hg.), *Kluges Fernsehen – Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002, 65–81, hier 73f.

⁶ Vgl. im Folgenden Rogelio Agrasánchez, Jr., Alluring the moviegoers: Lobby cards for Mexican movies in the U.S., in: *Revisiting Mexican Film*, dort datiert 17.3.2010, <http://www.mexfilmarchive.com/documents/73.html>, gesehen am 28.5.2013.

sind Filmposter im Format 11" x 14", die normalerweise in Sets zu acht auftreten: eine Title Card und sieben Scene Cards. Lobby Cards waren Anfang der vierziger Jahre nicht sehr teuer. Eine Clasa-Mohme Lobby Card kostete 20 Centavos, die Kinobesitzer erhielten 15 Centavos zurück, wenn sie sie nach Gebrauch gut erhalten zurückgaben. In Mexiko war es üblich, Lobby Cards nicht nur im oder am Kino aufzuhängen, sondern auch an ausgewählten Orten in der Nachbarschaft. Die Karten wurden in der Regel in Mexiko designt und in Los Angeles gedruckt. In den USA selbst gibt es zwischen 1940 und 1950 mehr als 700 Kinos, die spanischsprachige Programme zeigen.

Die Zeit der Lobby Cards am Apollo Kino in Münster z. B., die aus dem Reich der Schaukästen heraus meine Phantasie vom Kino (draußen/drinnen) entscheidend geprägt haben und dies wahrscheinlich mehr noch als die Filme selbst, die ich zum großen Teil gar nicht sehen durfte, ist lange vorbei. (Kinos heißen heute auch nicht mehr Apollo.) Lobby Cards, die in Hollywood seit den zehner Jahren bekannt sind, werden heutzutage nur noch in Ausnahmefällen hergestellt.



Meine Lobby Card ist ungewöhnlich. Es ist weniger die Farbgrafik mit dem Schwarzweiß-Insert oder die Motive, die sie versammelt, die stutzig machen. Interessant sind die Ungereimtheiten dieser Karte. Sie ist keine bloße Maske, sondern extra für diesen Film hergestellt worden und sorgfältig gemacht. Das ist erst einmal wichtig festzuhalten. Es steckt einiges an Arbeit in ihr. Aber zugleich ist sie auf eine merkwürdige Art und Weise ratlos. Sie addiert Schauwerte, Entscheidungen in Tod- und Leben-Szenarien und das exemplarische Individuum, das aus dem Bild läuft und bereits die nächste Entscheidung vor sich hat, in gewohnter Manier, aber irgendwas stimmt mit ihr nicht. Trotz alledem hakt es gewaltig. So einiges auf ihr will nicht zusammengehen. Und auch das wäre wiederum nicht weiter bemerkenswert, wenn sie nicht genau damit zugleich unglaublich präzise wäre. Irgendetwas hält mich bei dieser Karte, die mich von ihren Motiven eigentlich doch gar nicht interessiert. Ist es der Titel des Films, der vielversprechend ist?

