universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Deutsche Krater – Erste Kurzfilme von Peter Schamoni“

Verfasser

Christian Müller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Danksagung

Mein Dank gilt der *Schamoni Film und Medien GmbH* und im Besonderen ihrem Geschäftsführer Konrad Hirsch. Er hat mir jederzeit den Zugang zu ihrem Archiv ermöglicht und mich an seinem Wissen über Peter Schamoni und dessen Schaffen teilhaben lassen. Ein großer Dank gilt Frau Professor Dr. Elisabeth Büttner, die mich in meiner Arbeit bestärkt und im Schreiben betreut hat. Ich möchte mich bei meiner Familie und bei meinen Freundinnen und Freunden – im Besonderen Lena Freund – sowie den Studierenden des DiplomandInnen-Seminars und den Kolleginnen und Kollegen am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien für den regen Austausch, ihre Gedanken und die Diskussion bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1. Eine Einleitung 6

2. Grenzgänge am Heimatlichen 11

2.1. Den Apparat entdecken – JUGEND FOTOGRAFIERT (1961) 12

2.2. Stilles Beobachten – JUGENDWEIHE 1964/65 (1965) 15

2.3. In der Gesellschaft flanieren – OSTERSPAZIERGANG (1959) 17

3. Verschränktes Fernweh 22

3.1. Deutsche verreisen – DIE TEUTONEN KOMMEN (1962) 24

3.2. Fremdes erkunden – BODEGA BOHEMIA (1962) 28

3.3. Junger Urlaub – SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN (1965) 33

3.4. Grenzen überschreiten – JAZZ IM KREML (1957) 37

4. Grenzen des Gespenstischen 43

4.1. Gemäuer durchwandern – MOSKAU 57 (1957) 45

4.2. Grenzen begutachten – DRESDEN – IM ZWINGER (1964) 46

4.3. Risse abtasten – BRUTALITÄT IN STEIN (1963) 50

4.4. Material bearbeiten – MIßBRAUCHT (1960) 54

5. Anwesenheit durch Ausblick 61

5.1. „Er hatte Genie, aber kein Diplom!“ – MAXIMILIANA – ODER DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE (1966) 61

6. Zusammenführung 65

7. Literaturverzeichnis 67

8. Archivmaterial 68

9. Filmverzeichnis 71

10. Abbildungsverzeichnis 72

11. Lebenslauf 73

12. Abstract 76

1. Eine Einleitung

„In einer Epoche wie der unsrigen ist es tatsächlich weit angenehmer ein blinder Kunsthandwerker zu sein, der nicht weiß, was er tut.“[1]

Peter Schamoni (*27.03.1934, Berlin, †14.06.2011, München) war Dokumentar- und Spielfilmmacher, Regisseur, Produzent und Verleiher. Sein Schaffen reicht von dem Ende der 1950er Jahre bis zu den 2000er Jahren. Peter Schamoni arbeitete zunächst an kleineren Kurzfilmprojekten, die als Reiseaufzeichnungen gelten können, bis hin zu kleineren Projekten, die in verschiedenster und eigener Weise, den Zeitgeist der damaligen 1950er und 1960er versuchen zu dokumentieren. Früh beginnt Schamoni diese Filme in Kinos als Vorfilme zu verwerten und auf Festivals zu zeigen. Am 28.02.1962 ist er einer der Unterzeichner des Oberhausener Manifests und schreibt sich so in die Liste der Filmemacher ein, die den neuen deutschen Film begründen wollen. Im Manifest heißt es: „Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen“[2].

Nach diesen ersten Jahren des Filmens arbeitet Schamoni an seinem ersten Langfilm SCHONZEIT FÜR FÜCHSE [3] und an seinem Kurzfilm MAXIMILIANA – DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE[4] über den Künstler Max Ernst. Kurz darauf produziert Peter Schamoni den Film ZUR SACHE SCHÄTZCHEN[5] von May Spils, mit dem er den ersten kommerziellen Erfolg als Produzent erzielt. In der Zeit vor dieser Resonanz, zwischen 1957 und 1967, hatte Peter Schamoni bereits 19 Kurzfilme gedreht. Filme, die in Zusammenhang mit dem Oberhausener Manifest stehen, wurden bereits wissenschaftlich besprochen und verhandelt. Die restlichen Kurzfilme von Peter Schamoni sind bisher nicht bearbeitet. Das liegt zum einen daran, dass bis vor wenigen Jahren ein Großteil dieser Filme nicht sichtbar war.

---

[1] Notiz: "Jugend photographiert", undatiert, Schamoni Film und Medien GmbH, München.
[2] „Eklärung vom 28.02.1962 in Oberhausen (Oberhausener Manifest)“, In: *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, Hg. Ralph Eue & Lars Henrik Gass, München: Boorberg Verlag 2012, S. 15.
[3] SCHONZEIT FÜR FÜCHSE, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1965.
[4] MAXIMILIANA – DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1966.
[5] ZUR SACHE SCHÄTZCHEN, Regie: May Spils, BRD: 1967.

Wenige Exemplare lagern im Bundesarchiv in Berlin, weitere Kopien liegen in der *Schamoni Film und Medien GmbH* und werden seit Schamonis Tod nach und nach digitalisiert. Auch Unterlagen, Aufzeichnungen und Notizen wurden erst in den letzten Jahren sortiert und archiviert. Das Archiv um das Werk von Peter Schamoni ist seit dessen Tod 2011 in stetigem Aufbau. Hierdurch wird ermöglicht, dass die Filme gesichtet und mit dem Archivmaterial gearbeitet werden kann. Geplant ist, dass Schamonis Kurzfilme auf *YouTube* neue Sichtbarkeit erhalten. Bei Fertigstellung der vorliegenden Arbeit sind bereits einige Kurzfilme online zugänglich und die *Schamoni Film und Medien GmbH* beginnt mit der Digitalisierung der ersten Langfilme.

Die Kurzfilme von Schamoni sind ambivalent und vielseitig. Einige dieser Filme sind für sein weiteres Schaffen richtungsweisend, andere wirken im Rückblick wie Verirrungen. Schamoni war aber sicherlich kein Filmemacher, der auf einer falschen Fährte war. Für ihn gab es noch keine Fährte und sein Schaffen war eine Erkundung. Oft ist die Kamera in seinen Kurzfilmen das beobachtende Auge eines jungen Mannes, der viel Altes sieht und von Neuem träumt.

In der Zeit, in der Schamoni begann Filme zu machen, war die Filmwelt geprägt von den Überresten der Filmwirtschaft des Nationalsozialismus. Häufig als *Ufa-Filme* bezeichnete Filme, Trümmer- und Heimatfilme, die den melodramatischen Mustern der Propaganda Filme der Nationalsozialisten folgten, wurden in den fünfziger und sechziger Jahren weiter produziert. SchauspielerInnen des Nationalsozialismus, wie Heinz Rühmann, hatten hier ihre zweite Chance und definieren in den Filmen eine neue deutsche Opferfigur, so wie Rühmann in WENN DER VATER MIT DEM SOHNE[6]. Diese Art der Kinostruktur fand jedoch wenig Anklang bei der deutschen Bevölkerung in der BRD, die Filmwirtschaft brach zusammen und war wirtschaftlich in der Krise.[7]

Eingeführte Kontrollinstanzen der USA sollten zwar die westdeutsche Kultur politisch neu prägen, halfen aber nicht, die alten Strukturen der Filme zu verändern.

---

[6] WENN DER VATER MIT DEM SOHNE, Regie: Hans Quest, BRD: 1955.
[7] Dietrich Kuhlbrodt: "Ein klug genutzte Gelegenheit", In: Ralph Eue & Lars Henrik Gass (Hrsg.): *Provokation der Wirklichkeit – Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: 2012, S. 176 – 177.

Aus den Kontrollinstanzen entwickelte sich die *Freiwillige Selbstkontrolle*, die, wie in den Protokollen zu den Filmen Schamonis zu erkennen ist, in den fünfziger und sechziger Jahren weniger die Jugendlichen schützen zu versucht hat, sondern die Bevölkerung vor nicht-staatskonformen politischen Ausrichtungen abschirmen wollte.

In diesem politischen Umfeld war es gern von Seiten der machthabenden Politik[8] gesehen, auch, dass sich eine neue Kraft in der Filmwirtschaft entwickelt. So kamen das *Oberhausener Manifest* und deren Regisseure wohl wie gerufen für eine am Boden liegende Filmwirtschaft. Denn die *Oberhausener* haben in ihrer Forderung eine klare wirtschaftliche Ausrichtung, es geht um die Etablierung der Filmemacher in wirtschaftlicher Hinsicht. So gesehen kann man sagen, dass der Neue Deutsche Film ein Ersatz mit neuen Agenden und neuen Zielen ist, es geht allerdings auch immer um die Etablierung als Instanz in der Filmwirtschaft.[9]

Schnell wird nach dem Manifest versucht, eine Etablierung eines solchen Gedankens zu kalibrieren. Die Filmemacher entwickeln Modelle der Förderung, so wie das *Kuratorium des deutschen Films*. Unter den Unterzeichnern und ‚Machern' ist auch Peter Schamoni, der seine Filme durch verschiedene Wege finanziert und somit sich langsam zu einem Filmproduzenten entwickelt.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit jenen Kurzfilmen, die in den Jahren vor seinem ersten Langfilm entstanden sind.[10] Die Filme sind ambivalent und bewegen sich in unterschiedlichen Stil- und Erzählrichtungen, wechseln zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem. Sie sind Experimentierfelder eines jungen Filmemachers. Sein Fokus liegt auf den Menschen in der Gesellschaft und den Auswüchsen der Zeit. Die Deutschen werden in den Filmen beobachtet: Man sieht sie im Urlaub in Spanien oder bei der Neueröffnung des Dresdner Zwingers. Dabei

---

[8] Zu diesem Zeitpunkt stellte die CDU/CSU die Bundesregierung in der BRD unter Kanzler Adenauer.

[9] Daniela Sannwald: *Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film: Filmausbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958 – 1968*, Berlin: 1997, S. 7-10.

[10] Fünf Kurzfilme waren während der Recherche und Anfertigung an dieser Arbeit nicht zu sichten, der Film MAX ERNST – ENTDECKUNGSFAHRTEN INS UNBEWUSSTE war nicht im Bestand des Archivs. MISSISSIPPI-ILLUSION und SCHACH DEM ZUFALL scheinen verschollen und ALLES FÜR DEN HUND lag nur ohne Tonspur vor.

leben sie in unterschiedlichen Staatsstrukturen: Schamoni dreht in Ost- und in Westdeutschland. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen die Filme vorgestellt und in den Kontext ihrer Zeit gesetzt werden. Darüber hinaus wird die Rezeption der Filme in ihrem Herstellungsland, der BRD, beschrieben. Dazu werden Protokolle der *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK) herangezogen, die die meisten Filme Schamonis auf ihre politische Ausrichtung hin zu überprüfen versuchten.

Die Filme Schamonis werden in dieser Arbeit in thematische Felder eingeteilt und untereinander im Kontext verhandelt. Die Filme erzählen Geschichten aus der Ferne, Schamoni ist hier mit seiner Kamera auf Reise und beobachtet Menschen, die sich aus unterschiedlichen Gründen an fremden Orten befinden und gleichzeitig auch ein Bild der ‚Ferne' in ihrer Anwesenheit zeichnen. Schamoni arbeitet hier mit dem Thema der Freizeit, die die Menschen in den sechziger Jahren immer mehr genießen konnten.

Damit verbunden ist auch eine Freiheit, die die Menschen in ihrem alltäglichen Leben hatten. Sie sind nun wieder befähigt, an den Wochenenden in Parks zu gehen und sich von der Arbeit zu erholen. All das passiert aber auch in einer neuen Form des Wohnens und des Lebens, die Schamoni ebenfalls mit seiner Kamera dokumentiert. Innerhalb dieser Zeit wächst eine neue Jugend heran, die sich in dieser Vielfalt an Möglichkeiten orientieren muss. Unter dem Begriff der ‚Heimat' fasst ein Kapitel dieser Arbeit all jene Filme zusammen, die die Freizeit der Menschen und gleichzeitig auch die Reflektion darüber verhandeln, in welchem Land sie leben und welche Position sie in der Gesellschaft haben.

Schamoni verhandelte ebenfalls in seinen Kurzfilmen Historisches und deutsche Geschichte. In Kollaboration mit Alexander Kluge bei BRUTALITÄT IN STEIN[11] oder mit dem Landesfilmdienst NRW bei MIßBRAUCHT[12] und behandelt dabei den Nationalsozialismus und versucht, dessen propagandistischen Methoden aufzuschlüsseln und offenzulegen. Dabei filmt er mit Kluge Nazi-Bauten in Nürnberg oder schneidet das propagandistische Filmmaterial der Nationalsozialisten

[11] BRUTALITÄT IN STEIN, Regie: Alexander Kluge & Peter Schamoni, BRD: 1963.
[12] MIßBRAUCHT, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1960.

um. Schamoni versucht hierbei Vergangenes zu *ver*arbeiten und zu *be*arbeiten. Dabei geht es stark um das Zeigen und das Nicht-Zeigen, das Sichtbare und das Unsichtbare der Propaganda der Nationalsozialisten. Diese Filme sind unter dem Überbegriff des „Gespenstischen“ zusammengefasst.

Im letzten Kapitel der Arbeit wird ein Film verhandelt, der thematisch aus dem Kurzfilm-Kanon herausfällt und dennoch wichtige Weichen für das restliche Schaffen von Peter Schamoni stellte: MAXIMILIANA, das Künstlerportrait über Max Ernst, dem noch viele, auch oscarnominierte, Künstlerportraits folgten.

2. Grenzgänge am Heimatlichen

Die ersten Kurzfilme von Peter Schamoni entstanden in den späten fünfziger und in den sechziger Jahren. Schamoni studierte in dieser Zeit in München.[13] Es war eine Phase des Umbruchs. Erst 1949, wenige Jahre zuvor, wurde die neue Bundesrepublik gegründet. Kurz darauf konstituierte sich mit der DDR ein weiterer neuer deutscher Staat. Die politische Landschaft begann wieder feste Formen anzunehmen. Der junge Schamoni bewegt sich in einem suchenden Land. Mit einem Teil seiner Filme möchte er die Phänomene dieser sich neu orientierenden Gesellschaft einfangen. Indem er die Menschen in ihrer neuen alten Heimat begleitet, versucht er sie zu verstehen und ihre Sehnsüchte und Wünsche kritisch zu beleuchten.

In der Geschichte der Deutschen wandelt sich der Sinngehalt des Konzepts ‚Heimat'. Nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus definiert sich das Heimatgefühl in der Gesellschaft neu. Heimatliche Motive, die durch die propagandistischen Methoden der Nationalsozialisten geprägt wurden, bleiben bestehen und tragen sich weiter in die fünfziger Jahre, wo sie sich in den Verfahren der neuen Regierungsformen wiederfinden. ‚Heimat' ist dabei ein doppelbödiger Begriff. Er beschreibt Routinen und soziale Geborgenheit, gleichzeitig weist er die Eingrenzungen des Alltäglichen auf.

Im Zentrum der drei Filme steht immer der Blick der Menschen selbst. Schamoni ist auf der Suche nach dem Gegenüber, das, wonach die Menschen suchen, und das, was sie finden. Er beobachtet das Geschehen und die Menschen in diesem Geschehen. Ihre Blicke werden gefilmt, die sich in dieser Umgebung umschauen, orientieren und ihre Blickrichtung suchen.

Schamoni umschifft in seinen Filmen eine wahrnehmbare Wertung, auch wenn er Motive wie den Stau in OSTERSPAZIERGANG[14] oder die Bildersuche der Jugendlichen in JUGEND FOTOGRAFIERT[15] überspitzt darstellt.

---

[13] Vgl. Hilmar Hoffmann (Hrsg.): *Peter Schamoni. Filmstücke*, Stuttgart: 2003, S. 188.
[14] OSTERSPAZIERGANG, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1959.

In JUGEND FOTOGRAFIERT versammelt Schamoni die Motive, die Jugendliche häufig für Fotografien wählen und offenbart dabei die Mechanismen hinter ihrer Sehnsucht. Er zeigt die Jugendlichen in ihren Rückzugsorten, mit ihrer Familie und unter Freundinnen und Freunden. Die Jugendlichen konstruieren durch die Handlung des Fotografierens selbst Bilder, die Schamoni wiederum mit seiner Kamera dokumentiert.

Bei dem Film OSTERSPAZIERGANG filmt Schamoni die Münchner Freizeitgesellschaft in Parks und Biergärten, und führt gleichzeitig deren unangenehme Auswüchse vor, wie Verkehrsstaus, Autounfälle und Überfüllung des öffentlichen Raums. Nebenbei dokumentiert der Film die Jugend, die sich spielerisch in dieser neuen Freizeit kennenlernt und miteinander flirtet. Die Filmemacher selbst fahren mit einem Cabrio durch die Stadt, das Filmen wird dabei selbst zum Freizeitakt.

1965 wurde es Peter Schamoni ermöglicht, in die DDR zu reisen, um eine Dokumentation über die Neueröffnung des Dresdner Zwingers zu filmen. Neben diesem Film, auf den ich später eingehen werde, drehte Schamoni einen Bericht über die Jugendweihe junger DDR-BürgerInnen unter dem Titel JUGENDWEIHE 1964/64[16] mit dem Untertitel ‚Eine Vorbereitungsstunde im Dresdner Zwinger'. Der Film zeigt Rednerinnen und Redner im Dresdner Zwinger, die Jugendliche auf das Erwachsenwerden durch unterstützende Worte vorbereiten wollen. Dabei nennen sie die Ideale der DDR als Quelle der für das Erwachsenwerden benötigte Kraft.

2.1. Den Apparat entdecken – JUGEND FOTOGRAFIERT (1961)

JUGEND FOTOGRAFIERT beginnt mit der Melodie „Bruder Jakob". Die Kamera wandert während des Vorspanns durch ein Fotolabor. Darin werden gerade Fotos entwickelt. Eine Stimme aus dem Off berichtet, dass 70 Prozent der Jugendlichen

[15] JUGEND FOTOGRAFIERT, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1961.
[16] JUGENDWEIHE 1964/64, Regie: Peter Schamoni, BRD 1965.

zwischen zwölf und fünfundzwanzig in Deutschland fotografieren, häufig, um Erinnerungen in Schnappschüssen festzuhalten. Ein Großteil aber benutze die Technik der Fotografie „um persönliche Ansichten“ auszudrücken. Der Sprecher merkt an, dass gewisse Motive bei Jugendlichen immer wiederkehren. Sie sind auf der Suche nach einer neuen Identität.

Der Film JUGEND FOTOGRAFIERT wurde 1961 von Peter Schamoni im Auftrag der Bundesarbeitsgemeinschaft für die *Photokina* gedreht. Der Film wurde von der *Elan Film Filmproduktion* hergestellt, Peter Schamoni wird in einem Brief vom 28.06.1960 als Dienstleister aufgeführt.[17] Es liegen keine weiteren offiziellen Unterlagen zu dem Film vor. Schamoni betonte in einem Schreiben, dass es für ihn von enormer Wichtigkeit sei den Film in Farbe drehen zu können. Sicherlich war sein Interesse deshalb groß daran, da es sich hierbei um seinen ersten Farbfilm handeln würde.

Zu Beginn des Films betritt ein junger Mann einen Hinterhof, dort positioniert er seine Kamera auf einem Stativ, um anschließend seine Familie in diesem Innenhof auf ein Foto zu bringen. Er gibt Kommandos, wedelt mit den Händen, dirigiert das Geschehen so, dass es in seinen Bildausschnitt hineinpasst. In anderen Momenten hingegen filmt die Kamera die Spiegelung im Sucher der Kamera des Jungen.

Die Filmkamera wandert umher, findet sie das richtige Motiv, ertönt der Auslöser und das Bild wechselt in Schwarz-Weiß. Die Kamera filmt ein Baby, Kinder in den Armen ihrer Eltern. In den Bildern geht es um die Personen in der Nahaufnahme und um ihre Blicke darin. Der Sprecher beschreibt die Motive als diejenigen, die Jugendliche und ihre „Altersgenossen“ interessieren würden und sie diese deshalb für ihre Fotos aussuchen.

Kinder in Porträtaufnahmen, Jugendliche beim Rauchen. Die Kamera begleitet eine Kommunion, sie wechselt immer wieder zwischen abgefilmten Schwarz-Weiß-Bildern und bewegten Filmbildern in Farbe. So etabliert Schamoni in Farbbildern ein Fußballspiel, das anschließend als Folge von Schwarz-Weiß-Standbildern rekapituliert wird.

[17] Brief: "Jugend photographiert", 1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Ein junges Mädchen, das zu Beginn auf dem Familienportrait zu sehen ist, steht in einer Telefonzelle und telefoniert. Dann sitzt sie in einem Café und ein junger Mann beginnt sie von draußen durch das Schaufenster zu fotografieren. Es folgen Motive von jugendlichen Frauen. Dann beobachtet die Kamera eine junge Frau dabei, wie sie sich vor einem Spiegel die Lippen schminkt.

Die Kamera filmt das Innenleben einer Kneipe, in der Jazzmusik gespielt wird. Zu hören ist eine Jazzvariante von „Bruder Jakob". Die Wände der Kneipe sind beklebt mit Fotografien. Zwischen die Filmaufnahmen der Kneipe werden Schwarz-Weiß-Fotografien geschnitten: tanzende Menschen, Blicke und Porträtaufnahmen. Darauf folgend ist ein junges Paar zu sehen, das mit dem Kinderwagen durch die Stadt spaziert.