Um was für einen Film handelt es sich überhaupt? Das ist vielleicht schon die entscheidende Frage und gar nicht so einfach zu beantworten. Der Titel selbst sagt mir nichts. *Titanes en Guerra* habe ich noch nie gehört. Die Titanenfilme, die ich kenne, spielen ohnehin nicht im Zweiten Weltkrieg, sondern in mythischen Zeiten. Mit Schul-Footballteams im Jahr Eins nach der Rassen-segregation oder mit Romulus und Remus vor der Gründung Roms oder mit Richard Burton und Robert Ryan in einer Konservenfabrik in Alaska. (Vielleicht waren da ja Flugzeuge im Einsatz.) Aber auch die Grafik unserer Titanen-Karte löst jenseits der obligatorischen Genreformeln kein spezifisches Wiedererkennen aus. Der Szenen-Insert in Schwarzweiß hilft auch nicht weiter. Zumal auch der gemalt, aus drei Blasen zusammengesetzt ist. Eine Blase Bombenabwurf. Eine Blase Zusammen-mit-einem-asiatischen-Kind-dem-Bomber-Salutieren. Eine Blase Tiefflieger neben Schießereien neben gepanzerten Lastkraftwagen. Was normalerweise eine Szene sein sollte, sind auf einen Schlag vier. Und keine, die so spezifisch wäre, dass man sie irgendwo abgespeichert hätte. Es handelt sich hier um ein Pseudo-Still. Aber soll das Ganze nicht sowieso auch noch oder in erster Linie sogar ein Fritz Lang-Film sein? Ein Regisseur, der sich nicht unbedingt mit Kriegsfilm hervorgetan hat. Ist es der kanonische Name, der uns ins Schlingern bringt? Hat Fritz Lang überhaupt Kriegsfilm gedreht? (Außer *Kriembilds Rache* fällt mir da jetzt gerade nichts ein.) Der Name des Regisseurs macht alles noch rätselhafter. An welche Informationen sollen wir uns hier halten? Die schriftlichen oder die visuellen? Text oder Bild? Beides scheint nicht zusammenzugehen. Mit dieser Karte sind wir buchstäblich die ganze Zeit über im falschen Film.

Halten wir uns erst einmal an die Bilder: Folgt man dem amerikanischen Kampfflugzeug, das das Bild dominiert, ist der Film, der hier beworben wird, ein Film, der im Zweiten Weltkrieg spielt. Die Maschine ist kein Super-Bomber, sondern eine Curtiss P-40, ein einmotoriges, einsitziges Jagdflugzeug, das zwischen 1938 und 1944 gebaut wurde und bei 28 Nationen der Alliierten, inklusive der Sowjetunion und Großbritannien, bei denen es zum Einsatz kam, Wiedererkennungseffekte auslöst. Und dabei, eine Spur vertrauter, mit Kosenamen, in Europa amerikanisch Warhawk, in Nordafrika britisch Tomahawk, im Pazifik australisch Kittyhawk genannt wird.

Mit einem Jagdflugzeug geht es immer um mobile Ziele. Kriegsfilm, Zweiter Weltkrieg, fünfziger Jahre, Fritz Lang, amerikanisches Flugzeug, britische Soldaten, Tomahawk, Kittyhawk – jetzt klickt es, ich lege mich fest: die Lobby Card dürfte für *An American Guerilla in the Philippines* gemacht worden sein. Einen Fritz-Lang-Film, den so gut wie niemand kennt. Auf über 500 Seiten von *The Films of Fritz Lang* erwähnt Tom Gunning 2000 «the dismissable *An American Guerilla in the Philippines*»⁷ ganze vier Mal in einer Aufzählung. Dabei würde eine Verwechslung mit *Das Testament des Dr. Mabuse* in diesem Fall tatsächlich Sinn machen.

⁷ Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London (British Film Institute) 2000, 390.



Auch in *An American Guerilla in the Philippines* geht es darum, für die Einlösung einer mysteriösen Botschaft von MA («Ich werde zurückkehren») in großem Stile in einer weitverzweigten Organisation zu arbeiten und jederzeit bereit zu sein. Auch hier geht es in erster Linie um den Aufbau eines Untergrund-Kommunikationsnetzes und die Herstellung einer Währung für die Zirkulation, die glaubhaft ist, die abgenommen wird. Auch hier spielen Grafikdesign und Telekommunikation eine entscheidende Rolle.