Dann passiert der Wechsel in die Ausstellung. Man sieht Nahaufnahmen von Gesichtern, der Bildausschnitt umrahmt Augenpartien. Ein Junge steht vor einem Foto und schaut sich ein Portrait an. Der Sprecher berichtet, dass die Fotos von den Jugendlichen in einer Wanderausstellung in ganz Deutschland gezeigt werden. Während der Eröffnung der Ausstellung begrüßt „ein Vertreter der Bundesregierung die jugendlichen Preisträger". Der Sprecher bezeichnet die Ausstellung als „Ernte" und als ein Zeichen dafür, dass die Jugendlichen ihre eigenen Anschauungen entwickeln.

Der Film zeigt ein Laboratorium der Jugendlichen. Man sieht die Familie, die Kinder unter sich, Jugendliche, die ihr Leben selbst zu bestimmen beginnen und am Ende eine junge Familie. Dieses Laboratorium wird in Fotografien festgehalten und dann zu einer Ausstellung gebracht. Peter Schamoni zeigt in diesem Kurzfilm die Jugendlichen in den ersten (teil-)autonomen Phasen ihres Lebens und durch die Fotografien auch ihre Wahrnehmung und ihren Blick auf die Dinge. Da es sich hier um eine Auftragsarbeit handelt, sollte in dieser vermutlich auch die Idee der *Photokina* widergespiegelt werden.

Der Film verhandelt die Sehnsüchte der Jugendlichen, denen Schamoni durch die Fotokamera einen Rahmen gibt. Die Jugendlichen konstruieren sich ihr Umfeld

durch die Kamera selbst. Schamoni dokumentiert die Inszenierungsmethoden der Jugendlichen, die in einer Ausstellung münden. Dabei ist eine Neukonstitution von Familie zu beobachten. In einem Innenhof wird die Familie positioniert, nicht mehr der Vater bildet das Zentrum, die Familie bildet eine einheitliche „Menge", die die Jugendlichen mit der Kamera formen können. Gleichzeitig lässt der Film einen Blick auf den Alltag und die Sehnsüchte der Jugendlichen zu, sie sind auf Feiern und in Straßencafés zu sehen. In dem Film wird auch die Jugend des Wirtschaftswunders gezeigt, die sich in der neu gefundenen Freiheit positionieren muss.

2.2. Stilles Beobachten – JUGENDWEIHE 1964/65 (1965)

Der Film JUGENDWEIHE 1964/65 aus dem Jahr 1965 ist ein dokumentarischer Bericht über die Jugendweihe der Jugendlichen in der DDR. Der Film zeigt eine Jugendweihe im Dresdner Zwinger. Zentrum des Films ist die Rede von Ruth Seydewitz[18], die die Jugendlichen auf ihr Leben im Sozialdemokratischen Staat vorbereiten möchte.

„Die sächsischen Kurfürsten schufen in Dresden ein Kulturzentrum" berichtet eine Stimme aus dem Off im Film JUGENDWEIHE 1964/65 und erzählt davon, wie die Kurfürsten mit prunkvollen Bauten Dresden zu einer Weltstadt gemacht haben. Man sieht zwei junge Frauen durch die Stadt laufen. Die Kamera fährt durch die Straßen, viele Gebäude sind zerbombt und zerstört.

Im Anschluss hält Ruth Seydewitz ihre Rede, in der sie vom Sozialismus erzählt und welches Verhältnis die Jugendlichen zu ihm haben sollten: „Stets für den Sozialismus Partei ergreifen und sinnvoll und glücklich leben." Immer wieder werden die Mädchen und Jungen in den Reihen sitzend gezeigt. Die Rednerin konstatiert, dass die Kinder „im Staat der Arbeiter und Bauern" jede Chance haben ein „schönes Leben zu leben", „wie sie nur wollen".

[18] Ruth Seydewitz war Buchautorin, Redakteurin und ab 1951 Landesvorsitzende des DDR-Kulturbundes.

Die Technik sei den Kindern heute bereits „in die Wiege“ gelegt, jedoch wolle sie ergänzen, dass man sich ihrer Meinung nach im menschlichsten Zeitalter befinde. Ruth Seydewitz ergänzt, dass die Technik wichtig sein werde, wenn die jugendlichen Hörer selbst die Hausherren der DDR im Jahr 2000 sind. Dieses Zeitalter werfe seine großen Schatten voraus, denn zum ersten Mal würden sie vom Fluche der Arbeit befreit sein und als „freie Menschen [...] schaffen und wirken“ können.

Bilder von Menschen, die in Gruppen zusammen im Innenhof des Zwingers stehen. „Wir dürfen nicht nur lernen, die Technik zu beherrschen, sondern auch die gesellschaftlichen Zusammenhänge begreifen lernen“, hört man die Rednerin dabei sagen. Sie erklärt, dass die Eltern, genau wie die Lehrerinnen und Lehrer in der Schule dazu benötigt werden, sie zu Jugendlichen mit „parteilichen Denken“ zu erziehen. „Ihr werdet die Hausherren von Morgen sein“ sagt sie, während die Kamera die Statuen des Gebäudes filmt.

Nachdem Seydewitz erklärt hat, welchen Wert die Bilder hatten und dass sie zum „Prunken und Protzen“ waren, erzählt sie, dass die Gemälde „in Gefahr“ gewesen seien und nur durch den Einmarsch der sowjetischen Armee und eines Sondertrupps, der die Bilder sicherstellte, gerettet werden konnten. Dazu werden Filmbilder junger Soldaten montiert, die sich auf dem Platz vor dem Zwinger befinden und sich die Bilder der Ausstellung anschauen.

„Zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte hat ein Siegervolk Schätze, die es erobert hat, dem Besiegten zurückgegeben“. Dies sei eine „echte humanistische Tat“, erklärt Ruth Seydewitz den Kindern. Sie beendet ihre Ausführungen mit der ‚Gewissheit’, dass die Jugendlichen „stets für den Sozialismus Partei ergreifen [werden] und dass sie die Voraussetzung schaffen, sinnvoll zu leben“. Dabei filmt die Kamera eine Jesus-Statue.

Man sieht ein Gemälde der Mutter Gottes, zugleich hört man eine Kinderstimme: „Erstens: wir verpflichten uns der Teilnahme und zweitens: sie wollen den Klassendurchschnitt steigern, drittens gute Schüler übernehmen Patenschaften für

schlechtere Schüler, viertens einige Schüler wollen ihre Leistungen steigern, die einen in Deutsch, die anderen in Mathematik, andere in Russisch."

Ein weiteres Kind steht am Rednerpult und liest die Ziele seiner Klasse vor. Es fügt hinzu, dass die Klasse selbst eine Reise nach Buchenwald finanziert. Dann beginnt das Quartett zu spielen, man sieht Gemälde und die Kamera schwenkt auf zwei Jungen, die verloren in der Ecke des Raumes stehen. Der Film endet mit diesem Bild.

Ruth Seydewitz Ansprache fungiert als Imprägnierung der Jugendlichen. Dabei wird das System der Weihe aus der Religion durch den Staat umfunktioniert und die Jugendlichen werden mit ‚Sozialismus geweiht'. Schamonis Kamera arbeitet hier als stiller Beobachter, der die Rede dokumentiert. Der Film bezeugt die Machtausübung in der DDR, kommentiert diese jedoch so gut wie überhaupt nicht. Greift man den Begriff der ‚Heimat' auf, so wird hier ein neues Staatssystem als neue Heimat der Jugendlichen propagiert. Als „Quell" ihrer Kraft wird der Sozialismus benannt. Erfolg wird allerdings nur an der sozialen Bezugsgruppe gemessen und es gilt immer das Motto, dass die Jugendlichen nur so stark sind wie die Gemeinschaft, in der sie sich befinden.

2.3. In der Gesellschaft flanieren – OSTERSPAZIERGANG (1959)

Der Film OSTERSPAZIERGANG beginnt mit einem Kameraschwenk über eine Stromschnelle, dabei verliest ein Sprecher die ersten Zeilen, die angelehnt sind an ‚Osterspaziergang', einem Gedicht in Goethes FAUST I: „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche, durch des Frühlings holden, belebenden Blick". Darauffolgend sieht man ein verschneites Tal, der Sprecher spricht die nächste Zeile des Gedichts: „Im Tale grünet Hoffnungsglück". Ein Kirchturm ist zu sehen und man hört dessen Glocken läuten. Die Kamera filmt auf die darunterliegende Straße. Als die Kamera zum Stehen kommt, fahren Autos durch das Bild.

Wieder hört man den Sprecher Goethe zitieren: „Kehre dich um, von diesen Höhen, nach der Stadt zurück zu sehen.“ Die Kamera filmt eine Brückenunterführung, aus der Autos herausfahren – analog gibt der Erzähler wieder: „Aus dem hohlen finstern Tor dringt ein buntes Gewimmel hervor“. Man sieht aus einem Cabrio heraus über die Schultern des Fahrers und des Beifahrers in Richtung Fahrbahn. Vor dem Auto fährt ein Reisebus, den das Cabrio mit einem Überholmanöver passiert. Die Kamera schwenkt nach links und nach rechts, eine verstopfte Autobahn ist zu sehen. Immer wieder rauschen Autos an der Kamera vorbei.

Der Film entstand laut Antrag auf Prädikatkontrolle 1959 in München, als Spielleitung werden Peter Schamoni und Enno Patalas genannt, als Hersteller die *Gesellschaft für bildende Filme (München)*.[19] In den Protokollen der *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK) wird der Film als „Osterspaziergang“[20] aufgeführt. Antragsteller ist hier die *Gesellschaft für bildende Filme (München)*, als Herstellungsjahr wird 1959 angeführt, als Gesamtlänge 9 Minuten und 35 Sekunden.[21] Der Film ist laut Beschluss zur öffentlichen Vorführung freigegeben und darf auch an stillen Feiertagen gezeigt werden.

Der Film erhielt erst bei einem Einspruch das Prädikat „wertvoll“[22], Patalas und Schamoni setzen sich zuvor für eine erneute Kontrolle stark ein. So schrieb Alexander Kluge einen Brief an Schamoni, in dem er sein Interesse daran äußert, sich für den Film einzusetzen:

> „[...] [V]on der Pleite mit dem „Osterspaziergang“ hörte ich gleichzeitig durch deinen Brief und durch deinen Bruder [...]. Ich finde auch, man soll nicht darüber reden und jetzt schnell einen guten Film hinterher machen. Man sollte Dritten gegenüber überhaupt nicht davon reden und sagen, dass Berufung eingelegt wurde.“[23]

---

[19] FSK-Protokoll: "Osterspaziergang", 1959, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.
[20] Ebd., S. 1.
[21] FSK-Protokoll: "Osterspaziergang", 1959, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.
[22] Ebd., S. 1.
[23] Brief: "Alexander Kluge über Osterspaziergang", 1959, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

Auch Gerhard Prager[24] setzt sich in einem Brief an den Rundfunkreferenten der SPD für den Film ein:

> „[...] [I]ch habe über den Filmvorschlag „Osterspaziergang“ nachgedacht und bin zur Auffassung gelangt, daß die beabsichtigte Gegeneinanderstellung von Goethes Versen und der beinahe in sich selber grotesken Wirklichkeit unseres organisierten Feierabend-Rummels sicher eine tragfähige Idee für einen Kurzfilm darstellt.“[25]

Die Begründung der Prädikatstelle für das anschließend vergebene Prädikat „wertvoll“ lautete in dem Protokoll zur Sitzung wie folgt:

> „Der Einfall, den die erste Instanz bereits mit Zustimmung gewertet hat, trägt nicht durchweg die Abfolge der Bilder, ist aber doch originell genug, um von Anfang bis Ende das Ganze einigermaßen zusammenzuhalten.“[26]

Der Ausschuss lobt anschließend im Protokoll den Blick der jungen Filmemacher:

> „Den jungen Leuten ist bei ihrer Jagd nach Aspekten des motorisierten Massenverkehrs sehr viel aufgefallen und eingefallen.“[27]

Der Humor und das Temperament werden gelobt, die Schere zwischen Tradition und moderner Wirklichkeit gefällt dem Gremium dabei besonders gut:

> „Die Pointen beruhen darauf, daß die scheinbaren begrifflichen Übereinstimmungen im Bild so illustriert werden, daß Tradition und moderne Wirklichkeit in eine komische Wechselbeziehung treten.“[28]

Die Kamera befindet sich im Verlauf des Films in einem Auto, das langsam an einem Straßencafé vorbeifährt. Die Blicke der drei Insassen sind auf drei Frauen gerichtet, die auf dem Gehsteig laufen.

---

[24] Ich vermute, dass es sich hier um Gerhard Prager, den Redakteur und späteren Programmdirektor des ZDF, handelt.
[25] Brief: "Gerhard Prager über Osterspaziergang", 1959, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[26] FSK-Protokoll: "Osterspaziergang", 1959, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.
[27] Ebd., S. 1.
[28] Ebd., S. 1.

Die Männer im Cabrio fahren der Damen-Gruppe weiter hinterher. Ihnen entgegen kommen zwei andere Frauen, die etwas ‚schicker' angezogen sind. Dazu eine Stimme: „Nicht so geschwind, dort hinten kommen zwei, sie sind gar niedlich angezogen, ist meine Nachbarin dabei, ich bin dem Mädchen sehr gewogen, sie gehen ihren stillen Schritt und nehmen uns doch auch am Ende mit."

Horizontal durch das Bild rauschende Autos beenden die Szenerie. Menschen am Autobahnrand rasten. Sie packen ihre Klappstühle aus. Rhythmisch zur Musik bewegt sich die Kamera an parkenden Autos vorbei. Parkwärter versuchen die ankommenden Fahrzeuge auf einem Parkplatz zu koordinieren. Einer winkt der Kamera zu und gibt zu verstehen, dass es keinen Platz mehr gibt. Überall sind parkende Autos. Die Menschen strömen aus Bussen heraus. Der Sprecher kommentiert: „Überall regt sich Bildung und Streben, alles will sie mit Farben beleben; doch an Blumen fehlt's im Revier, sie nimmt geputzte Menschen dafür." Dazu wird wieder heitere Klaviermusik eingespielt, und die Menschen formieren sich vor einem Reisebus für ein Gruppenfoto.

Nachdem die Menschen an Souvenir-Geschäften standen, laufen sie durch enge Gassen. Der Bildausschnitt ist eng und man kann kaum erkennen, wo sie sich befinden. Zu den Sätzen: „Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge, durch die Gärten und Felder zerschlägt, wie der Fluß in Breit und Länge, so manchen lustigen Narren bewegt", bewegen sich die Menschen durch die Straßen und tanzen in einem Biergarten.

Das Publikum im Biergarten ist durchmischt, darunter befinden sich auch Soldaten, die ihre Köpfe nach einer Gruppe junger Frauen umdrehen. Ein Soldat steht auf und verbeugt sich vor den Frauen am anderen Tisch, die ablehnend ihre Köpfe schütteln. Daraufhin setzt sich der Soldat wieder und nimmt einen Schluck von seinem Bier. Der Film zeigt nun den Biergarten. Rauchend und trinkend sitzen die Menschen beieinander, dazu hört man die letzten Passagen aus dem Osterspaziergang von Goethe: „Ich höre schon des Dorfs Getümmel, hier ist des Volkes wahrer Himmel, zufrieden jauchzet groß und klein: Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein."

Die Kamera schwenkt über den Biergarten. In der nächsten Einstellung beginnen die Menschen aufzubrechen um ihre Reise fortzuführen. Die einen steigen in den Bus, andere ordnen sich mit dem eigenen Auto wieder in den Straßenverkehr ein. Die Polizei erstellt bei einem Unfall ein Protokoll. Darauf folgt eine Szene eines Motorradunfalls. Der Motorradfahrer liegt aus dem Kopf blutend auf dem Asphalt. Man sieht die Reste der Feiertage: volle Mülleimer und einen leeren Biergarten. Ein Hund kommt der Kamera entgegen, als wäre er der Bewacher des Gartens, der den Zutritt verbieten will.

„Doch gehen wir, ergraut ist schon die Welt, die Luft gekühlt, der Nebel fällt, am Abend schätzt man erst das Haus." Die Straßen sind voll von Autos, die Fußgängerwege voller Passanten. Ein Polizist, der den Verkehr regelt, gibt diesen für eine Straße frei, die Autos rauschen wieder an der Kamera vorbei, ein „Ende" wird eingeblendet und dahinter fahren die Autos weiter.

In Verbindung mit Goethes Text wirken die Filmbilder wie ein künstlicher Weihnachtsbaum. Zwar sind noch Spuren einer Tradition zu erkennen, diese haben allerdings eine Materialisierung erfahren. Dadurch, dass die Texte die Bilder unterlegen, wird die traditionelle bayrische Kultur zu neu-westlichem Plastik. Hierdurch entsteht ein karikierender Ton. Montage und Bilder zeigen die Rhythmisierung der Handlungen, die Menschen werden zu ihren Autos und umgekehrt.

Dabei verhandelt Schamoni die Freizeitkultur in einer Dichotomie: Menschen sitzen in Biergärten und Menschen sitzen im Stau in ihren Autos. Neue gesellschaftliche Phänomene werden im Film beschrieben. Menschen sind mit ihren eigenen Autos unterwegs und ihr Nutzen liegt darin, Freizeitorte zu erreichen. Dem idyllischen Bild der Entspannung steht das Bild der Autobahn entgegen. Dazu ironisch gepaart werden die Zitate aus FAUST, in dem die freie Zeit in der Natur romantisch beschrieben wird.

3. Verschränktes Fernweh

Neben den Filmen, die in seinem direkten Umfeld in München und in Deutschland gedreht wurden, filmte Schamoni immer wieder auf Reisen im Ausland. Die folgenden Kurzfilme wurden in Moskau, in Kitzbühel und in Spanien gedreht. Alle Filme haben eines gemeinsam, sie reflektieren die ‚Deutschen' im Ausland. Schamoni ist in den Filmen ein erkundender Macher, der selbst in den Räumen und Orten, in denen er sich bewegt, ein Fremder ist. Die Filme verhandeln die Ferne und damit auch gleichzeitig das, was zurückgelassen wurde.

In DIE TEUTONEN KOMMEN [29] beschreibt Schamoni in einer Reisestudie die deutschen Urlaubenden und die hiervon entstehenden Auswirkungen. Der Film versucht ein Bild Spaniens zu erzeugen, das sich fernab von romantischen Urlaubsfantasien bewegt. Es ist ein Bild, das von den Urlauberinnen und Urlaubern geschaffen wurden. Die Kamera filmt die großen Hotelbauten, die an den Küsten entstehen. Schamoni skizziert die Besitzergreifung der Landschaft durch die UrlauberInnen. Gerahmt wird diese Studie von der Geschichte eines Filmteams, das am Meer einen idyllischen Film zu drehen versucht. Dabei ist wichtig, dass das Land „naturbelassen" wirkt. Schamonis Film verhandelt die Konstruktion von Bildern, nach denen sich die Deutschen sehnen, und offenbart, was sie selbst durch die Betonbauten geschaffen haben. Dabei zeigt er auch, dass die Menschen ihre Heimat mit ins Ausland bringen und sie auf Schiffen ihren Mercedes transportieren lassen um ihn auch in Spanien zu fahren.

Dem entgegengestellt ist der zur gleichen Zeit entstandene Film BODEGA BOHEMIA[30], in dem Schamoni mehrere Sängerinnen und Sänger in einer kleinen Taverne in Spanien bei ihren Auftritten filmt. Sie sind schon etwas älter und gebrechlich, ihre Stimmen sind nicht mehr so gut und ihre Tanzeinlagen wirken unbeholfen. Der Film zeigt ein anderes Spanien, abseits des Tourismus wie in DIE TEUTONEN KOMMEN. Er erzählt feinsinnig die Geschichten der alten Menschen, die in diesem Lokal auftreten. Durch die Montage werden ihre Gesänge mit neuem

[29] DIE TEUTONEN KOMMEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962.
[30] BODEGA BOHEMIA, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962.

Leben angereichert. Singt eine Sängerin eine Arie, zeigt der Film hierzu Aufnahmen einer prunkvollen Oper. Der Film ist eine Expedition in eine andere Kultur, gleichzeitig verhandelt er die Erinnerung an Vergangenes. Er zeigt, dass die Menschen hier eine Möglichkeit der Ausflucht gefunden haben und diese gemeinsam in der Taverne zelebrieren.

Den alten Menschen entgegengesetzt ist der Film SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN[31] aus dem Jahr 1965, in dem Schamoni mit Kindern Urlaubszenerien eines Skiurlaubs nachstellt. Dabei verhalten sie sich wie Erwachsene und gehen Ski fahren oder am Abend in ein Tanzlokal. Durch seine kindlichen Protagonistinnen und Protagonisten persifliert der Film auf eine spielerische Art die sich neu entwickelnde Wintersport-Kultur in den sechziger Jahren. Diese neu entstehende Urlaubskultur des Skisports verfremdet Schamoni durch seine jungen DarstellerInnen und erzeugt so ein ironisches Bild neuer gesellschaftlicher Gepflogenheiten.

Eine Art Reisebericht ist der Film JAZZ IM KREML[32] aus dem Jahr 1957. Der Film entstand genau wie die Filme MOSKAU 57[33] und MOSKAU RUFT![34] bei einer Reise Schamonis nach Moskau zu den Weltfestspielen der Jugend und Studenten. Ein Student dient hier als Protagonist, der die einzelnen Passagen der Reise zusammenhält. Seine Suche und sein Bestreben, junge Frauen kennenzulernen, bilden die Handlung des Films. Dabei durchwandert er verschiedene Orte und Veranstaltungen in Moskau. Die Geschichte ist in erster Linie ein Reisebericht, gleichzeitig ist sie sich ihres politischen Gehalts bewusst. Es sind Westdeutsche, die in die UdSSR reisen und hier als Gäste willkommen geheißen werden. Schamoni spielt mit dem Kontrast zwischen der „Kulisse“ einer Staatsform und der alltäglichen Wirklichkeit der Arbeiterinnen und Arbeiter in Moskau. Darüber hinaus wird durch den Studenten und seine Passion für den Kommunismus – er studiert 20 Semester Leninismus und Marxismus – ein naiver Blick aus westlicher Perspektive hinzugefügt.