Merkwürdig bei meiner Lobby Card wäre jedoch, dass der Grafikdesigner sich in diesem Fall die Chance entgehen lassen hätte, der Figur am unteren linken Bildrand das Gesicht eines großen amerikanischen Filmstars zu geben, der das Publikum ins Kino lockt. Die Hauptrolle von *An American Guerilla in the Philippines* spielt Tyrone Power von Zorro-Ehren. So ein Gesicht verschenkt man nicht in der Werbung. Zumal nicht für den Import-, und schon gar nicht für den mexikanischen Markt. Eine Maske auf der Action-Karte für Mexiko ohne Zorro-Chance wäre schlicht unprofessionell. Die Karte sagt allerdings auch klipp und klar, dass amerikanische Schauspieler in diesem Film gar nicht mit von der Partie sind oder zumindestens nicht die Hauptrollen besetzen: «con Jim Gerald, Rodolf-Kein Rogge». Die Namen sind falsch geschrieben, bei Gérald fehlt der Akzent, Rodolf-Kein Rogge heißt in Wirklichkeit Rudolf Klein-Rogge, aber abgesehen davon ist die Karte penibel genau. Der französische und der deutsche Schauspieler haben, wie von dem Ebay-Verkäufer cycl angegeben, tatsächlich einmal zusammen in einem Film gespielt: und zwar keine Nebenrollen, sondern den Kommissar und den Dr. Mabuse in *Das Testament des Dr. Mabuse* von 1933. Fritz Langs letztem Film in Deutschland vor seiner Emigration. (Hatte nicht Otto Wernicke den deutschen Kommissar am Set gespielt? War denn nur Mabuse in Deutschland und in Frankreich dasselbe Gesicht?) Nun ist *Das Testament des Dr. Mabuse* allerdings in keiner seiner beiden Sprachversionen ein Kriegsfilm und weder die Grafik noch die Schwarzweiß-Pseudo-Stills im Insert auf der Lobby Card verweisen in auch nur irgendeiner Hinsicht auf den Film. Die Lobby Card zieht offenbar zwei Informationen

zusammen für einen Film, den es nicht gibt. Oder vielleicht besser gesagt, in Erwartung eines Films, den es so dann aber nicht gibt. Einen Film, den wir vorläufig *An American Guerilla of Dr. Mabuse in Mexico* nennen wollen. Roger Corman hatte es vorgemacht. Und die Philippino-Produktionen zum Begriff werden lassen: «Now, [...] we are going to call the picture *Born to Kill* and we're going to make a new trailer and we're going to put all these new scenes into the trailer and make it look like a picture with trucks and girls and tits and guns and all these things that really aren't in the movie. [...] We had a famous exploding helicopter shot from one of those Filipino productions that we'd cut in every time a trailer was too dull because that was always exciting. We'd take a shot of a guy shooting a gun and cut in the air and cut in the exploding helicopter.»⁸ Aber es geht nicht allein ums Verkaufen. Was Corman sagt, gilt für alle Filme. Wir brauchen einfach mehr Bilder, um sie anzukündigen. Im Falle unserer Karte: Wenn alles erfunden ist, wenn alles vorne und hinten nicht stimmt, warum sind dann diese Namen so überaus spezifisch? Warum macht man sich überhaupt die Mühe? Die Namen von zwei Schauspielern, die außerhalb von Europa kaum, wenn nicht sogar gar nicht bekannt sind und auch in Europa, selbst in Frankreich oder Deutschland nicht viel mehr. Hätte man die in dem Fall nicht locker auch einfach erfinden können? Ein Film von Fritz Lang mit Rembert Hüser und Markus M.? Werbewirksam sind diese Namen doch nicht. Sicher ist auch, dass *Das Testament des Dr. Mabuse* zu dieser Zeit und bis in die neunziger Jahre hinein ein Schicksal mit *An American Guerilla in the Philippines* teilt: «Künstlerisch ist *Das Testament des Dr. Mabuse* wesentlich schwächer als sein Vorläufer.»⁹

Am 4.1.2003 bietet cycl eine weitere «terrific lobby card from THE LAST WILL OF DR. MABUSE, 1933» auf Ebay an. Sie stammt aus dem gleichen Set. «Fair condition» diesmal, «some wear». Aber immer noch ein Super-Bomber.