---

[31] SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1965.
[32] JAZZ IM KREML, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1957.
[33] MOSKAU 57, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1957.
[34] MOSKAU RUFT!, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1959.

Alle Filme verbindet der fremde Ort, den es noch sich eigen zu machen gilt. Die Filme begleiten dabei den Prozess der Aneignung. In jedem Film wird etwas Fremdes erkundet und begutachtet. Die Begutachtung ist eine Art der Bewertung und der Kategorisierung.

3.1. Deutsche verreisen – DIE TEUTONEN KOMMEN (1962)

DIE TEUTONEN KOMMEN von Peter Schamoni aus dem Jahr 1962 ist ein Film über einen Filmdreh in Spanien. Ein Filmteam dreht an der Küste Spaniens und versucht dabei künstliche Urlaubsbilder zu erzeugen. Schamoni möchte dabei das Spanien abbilden, das der Tourismus ausgelöst hat: Große Hotelbauten und überfüllte Strände.

Schamoni bezeichnet den Film selbst als „ein[en] ironisch-zeitkritische[n] Film, der zeigt, wie eine idyllische Mittelmeerinsel in den letzten Jahren zu einem verlockenden Reiseziel europäischer Touristenschwärme wurde. Zuerst kommt die Bohème. Männer, denen der Krieg die Jugend verdorben hat. Sie suchen Ruhe und Frieden."[35]

In dem Exposé finden sich auch kommentierende Beiträge Schamonis zur wirtschaftlichen Lage Deutschlands: „Die dem Wirtschaftswunder entflohen waren, werden von ihm wieder eingeholt. Es rennt ihnen nach, sie können ihm nicht mehr entrinnen, wollen es auch gar nicht mehr."[36]

Die Filmbewertungsstelle bewertete den Film am 27.11.1962 mit „besonders wertvoll".[37] Als Verleiher wird auf der Prädikatskarte die *Bavaria Filmverleih GmbH, München* genannt. Geprüft wurde der Film 19.10.1962 mit einer Länge von 380 Metern bzw. 13 Minuten und 53 Sekunden. Er erhielt eine Freigabe ab sechs

[35] Exposé: „Die Teutonen kommen", 1962, Schamoni Film und Medien GmbH, München.
[36] Ebd., S. 1.
[37] FSK-Protokoll: „Die Teutonen kommen", 1962, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.

Jahren.[38] Der Film wurde für stille Feiertage „wegen der persiflierenden Kommentare und erheiternder Bildsituation“[39] nicht freigegeben. Am 20. Oktober 1962 erhielt der Film einen Geldpreis bei der *Internationalen Filmwoche Mannheim*.

Der Film beginnt mit Aufnahmen von einer idyllischen Küste. Ein Kamerateam bringt eine Kamera in Position. Ein Sprecher ist zu hören: „Deutscher Kulturfilm, vorläufiger Arbeitstitel: Sonniges Spanien. Einstellung 32: Anna auf Fischerkahn an einsamen Strand. Einstellung 43: Anna in idyllischer Dorfstraße. Ein kleiner Junge auf den Treppen: 22a spanisches Kind, arm, aber glücklich, ganz groß.“ Die junge Frau, „Anna“ setzt sich neben die Kinder, sie lehnen es zunächst ab, doch Anna hält einen Jungen am Arm fest. Das Kind weint.

Immer wieder kommentiert der Sprecher protokollarisch das Gesehene: „Einstellung 7: typischer spanischer Bauer von rechts nach links.“ Die Kamera wird auf Position gebracht und das Filmteam rennt dem Mann mit Esel hinterher. Doch der Esel läuft weiter und sie können die Kamera nicht rechtzeitig aufstellen.

Die Kamera zoomt heraus und es wird ein Kinosaal sichtbar: „Die ewige Sonne Spaniens scheint auf uralte Städte und Dörfer, hier gibt es noch das von der Hast der moderne Zivilisation unberührte, einfache Leben. Die Menschen feiern traditionsreiche Feste, deren Ursprünge in der Antike zu suchen sind.“ Dann wechselt das Bild wieder auf die „Leinwand“ und man sieht den Kinosaal nicht mehr. Es folgen Bilder einer religiösen Prozession und eines Stierkampfes.

Züge fahren in einen Bahnhof ein. Reisende sitzen in den Waggons. Sie kommen gerade in Spanien an. Eine Stimme am Bahnhof ertönt auf Deutsch: „Bitte nehmen Sie Ihre Pässe in die Hand.“ Die Pässe werden kontrolliert. Man versucht die eigenen Taschen zu finden. Die Urlauberinnen und Urlauber kommen aus den Flugzeugen und Schiffen. Koffer werden transportiert. „Wir lieben das deutsche Volk“ ist von einer Stimme zu hören. Man sieht immer wieder rhythmisch

[38] Ebd., S. 1.
[39] Ebd., S. 1.

geschnitten die Transportmittel der Deutschen: Flugzeuge, Schiffe. Taschen werden in Busse geladen.

Eine Stimme, die vermutlich von einem interviewten Touristen stammt, erklärt, dass sich die Zahl der Touristen verdoppelt hat. Es seien so viele Deutsche, dass man gar keine andere Sprache mehr braucht. Währenddessen fährt die Kamera durch einen Zeltplatz. Autos, kleinere Bäume und Zelte sind zu sehen. Eine Frauenstimme fügt hinzu, dass es auf dem Campingplatz wie in einer „deutschen Kolonie“ sei.

Eine Baustelle ist zu sehen, die einem Steinbruch ähnelt. Neue Straßen werden gebaut und hierfür zerschlagen Männer die Felsen. „Die meisten Spanier lieben die Touristen nicht“, hört man dabei von einer Stimme aus dem Off. Die Arbeiter hieven Geröll auf einen Kipplader. Das Geröll wird zerkleinert und zum Asphaltieren einer Straße benutzt. „Im Grunde genommen lieben die Spanier die meisten Fremden nicht. Sie nehmen ihr Geld, aber sie lieben sie nicht. Sie verkaufen ihr Land, aber sie lieben sie nicht. Sie lieben sie, blaue Division, Revolution und so weiter, aber die Jungen wissen das nicht mehr, das sind nur die Alten.“

Autos werden mit Kränen von Schiffen an Land gebracht. Ein Mercedes mit Frankfurter Kennzeichen oder ein VW-Käfer aus Wolfsburg. Die Kamera fährt durch ein Wohngebiet. Staub wird aufgeweht. Dabei verkündet eine Stimme, dass es egal sei welche Nationalität die Touristen hätten, „ob Deutsche oder Engländer.“ Es sind einige Betongebäude in rhythmischer Bildfolge zu sehen. Vor einem Gebäude steht ein Auto mit deutschem Kennzeichen.

Die Kamera filmt die Touristinnen und Touristen vor historischen Bauten. Diese werden bestaunt und gleichzeitig dienen sie als Orte der Rast, die Touristen sitzen darin und essen. Dabei ist eine Stimme zu hören, die historische Daten aufzählt. Meist geht es dabei darum, von wem diese Gegend in der Geschichte erobert wurde. Touristen stehen vor einer Kirche, ein Touristenführer zeigt auf diese, die Blicke fixieren seinen Finger.

Abbild 1: DIE TEUTONEN KOMMEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962, 5’41’’.

Ein Hotel namens „Casa Berlin Apartamentos“ ist zu sehen. Auf den Fahnen des Hotels ist der Berliner Bär eingenäht. Der Film zeigt immer mehr Apartmentgebäude, die Kamera filmt sie in Totalen ab, ohne Bewegung. Sie dokumentiert die Gebäude und ihre Gestalt. Zwei Männer hantieren an einem Schild mit der Aufschrift „Hotel Kansas“, dahinter ist ein noch nicht fertiges Betongebäude zu erkennen, dessen Säulengerippe bereits steht. Dazu sagt ein Sprecher, dass „Spanien nicht bereit“ ist, „so viele deutsche Touristen zu kriegen.“ Man sieht unfertige Gebäude und aufeinandergestapelte Klosteine. Die Kamera filmt Arbeiter die Zementsäcke schleppen. Es folgt eine rhythmische Bildfolge zu Paukenschlägen: Apartments und Schilder, die verlauten, dass hier noch Apartments einen Besitzer suchen.

Ein Wagen, der auf Spanisch Werbung macht und ein Megaphon auf dem Dach hat, ist beklebt mit Plakaten. Er fährt durch enge Gassen. Die Kamera filmt an der Küste kleine Geschäfte voller Souvenirs. Darauf folgend ist wieder der überfüllte Strand zu sehen. Das Bild wird vom Sprecher mit den Sätzen begleitet: „Wer kann wirklich

Stille wirklich ertragen?“ Er sagt, dass gerade Menschen aus der Großstadt kaum damit umgehen könnten, wenn es plötzlich still wird, dann bekämen sie Angst.

Menschen planschen an der Küste im Wasser. Einer schwimmt im Wasser und raucht dabei Pfeife. Dazu läuft Trompetenmusik. Erneut ist eine Prozession zu sehen, die durch die Straßen zieht. Ihr im Gegenschuss entgegengesetzt werden die Blicke älterer Damen durch deren Sonnenbrillen.

Die Kamera filmt Gesichter in der Nahaufnahme. Dann wechselt die Szenerie wieder zum Kamerateam. Es rennt weiterhin dem Esel hinterher. Es folgt abermals eine Reihe von Hotels, darunter das „Hotel Berlin“ und das „Hotel Hamburg“.

Das Filmteam folgt weiter dem Esel. Zurück am Strand, an dem das Filmteam zu Beginn des Films war. Die Kamera wird positioniert, dabei sagt der Sprecher: „131 wildromantische Küste/Schlusstotale.“ Das ratternde Geräusch eines Projektors ist zu hören. In einer Totalen sieht man einen unberührten Strandabschnitt. Die Kamera zoomt heraus, wieder wird ein Kinosaal sichtbar. ‚ENDE’ wird auf der Leinwand eingeblendet und der Film ist vorbei.

Schamoni thematisiert das Bild, das Filmcrews an Urlaubsorten ‚einfangen’ und versucht dem ein anderes Bild entgegenzustellen. Er versucht die Inszenierung der Filmteams zu ‚entlarven’. Der zweite Erzählstrang berichtet von den UrlauberInnen aus Deutschland und ihrem Verhalten im Urlaub. Der Film erzählt davon, dass die Menschen ihr „Zuhause“ mit in den Urlaub nehmen anstatt sich auf die Kultur Spaniens einzulassen. Gleichzeitig will der Film die Veränderung der Urlaubsregion dokumentieren. Schamoni versucht einen Querschnitt der Entwicklung einer Region zu schaffen und will die einzelnen Elemente mit der Kamera analysieren.

3.2. Fremdes erkunden – BODEGA BOHEMIA (1962)

Neben dem Film DIE TEUTONEN KOMMEN hat Peter Schamoni noch einen zweiten Film während seiner Zeit in Spanien gedreht. Mit dem Film BODEGA BOHEMIA zeigt

er den Alltag der Menschen, die am Rand der Gesellschaft in Spanien leben und in alten Zeiten schwelgen und will durch die Montage diese wieder lebendig werden lassen. Er gibt ihnen eine Bühne und lässt ihnen den Raum, der ihnen genommen wurde. In einem Informationstext zum Film beschreibt Schamoni den Film und dessen ProtagonistInnen: „Was sie verbindet ist ihr Alter und das fast fröhliche Gefühl noch aktiv sein zu können, – noch immer auf den Brettern stehen zu dürfen, die für sie ein ganzes Leben lang die Welt bedeutet haben.“[40] und schreibt weiter: „Bodega Bohemia ist das Lokal, das versteckt in einer schmalen Gasse in der Altstadt von Barcelona liegt. Es soll das einzige Lokal dieser Art sein. Ein Gegenstück gibt es nur in New York.“[41]

Der Film beginnt mit einer Texttafel: „Dieser Film schildert dokumentarisch ein Lokal in der Altstadt Barcelonas, in dem jeden Abend alte, einst gefeierte Künstler singen: die ‚BODEGA BOHEMIA’.“

Ein Mann mittleren Alters schlendert durch die Straßen Barcelonas. Man hört die Stimme eines Mannes: „Ich habe alles gesehen.“ Er sei überall gewesen, sagt er, in allen Clubs und bei jedem Stierkampf. Die Bar ist fast leer, nur wenige sitzen darin, der Mann setzt sich. Auf der Bühne steht ein älterer Mann, der alle auf Spanisch begrüßt und dann unter Applaus die Bühne verlässt. Eine ältere Dame am Klavier schlägt eine Seite in ihrem Notenbuch auf. Man erkennt noch das Deckblatt: Puccinis Tosca.

Eine Frau um die 70 betritt die Bühne und beginnt zu singen. Die Pianistin dreht sich nach ihr um. Mit Handgesten und Bewegungen scheint die Sängerin ihren Gesang unter die Menschen bringen zu wollen. Sie bewegt sich hin und her, breitet ihre Arme aus. Das Publikum zeigt keine Reaktion, es scheint ihr aber zuzuhören. Es sind alte Büsten zu sehen, dann das Gesicht des Mannes, der zu Beginn des Films durch die Gasse ging – nennen wir ihn ‚den Zuschauer’. Er hört der Sängerin ebenfalls zu. Alle Blicke sind auf sie gerichtet. Nach einem Zoom auf sie, der gleichzeitig unscharf wird, folgt eine nächtliche Ansicht eines Opernhauses von außen, es ist hell erleuchtet. Autos fahren an ihm vorbei. Menschen in feiner

[40] Exposé: „Bodega Bohemia“, 1962, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[41] Ebd., S. 1.

Abendrobe gehen hinein. Der Zuschauer sitzt nun in dieser Oper. Die Kamera filmt die Oper von innen in der Totalen, sie erstrahlt in Lichtern und ist gefüllt mit Publikum.

Abbild 2: BODEGA BOHEMIA, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962, 5’19’’.

Darauf folgt wieder eine Nahe auf die Singende. Dann wechselt die Tonaufnahme. Der Gesang einer Opernsängerin ist zu hören und der Publikumsraum der Oper ist zu sehen. Anschließend filmt die Kamera wieder in einer Nahen die Sängerin in der Bar. Allerdings hört man weiterhin die Stimme der Opernsängerin. Der Ton wechselt wieder zu ihrer ursprünglichen Stimme. Ein älterer Mann zieht sich bereits für seinen Auftritt um. Die Kamera filmt ein Foto der singenden Frau, auf dem sie noch etwas jünger ist. Die Menschen beginnen zu klatschen, in den letzten Tönen versucht sie immer höher zu gehen, doch sie scheitert. Sie verbeugt sich und verlässt die Bühne.

Es kommt ein älterer Herr in einem Torero-Outfit auf die Bühne. Er wird begleitet von Klaviermusik. Er beginnt mit Kastagnetten ein Lied zu singen, dazu hört man das Klavierspiel. Das Bild wechselt in die Stierkampf-Arena, erst ganz nah und auf

Höhe des Kampfes, später schließlich, wenn der Stier schon Stöcke im Rücken hat, aus der Ferne. Während der Sänger seine Geschichte gestikulierend erzählt, bringt ein Kellner im weißen Kittel ein Getränk für den Gast. Der singende Mann präsentiert dabei seinen Umhang, als würde er auf der Bühne einen Stier bezwingen. Der alte Mann scheint eine Geschichte zu erzählen. Die Kamera folgt dem Kellner in einer Fahrt dabei, wie er die Getränke an den Tischen verteilt.

Die Melodie wird aufgegriffen und findet sich ähnlich opulent wie bei der Opernsängerin wieder. Der Stierkämpfer ist in der Arena zu sehen, wie er sich mit dem Stier hin und her kreisend bewegt. Dazu bewegt sich auch der Mann in der Kneipe kreisend umher, ein Gegenschuss auf den Gast, der emotionslos das Szenario betrachtet. Während der Kämpfer sich in der Arena verbeugt, verbeugt sich im nächsten Bild auch der Sänger in der Kneipe.

Eine ältere Frau, die vorher im Publikum saß, zieht ihre Jacke aus. Noch einmal sieht man den Sänger, wie er einige Worte an das Publikum richtet und sich seinen Hut aufzieht. Während er von der Bühne abgeht, betritt besagte Dame die Bühne. Das Klavier beginnt zu spielen und sie fängt an zu singen. Die Szenerie und der Ort wechseln. Eine Varieté-Tänzerin kommt auf eine Varieté-Bühne. Sie wird an den Händen von anderen Tänzerinnen festgehalten, die um sie herum stehen. Sie ist der Mittelpunkt. Die Tänzerin steigt eine Treppe hinab und verbeugt sich. Wieder im Lokal singt die Frau, bewegt ihre Arme auf und ab als wäre sie eine Tänzerin. Immer wieder wechselt das Bild in das Varieté, viele Beine laufen an der Kamera vorbei. Die Kamera schwenkt vom Gesicht der Sängerin auf ihre Beine, man sieht ihre kaputten Socken und ihre abgewetzten Schuhe und die Adern an ihren Beinen. Dann abermals die Beine der Tänzerinnen.

Es folgt die letzte Sängerin des Abends. Sie betritt mit einem Strauß Blumen die Bühne. Die andere Sängerin macht sich eine Zigarette im Zuschauerraum an. Die letzte Sängerin nimmt ihre Blumen, riecht daran und präsentiert sie dem Publikum. Wieder wechselt die Szenerie, Blumenverkäuferinnen zwischen ihren Blumen, sie sind noch älter. Die Kamera zoomt auf ihre Gesichter.

Die Sängerin verbeugt sich, es gibt Applaus. Man sieht wie der Zuschauer Geld auf den Tisch legt, dabei erkennt man sein Gesicht nicht. Als er das Lokal gerade verlassen möchte, wird er aufgehalten. Die letzte Sängerin stoppt ihn. Er geht zurück und holt die Blume, die auf seinem Tisch liegt, sie geben sich die Hand und er geht aus der Kneipe heraus. Er betritt wieder die dunkle Gasse und verschwindet in der Dunkelheit. Auf dem letzten Bild wird Schrift eingeblendet und die Mitwirkenden des Films aufgelistet.

Der Film wurde – wie auch OSTERSPAZIERGANG – zwei Mal bei der Filmbewertungsstelle eingereicht. Der Film wurde am 26.02.1963 zum ersten Mal geprüft. Er hatte dabei eine Länge von 327 Metern also 11 Minuten 58 Sekunden. Hier wurde eine Altersfreigabe von 12 Jahren beschlossen. In den Protokollen ist folgende Begründung zu lesen:

> „Der Ausschluß war der Meinung, daß der Film zwar vom Thema her feiertagsgeeignet sei, möglicherweise aber größere Teile des Publikums die Tragik dieser Menschen mißverstehen würden und zu lautem Lachen angereizt würden; das betreffe besonders jüngere Leute und Kinder.“[42]

Der Film wurde ein weiteres Mal geprüft im April 1962, nach dem Einspruch vom 11. März 1962 und erhielt ein Prädikat „besonders wertvoll“.[43]

Die Filmbewertungsstelle begründete ihre Entscheidung wie folgt: „Den Entschluß, dem Film ‚Bodega Bohemia’ das höchste Prädikat zu verleihen, hat die Überlegung gefördert, daß hier vielleicht, im strengen Sinne des Wortes, nicht „experimentiert“ wird, daß aber dennoch das Konventionelle, Bequeme und allgemein Zugängliche gemieden wird. Hier hat zeitkritischer Spürsinn ein nicht alltägliches Motiv erkannt und bei der Formulierung interessante Lichter gesetzt.“[44] Mehrmals wird im Protokoll das Alter der Protagonistinnen verhandelt und ob der Film dieses in ein positives oder negatives Licht rückt:

---

[42] FSK-Protokoll: „Bodega Bohemia “, 1962, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.
[43] Ebd., S. 1.
[44] Ebd., S. 1.

„[Der Ausschuss] ist der Auffassung, daß hier nicht leichtfertig verfahren wurde, daß eine starke innere Verbundenheit des Regisseurs mit seinem Thema spürbar ist. Auf den Personen liegt der Schatten der Tragik. Sie gibt dem Film menschliches Niveau und Bedeutung und gestattet es, über einige motivische Undeutlichkeiten (Blumenfrau) hinwegzusehen.“[45]

Der Film wurde 1962 von den Oberhauser Kurzfilmtagen für den Wettbewerb ausgewählt. „Schamoni schaltet zu dieser grotesken Vexierwelt den Triumph der wirklichen Stars ein [...]. Kein Zynismus, wie ihn das in Mode gekommene ‚grausame Auge' der Kamera ausübt, verdirbt den Film. Mit der Grazie des Häßlichen kam ein abgründiges Filmwerk zustande.“[46]

Das Büro des Festivals *Cinema 16* berichtete in einem Brief an Schamoni von dem Erfolg der Vorführung: „I regret exceedingly that you were unable to be present at a tour showing of your film [...]. The showing was a great and deserved success. The audience enjoyed the film tremendously, and at the end there was long and pronounced applause, an occurence which is not very frequent at Cinema 16.“[47] Im Brief steht auch, dass der Film anderen Verleihern gezeigt werden soll.

Fernab von verklärten Bildern dokumentiert Schamoni in dem Film ältere Menschen, die in einem Lokal in einer Seitengasse Barcelonas in längst vergangener ferner Zeit schwelgen. Schamoni erinnert an die AkteurInnen mit dieser Hommage und erweckt durch die Montage das Vergangene zu neuem Leben. Entgegen der Sorge der FSK versucht Schamoni gerade die „Alten“ zu bebildern und sie hierdurch einem jüngeren Publikum näherzubringen.