⁸ Roger Corman, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*, New York (Da Capo Press) 1998, 202.

⁹ Dieter Krusche, *Reclams Filmführer*, Stuttgart (Reclam) 1991, 554.

Der Insert ist diesmal ein echtes Standfoto. Soldaten mit britischen Helmen hantieren an etwas herum, das am Boden liegt. Maschinen, Kameraden, was

weiß ich. Das Kartenspiel beginnt mir Spaß zu machen. Der Händler aus der Pablo Lane in Nipomo, CA, der beim ersten Mal noch merkwürdige Sahara-Fotos im Gras gepostet hatte,



ist für mich beim zweiten Mal ein Jahr später schon fast Familie:



Ich für meinen Teil wette nun 2003, dass sich mit meiner neuen Sammlung, mit all diesen seltsamen verrutschten Informationen etwas anfangen lässt. Und mache mich auf die höchst unwahrscheinliche Suche, die noch zehn Jahre zuvor so nicht hätte gemacht werden können. Oder zumindest andere Mittel erfordert hätte. Um es abzukürzen; ich bin seither ziemlich erfolgreich gewesen: Sieben der acht Karten, von denen ich nur eine Vorstellung hatte, wie sie genau aussehen würden, habe ich mittlerweile auf Ebay ersteigert oder bei Händlern im Lager aufgestöbert, die letzten beiden vor gerade mal einem Jahr. Ich zeige sie alle mal eben ganz schnell hintereinander. Ein bisschen Daumenkino im Heft. Ich habe was, was Du nicht hast.



Mit meinen sieben Karten habe ich den Satz jetzt also im Prinzip zusammen. Dass mir nur noch die Title Card fehlt, ist nicht unwitzig. Gibt es die überhaupt? Wo wir uns noch immer nicht genau auf den Titel festlegen können? Ist nicht jede dieser Karten hier eine Kombination aus Title und Scene Card? Wie lesen wir in diesem Satz Karten? Was für eine Geschichte erzählt er? Immerhin haben wir ja jetzt auch Hitler und Franco und KZs mit in der Geschichte.

Die *Titanes en Guerra*-Karte ist die Lobby Card-Ausnahme, die die Regel beschreibt, oder, um in der Sprache des mexikanischen Marketings zu bleiben,

diese Lobby Card hier ist die Mutter der Wahrnehmung filmischer Dinge. Und die ist stets spekulativ. Diese Karte ist präziser als alle anderen, die ich kenne, weil sie entgegen des ersten Anscheins weder vom Plot ausgeht noch von Stars. Damit kommt man nie zum Film. Stattdessen spielt sie Möglichkeiten durch, nimmt Gerüchte ernst, denkt Varianten, spekuliert auf Reaktionen und fällt aus dem Rahmen. Weshalb sich auch so gut mit ihr navigieren lässt. Wollte man die *Titanes en Guerra*-Lobby Card auf den Punkt bringen, könnte man sagen: Ein Werbegrafiker zeigt Unterschiede. Oder auch: Wie man Bilder macht. Und dreht auf einem Stück Pappe, das ich mir, wenn ich Glück habe, als Fotografie von irgendwo weit her auf meinen Monitor holen kann, einen kleinen Film. Lobby Cards machen Annahmen auf einen Film, den man noch nicht gesehen hat. Sie bewerben Unterschiede. Erfinden Geschichten für andere Geschichten. Und programmieren als Paratexte unsere Wahrnehmungen. Aus dem Gedächtnis des Films ist uns ein Stück Erinnerung überantwortet worden. Die Aufgabe ist, einen Film zu erinnern, bevor man ihn gesehen hat. Und das in zugleich mehreren Sprachen und Codes. Spanisch/Englisch übersetzt bei *Titanes en Guerra* zum Beispiel Deutsch/Französisch. «Die ungeheuerliche



Hölle des Krieges greift mit ihrer blutgetränkten Hand auf die Menschlichkeit über.» Das ist jetzt meine Übersetzung und passt auf so ziemlich jeden Film. Ich sollte so langsam mal Spanisch lernen.

«Eine bisher im Filmrecht noch nicht dagewesene Lage», konstatiert die «Deutsche Zeitung» in der Nummer 77 vom 31. März 1933, sei «durch das Vorhandensein einer französischen Fassung des *Dr. Mabuse* geschaffen worden. Ein von der Prüfstelle verbotener Film darf auch im Auslande nicht laufen. Das gilt für die deutsche Fassung. Wie aber steht es mit der französischen Fassung? Sie ist die letzte Hoffnung des Produzenten.» Zu diesem Zeitpunkt bereits waren vom Berliner Kopierwerk Rensch zehn von 14 hergestellten Kopien des Films an Heinrich Nebenzahl – Vater von Seymour Nebenzahl, dem Mitglied des Aufsichtsrats der produzierenden Nero-Film – und an Seymours Bruder ausgehändigt und von diesen beiden per Bahn zu Filmverleihern nach Amsterdam und Kopenhagen gebracht worden. Das Negativ in französischer Fassung sowie eine dazugehörige Kopie hatte der Vertreter der Pariser Firma Osso-Film vom Kopierwerk erhalten. [...] Lediglich vier Kopien und das Negativ in deutscher Sprache wurden von der Polizei im Kopierwerk Rensch sichergestellt. [...] Während in Deutschland ein Konkursverfahren gegen die Nero-Film eingeleitet worden war, verbreitete der «Kinematograph» am 22. April 1933 (Nr. 78) die Nachricht, dass die Osso-Film *Das Testament des Dr. Mabuse* in Paris herausbringen werde. [...] Die «Welturaufführung» der deutschen Fassung des Films fand im Rahmen einer Galapremiere am 21. April 1933 im Budapester Kino «Royal Apollo» statt, von der ungarischen Zensur war sie etwa eine Woche zuvor – mit der Einschränkung «Jugendverbot» freigegeben worden. [...] Am 12. Mai 1933 [...] fand die österreichische Erstausführung des Films in Wien statt. Dem Bericht des «Kinematograph» vom 16. Mai (Nr. 93) zufolge stieß der Film auf starkes Interesse, was zurückgeführt wurde auf die Popularität des ersten Mabuse-Films sowie auf das Verbot in Deutschland. [...] Die deutsche Presse reagierte auf den fortwährenden Einsatz des Films im Ausland gereizt.»¹⁰

¹⁰ Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Cornelius Schnauber (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente, Berlinale Retrospektive 2001, Berlin (Filmmuseum – Kinemathek und Jovis Verlag) 2001, 197–200.

Mittlerweile sind mehr und mehr Leute auf das Problem aufmerksam geworden. Ich finde ein Buch von 2001:



Something is wrong here: This cast and this director worked together only on *Testament of Dr. Mabuse*, yet this Mexican poster certainly does not suggest that film—even as it cites their names.