3.3. Junger Urlaub – SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN (1965)

In SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN werden in winterlichen Landschaften Motive der wintersportlichen Urlaubskultur von Kindern nachgespielt. Der Film beginnt mit

[45] Ebd., S. 1.
[46] Günter Seuren: „Die Deutsche Leinwand-Avantgarde“, In „Der Monat“, Berlin: August 1962.
[47] Brief: “Amos Vogel an Peter Schamoni”, 1962, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

einer Montage von Party-Szenerien im Wintersport und Standbildern oder Fotografien von schönen jungen Frauen in winterlichen Settings und auf der Tanzfläche. In einer Totalen ist das *Palace Hotel* in den verschneiten Bergen zu sehen. Auf den Dächern liegt Schnee. Verschiedene Perspektiven des Hotels lösen sich in schneller Abfolge ab. Dabei hört man Kinderstimmen, die jodelnd ein Lied singen. Zum Rhythmus des Jodelns wird geschnitten. Ein junges Mädchen kommt aus ihrem Zimmer, sie läuft einen Gang des Hotels entlang. Zwei andere Kinder warten am Fahrstuhl. Im Fahrstuhl tauschen sie Blicke aus. Die Kleine schaut auf den Boden und schließlich ihn wieder an. Der Junge fragt sie, ob sie ausgeschlafen habe, sie schaut nach links und auf den Boden, dann bleibt der Fahrstuhl stehen und beide steigen aus, der Junge sagt „Bitte sehr“ und sie gehen in den Frühstücksraum.

Abbild 3: SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1965, 1’06’’.

Eine Kinderhand drückt auf einen Knopf, um das Zimmermädchen zu rufen. Es ist ein Junge aus dem Essenssaal. Ein Dienstmädchen kommt herein und er fragt, ob es ihm dabei helfen könne, in die Stiefel hineinzukommen. Im Gegensatz zu allen anderen Protagonisten ist diese Angestellte kein Kind, sondern eine Erwachsene. Ein Auto fährt vor dem Hotel vor, ein Fahrer öffnet die Tür und greift sich an die

Kappe, die Kinder steigen ein. Das Mädchen mit Brille schaut aus dem Fenster. Ein Helikopter steht bereit. Der Fahrer öffnet die Tür. Zwei Jungen steigen aus und in den Helikopter. Er hebt ab und fliegt über die winterliche Landschaft.

Die Kamera filmt während des Fluges Skigebiete und Liftplätze in den Bergen. Man sieht die Kinder beim Skifahren und hört sie reden und spielen. Sie helfen sich gegenseitig aus dem Schnee, sie krabbeln über Schneehügel. Sie sitzen in der Sonne. Man sieht Mädchen beim Schlittschuhfahren. Ein Mädchen versucht sich die Schuhe auszuziehen, die anderen versuchen sich im Kreis zu drehen.

Wieder im Speisesaal, ein Junge kommt in einem Anzug und mit Fliege in den Saal, er grüßt einen anderen Jungen, der zurückgrüßt. Der Junge setzt sich und der Kellner liest ihm die Tageskarte vor. Der Kellner gibt Empfehlungen bei Essen und Wein. Am anderen Tisch prosten sich zwei Kinder zu und trinken Wasser. Das Mädchen bedankt sich für die Nachspeise mit „thanks“ und der Junge kommentiert, dass der Schlagrahm zwar fett mache, aber es trotzdem schmecke. Der Junge versaut seinen Pullover und ruft den Ober, dieser kommt mit einer Schale Wasser und einem Tuch und reibt ihm den Fleck heraus. Das Mädchen schaut ihn dabei schmunzelnd an und isst ihre Nachspeise.

Dann sieht man den Jungen mit Fliege wieder, dem die Karte weggenommen wird und der Kellner ihm genervt vorschlägt, am besten nehme er ein Crêpe Susette. Am anderen Tisch erhält der Junge bereits sein Wechselgeld und merkt an, dass es ein Schein zu viel ist und gibt dem Kellner einen zurück.

Preisverleihung, alle Kinder sitzen in einem großen Raum. Mit Applaus werden die Kinder nach vorne gebeten um sich ihre Urkunde abzuholen.
Die Kinder tanzen, essen Eis und amüsieren sich in einem Tanzlokal. Dann fragt der Junge das Mädchen mit Brille, ob es tanzen möchte, es lächelt leicht beschämt. Er macht ihr Komplimente und sagt ihr, dass sie heute süß aussehe. Die beiden setzen sich in einem anderen Raum an eine Bar. Er bestellt für seine Begleitung Ski-Wasser, woraufhin er fragt, ob sie es denn nicht möge. Ein anderer Junge setzt sich neben sie. Immer wieder sieht man die tanzende Menge und hört die Jazzmusik. Beide hören ihm zu und er fragt das Mädchen, ob es nicht mitfahren möchte, denn

alleine wolle er nicht fahren. Dann steht der erste Junge auf und nimmt seine Freundin mit. Das Paar geht ins Foyer und setzt sich dort in zwei Sessel. Er bietet ihr Zigaretten an, doch sie lehnt ab. Sie versucht mit den Streichhölzern Feuer zu machen, doch scheitert. Dann sieht man eine Frau mittleren Alters an einem Platz sitzen, ein Kind mit Puppe kommt ins Bild gelaufen.

Der Film wurde 1964 hergestellt und von der FSK am 19.03.1965 geprüft. Als Hersteller wird dabei die *Peter Schamoni Filmproduktion, München* genannt.[48] Der Film hat eine Gesamtlänge von 368 Metern und hat damit 13 Minuten und 28 Sekunden. Als Spielleitung wird Peter Schamoni angegeben. Des Weiteren wurde der Film mit einem Prädikat „Wertvoll" am 6. April 1965 bewertet.[49] Genannt wird hier als Verleih *Gloria-Film GmbH & Co. Filmverleih KG, München*. Über den Entstehungsprozess des Filmes ist nichts bekannt.

Der Film begutachtet eine neue Urlaubskultur, die zuvor nur wenigen Bürgern vorbehalten war. Hierbei nimmt Schamoni einen ungewöhnlichen Austausch vor: Die Szenerien des Urlaubs werden von Kindern nachgespielt und erhalten so einen ironischen Unterton. Die Kinder werden zu Erwachsenen und umgekehrt werden die Erwachsenen auch zu Kindern. Der Habitus der Erwachsenen wird der Lächerlichkeit preisgegeben, indem die Kinder in verschiedenen Machtgebärden gezeigt werden. Mal flirten sie selbstbewusst, mal sind sie schroff zum Kellner. Der Film lässt die Spielszenen unkommentiert, Schamoni inszeniert die Kinder ‚seriös' und so wirkt der Film wie eine bewusste ‚Fehlkonstruktion' – die sich auf den Inhalt des Films übertragen lässt. Der Film zeigt die Urlaubssituationen im Schnee als Fehlkonstruktion unserer Gesellschaft.

[48] FSK- Protokoll: „So Zwitschern die Jungen", 1965, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.
[49] Prädikat-Karte: So zwitschern die Jungen, 1965, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

3.4. Grenzen überschreiten – JAZZ IM KREML (1957)

JAZZ IM KREML wurde 1957 von Peter Schamoni während der Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Moskau gedreht. Neben diesem Film schnitt Schamoni aus dem Material auch den Film MOSKAU 57, sowie den zwei Jahre später fertiggestellten MOSKAU RUFT!, die alle Materialüberschneidungen aufweisen.

Der Film beginnt mit dem Bild von vorbeirauschenden Bäumen. Sie machen sich mit zwei Sonderzügen von Ostberlin auf den Weg nach Moskau, erklärt eine Stimme, während Aufnahmen eines Passagierabteils zu sehen sind. Darunter, so der Sprecher, auch Stephan Schulz. Eine junge Frau geht im Waggon an ihm vorbei. Stephan Schulz, ein junger Mann mit leninistischem Spitzbart, dreht sich nach ihr um und folgt ihr durch den Zugwaggon. Die junge Frau schaut aus dem Fenster und Stephan geht an ihr vorbei. Dabei berichtet der Sprecher, dass Stephan bereits seit zwanzig Semestern an der Universität München studiere. Sein bisheriges Leben hat er mit dem theoretischen Studium des Marxismus und des Leninismus verbracht. Währenddessen stellt sich Stephan hinter die Frau, die sich umdreht und genervt und angewidert von ihm weggeht. Er blickt ihr etwas verwirrt nach – der Sprecher bemerkt, dass es nicht überrascht, dass Stephan nach den Enttäuschungen nur noch wenig für den Westen übrig hat. Er schaut aus dem Fenster und sieht Soldaten, die ihm zuwinken.
Kinder stehen neben dem Waggon und rennen dem Essen hinterher, sie heben ihre Hände und hoffen, dass noch mehr aus dem Zug geworfen wird. Die Kinder stehen auf den Gleisen und neben ihnen sind zwei Uniformierte, die mit hinter dem Rücken verschränkten Armen das Szenario beobachten.

Ein Uniformierter stellt sich zwischen Zug und Kinder. Ein Junge reicht Blumen hinauf, andere laufen dem Zug hinterher. Der Sprecher berichtet, dass der Zug in einer Kleinstadt für 15 Minuten Halt macht. Trompetenmusik ist zu hören und Stephan tanzt mit einer Frau. Man sieht hinter den sich drehenden Tanzpaaren Menschen, die am Rand stehen und das Geschehen beobachten. Es sind die Dorfbewohner, die dem regen Treiben beiwohnen. Die Menschen winken zum Abschied. Die jungen Menschen sitzen in Waggons in ihren Abteilen, manche haben die Beine hochgelegt.

Die vorbeirauschenden Bäume werden während einer Überblendung zu einer sich sortierenden Menschenmenge in einem Stadion. Menschen laufen mit Fahnen über den Rasen und formieren sich zu Mustern. Dann sieht man das Publikum. Der Sprecher berichtet dabei, dass „Amerikanerinnen und Vertreter aus 130 Nationen“ im Stadion anwesend sind und dass es sich hier um den ‚Einmarsch’ der Länder-Delegationen handelt.

Die Menschen beginnen zu applaudieren, die Kamera filmt wieder das Geschehen im Stadion. Stephan spricht mit einer Frau und wird abgelenkt von einem Gymnastiktanz von Frauen in enger Trainingskleidung. Die Kamera zoomt auf ihn, seine Augen werden größer. Dann strömen die Menschen hinaus und werden dabei von uniformierten Männern gelotst, die Kamera fährt über eine Brücke und filmt die vielen Menschen aus größerer Entfernung.

Abbild 4: JAZZ IM KREML, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1957, 19’46’’.

Es folgt eine Montage von Aufnahmen der Menge. Der Sprecher erklärt, dass die Gäste mit verschlossenen Bussen weit nach draußen in die Hotels vor der Stadt gefahren werden. Am nächsten Tag, so der Sprecher, beschließt Stephan alleine die Stadt zu erkunden. Stephan kauft sich auf einem Markt an einem Stand ein Glas Wasser und trinkt es.

Eine lange Holzwand ist zu sehen, auf der Fahnen montiert sind. Das kommentiert der Sprecher damit, dass Stephan gerne auch das Moskau der Arbeiter sehen würde, doch dieses bliebe ihm durch einen Holzzaun verwehrt. Stephan sitzt vor dieser Holzmauer.