Meine Güte! Die Karte hier habe ich nicht. Ist das die fehlende Achte des Sets? Oder handelt es sich womöglich doch um eines der selteneren Zwölfer-Sets? Wie kommt die französische Fassung vom Testament des Dr. Mabuse nach dem Krieg überhaupt nach Mexiko? *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939* weist darauf hin, dass nachdem Anfang der dreißiger Jahre Pläne der Ufa, eigene spanische Sprachversionsfilme für den riesigen lateinamerikanischen Markt herzustellen, wie parallele Projekte in Hollywood auch, gescheitert waren, deutsche Filme die gesamten dreißiger Jahre über in Südamerika «mal in deutscher, mal in französischer Version aufgeführt»¹¹ wurden. Aber ist das hier wirklich die französische Fassung? Die Verwendung von KZ-Foto, trauernden Frauen und Hitler und Franco im Szeneninsert deutet eher auf die englische Synchronisationsfassung von 1952 hin, die die Handlung mit neugeschnittenem Reeducation-Anfang unter einem Schwenk über das zerbombte Köln hin zum Dom kurzerhand auf das Jahr 1939 datiert und den Film unter dem Titel *The Crimes of Dr. Mabuse* in die Kinos gebracht hatte. Eine Stimme hinter dem Kinovorhang führt ein: «From the rubble of war came stories. Some hideous, some fantastic. This is one such story. Gathered from records found in bomb-torn Europe. A tale of the natural and the supernatural. Of men, and of spirits which once were men. We do not know if the story is true. We do say however that, according to the records, it happened. It begins in a German city. The year: 1939. The place: a counterfeiting plant.»¹² Gleich nebenan von Mexiko, in den USA, war 1943 auch die französische Sprachversionsfassung gestartet.

¹¹ Chris Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, München (edition text + kritik) 2009, 306.

¹² *The Crimes of Dr. Mabuse*, directed by Fritz Lang, 1932 [!], Seattle (Something Weird Video) 1996.



Mabuse fällt hier als Schatten auf die Wand hinter dem inhaftierten französischen Mabusegehilfen und Nebendarsteller. Der Rezensent der *New York Times* hält fest, Mabuse auf Hitler hin zu lesen, mache nicht sonderlich viel Sinn. Die englische Synchronisation der deutschen Fassung mit der eingeschnittenen Kracauer-Lesart *Von Caligari zu Mabuse*, die es nach dem Krieg in die Staaten geschafft hatte, wanderte in die Exploitationkinos ab, als 1973 die originale deutsche Sprachversion in New York Premiere hatte. Damit waren drei unterschiedliche Mabuse-Figuren mit angeblich einem letzten Willen parallel im Umlauf. Nach Hitler ein heilloses Durcheinander.

Am Ende wieder am Anfang steht Hermeneutik, weiter Ebay und die Verschmelzung: eine unerwartete Variante der Lobby Card aus Mexiko unter einem ganz neuen Filmtitel aus heiterem Himmel.



Horizontes de Muerte, ein neuer Anlauf. Eine modifizierte Perspektive. Die Drohung der atomaren Auslöschung des Archivs, dieses Mal mit unglaublichen, authentischen, schrecklichen, danteschen Szenen. Der Horizont des Todes. Fritz Lang, der Regisseur ist ganz weggefallen. Der Mabusedarsteller verliert

immer mehr Buchstaben. Aber klammern wir uns ruhig weiter an ihn und den Kommissar. Mabuse, das große Gehirn, der Speicher, wird schon irgendwo wieder auftauchen. Teil neuer Operationen sein. Wer den Kommissar spielt, ist austauschbar. Warum soll das hier auch bloß für *Das Testament des Dr. Mabuse* gelten? Allgemeiner gesagt: In der heutigen Diskussion gewinnen Praktiken an Bedeutung, die sich nicht mehr damit begnügen, auf die Ausstellung des Erfindenen der Tradition abzu zielen, sondern die das Erfinden einer Tradition selbst als notwendige Basis ihrer Operationen begreifen. Vorsätzliche Momente der Setzung und Re-Motivierung von Bildreihen schlagen dabei Kapital aus der Tatsache, dass Bild-Topoi jedweder Art selbst Erwartungen an Zukunft bereitstellen, die ihrerseits wieder bearbeitet werden können. «Das Bild wird angereichert mit einem eigenen Gedächtnis, wovon es sich zuvor kaum etwas hätte träumen lassen, und es findet Mittel und Wege, den Einschluss des Ausgeschlossenen mit sichtbar werden zu lassen.»¹³ Der Regen hat nachgelassen. Viva México!

¹³ Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2007, 187.