Während einer weiteren Kamerafahrt an einem Gebäude entlang sagt der Sprecher, Stephan Schulz habe beschlossen, zu einer Abendveranstaltung zu gehen. Er geht in den Gorki-Park zum Karneval. Es sind Artisten und Karussells zu sehen. Man erkennt Tanzende in der Menschenmenge, dazu montiert Schamoni die Tänze aus dem Stadion. Abermals sieht man die Artisten auf ihren Gestängen, wie sie sich auf und ab bewegen.

Man sieht Moskau bei Nacht. Es gibt ein Feuerwerk und die Straßen sind erleuchtet. Die Kamera schwenkt über einen Platz voller Menschen, durch deren Mitte ein Fackelzug geht. Wieder sieht man Feuerwerk, woraufhin weitere Tanzpaare zu sehen sind. Stephan Schulz tanzt mit einer Frau und die Jazzmusik wird lauter. Ein Schild mit der Aufschrift „For World Peace“ ist zu sehen. Das sei der Wunsch der Menschen – „*Mir* heißt Frieden und Welt zugleich“, so der Sprecher. Er stellt allerdings die Frage, ob es nicht der „Sowjetische Weltfriede“ ist, der hier „propagiert wird“. Nach kurzem Zögern wendet er jedoch ein, man solle nicht darüber nachdenken, da sich die ‚Gastgeber’ so großzügig zeigten.

Der Sprecher erklärt, dass Stephan sich berufen fühle, eine Rede auf einem Platz zu halten. „Genossen“ ruft er, „Frieden und Freundschaft“. Man sieht immer wieder im Gegenschuss die Blicke des Publikums. Er müsse zwar wieder wegfahren, so Stephan Schulz, aber Moskau sei eine wundervolle und große Stadt. Immer wieder sieht man das Publikum, dass wenig Reaktion zeigt. Es gebe schöne Mädchen hier, konstatiert Schulz und beginnt ihre Namen aufzuzählen.

Ein Schaffner ist zu erkennen, der die Abfahrt eines Zuges in einem Bahnhof vorbereitet. Stephan Schulz verabschiedet sich derweil, schwingt eine Fahne aus dem Fenster des Zuges heraus und der Film endet.

Die naiven Bemerkungen des Studenten werden nüchtern von dem Sprecher vorgetragen und erhalten hierdurch eine ironische Note. Der Film erzeugt so einen verschrobenen Blick auf das Land und dessen Staatsform. Evidenzen von Missständen und Armut werden oft ‚weggewischt' und von dem Sprecher überzogen verharmlost. Schamoni fordert hier eine Reflexionsleistung ein, die es ermöglicht, sich selbst ein Bild der politischen und gesellschaftlichen Situation in Russland zu machen. Die naive Sehnsucht von Stephan nach dem Kommunismus und nach jungen Frauen wird befriedigt. Allerdings führt dieser Reisebericht auch zu anderen Orten in Moskau, die nicht vorgesehen sind gefilmt zu werden. Dadurch ermöglicht der Film einen Blick auf ein „verbotenes" Land, das den westlichen Augen sonst verschlossen bleibt. Es wird ein ambivalentes Land sichtbar, das sowohl Armut als auch Schönes birgt.

JAZZ IM KREML und MOSKAU 57 durchliefen im selben Jahr die FSK-Prüfung, woraus abzuleiten ist, dass Peter Schamoni beide Filme zur ähnlichen Zeit fertiggestellt hat. Der Antragsteller bei der FSK war *Schongerfilm*. Der Film wurde mit 332 Metern, also 29 Minuten und 50 Sekunden eingereicht.

Die Sitzung um den Film wurde auf zwei Tage aufgeteilt, es existieren zwei Protokolle. Eines vom 12.12.1957 und ein weiteres vom 13.12.1957. Im ersten Protokoll wird zu Beginn der Inhalt des Films kurz zusammengefasst:

> „Dieser Film berichtet in charakteristischen Ausschnitten von den Weltjugendfestspielen in Moskau. In diesem Bericht ist eine kleine Spielhandlung – ein Student aus München, der sich im 20. Semester dem Studium des Marxismus-Leninismus widmet, beobachtet die Ereignisse und begegnet verschiedenen Menschen – verwoben."[50]

[50] FSK- Protokoll 1: „Jazz im Kreml ", 1957, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.

Die als leicht dümmlich eingestufte Darstellung des Studenten führte auch dazu, dass der Film unter 18 Jahren nicht freigegeben wurde. Grundsätzlich gab es Bedenken bezüglich der Darstellung der UdSSR:

> „Bei der Ablehnung, den Film für Zuschauer im Alter unter 18 Jahren freizugeben, kamen heterogene Argumente zum Tragen: Einmal wurde eingewandt, daß der Film geeignet sei, bei jugendlichen Zuschauern Begeisterung darüber zu wecken, daß sich ein mächtiger Staat der Jugend so nachdrücklich annehme, während die Bemühungen der westlichen Demokratien den Vergleich damit nicht auszuhalten vermöchten."[51]

Es geht zum einen um die potentiellen Auswirkungen des Films auf die Jugendlichen und zum anderen um die Art und Weise, in der die Sowjetunion hier präsentiert wird. Dieser Punkt wird laut dem Protokoll durch die kommentierende Stimme im Film unterstützt:

> „Zum anderen wurde eingewandt, daß Bild und Kommentar geeignet seien, die Schwere des politischen Gegensatzes zu verharmlosen und den Eindruck entstehen zu lassen, daß sich in Moskau junge frohe Menschen unbefangen treffen könnten, denen man wohl vertrauen dürfte, so daß die seriöse Berichterstattung an Gewicht verliere."[52]

Diese wird im FSK-Protokoll als politische Botschaft kritisiert:

> „Schließlich erregte die zentrale Gestalt der kleinen Spielhandlung insofern Anstoß, als sie mit ihren Reden und „Ansprachen", deren Torheit nicht von allen jugendlichen Zuschauern verstanden werden dürfte, Verwirrung stiftet."[53]

Trotz der vielen kritischen Kommentare der PrüferInnen wurde der Film freigegeben, allerdings erst ab 18 Jahren. Es wurde im Protokoll auch verhandelt, ob es möglich sei, den Film ab 16 Jahren durch Veränderungen freizugeben:

> „Bedenklich sei allerdings der Gesamteindruck des Films im Hinblick auf Jugendliche unter 18 Jahren, da keine klare Grenze gezogen sei zwischen dem, was eigentlich mit dem beabsichtigt werde und dem, was wirklich gesagt sei. Er sei in dieser Fassung verwirrend durch seine Bagatellisierung des kommunistischen Systems, auch in der Bildfolge. Es fehle das komplette Bild

---

[51] Ebd., S. 1.
[52] FSK- Protokoll 1: „Jazz im Kreml ", 1957, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.
[53] Ebd., S. 1.

von Moskau, es werde nur durch glänzende Fassade gezeigt, hinter der sich das verberge, was nicht gezeigt werden kann. Für die Freigabe ab 16 Jahren wurde die Bearbeitung des Textes vorgeschlagen."[54]

[54] Ebd., S. 1.

4. Grenzen des Gespenstischen

„Was von der Stellung zurückbleibt, sind künstliche Bauten, [...] die nun ohne sinnvollen Zusammenhang dastehen."[55]

Anders als in Kurt Lewins Beschreibung der Kriegslandschaft bleibt der Zweck der Orte in diesen Filmen meist bestehen. Die Filme bilden durch Abwesenheit im Bild Neues ab. Ähnlich funktioniert auch die Arbeit von Schamoni. Er betritt mit seiner Kamera Räume und tastet sie ab. Spuren werden erkennbar, Vergangenes wird sichtbar.

Die folgenden vier Filme zeigen weniger Menschen in ihrer Umgebung, wie die Filme zuvor, sondern Orte als Protagonisten der Geschichten. Die Kamera fährt oft durch Räume oder an Gebäuden vorbei, die historisch aufgeladen sind. Die Filme wollen den Bauten innewohnende Historie und politische Spuren aufzeigen.

Die propagandistischen Funktionen der Räume sollen offengelegt werden. Räume werden durch die Filme in einen neuen Kontext gesetzt. Die Gebäude verlieren in einigen der Filme ihre alte Funktion, werden neu bearbeitet und interpretiert. Sind die Staatstrukturen noch intakt, so setzt die Kamera die Gebäude in den Kontext zu den Menschen, die sie umgeben, und positioniert sie innerhalb der Räume.

Schamoni versucht dadurch, die Strukturen der Macht in die Sichtbarkeit zu bringen. Er zeichnet mit der Kamera Linien und begrenzt so den Machtbereich der Gebäude. Trotzdem bleibt ihre ehemalige Funktion geisterhaft spürbar und so lässt auch der Film eine *Ab-* und *Be*grenzung der Strukturen der Macht unscharf.

So auch in MOSKAU 57, der zweite von drei Filmen, die Peter Schamoni während seines Moskau-Aufenthalts 1957 gedreht hat. Die Kamera filmt die großen Bauten der UdSSR, die Aufnahmen sind mit Jazzmusik unterlegt. Schamoni zeigt im Film aber auch die Armenviertel der Stadt. Der Film scheint eine Bestandsaufnahme der Stadt im Jahr 1957 zu sein. Die Menschen wirken deplatziert in den Aufnahmen der

[55] Kurt Levin: "Kriegslandschaft", In*: Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 1917.

riesigen Gebäude. Schamoni weist Grenzen auf: er filmt die Mauer, die Arm und Reich in der Stadt trennt und zeigt das ‚einfache' russische Volk in seinem Alltag.

Ein anderer Film, der in der Sowjetunion entstanden ist, ist der Film über die Wiedereröffnung des Dresdner Zwingers, DRESDEN – IM ZWINGER[56] aus dem Jahr 1964. Der Film berichtet über die Neueröffnung und setzt dabei die Besucherinnen und Besucher in Kontext zu den Kunstwerken der Kurfürsten und der Herrschaftsfiguren. Die Kamera bewegt sich durch die Ausstellungsräume und durch die Gärten der Anlage. In Gegenschüssen werden die Blicke der in den Gemälden Portraitierten gegen die der Besucherinnen und Besucher geschnitten. Die vergangenen Herrschaftsformen werden in das neue System der DDR einverleibt und ihm in der Montage Schamonis gegenüber.

Ein weiterer Film von Peter Schamoni über die politische Funktion von Bauten ist in Co-Regie mit Alexander Kluge entstanden, BRUTALITÄT IN STEIN aus dem Jahr 1963. Darin werden die Gebäude des Nürnberger Parteitaggeländes gefilmt und in neuen Kontext gesetzt. Langsame Kamerafahrten durch die Säulengänge der Gebäude sind gepaart mit Tonaufnahmen von Bombeneinschlägen, Maschinengewehrschüssen und Zerstörung. Menschen sind im Film nahezu nicht zu sehen.

In dem Auftragsfilm MIßBRAUCHT wird das Filmmaterial selbst in einen neuen Kontext gesetzt. Schamoni arbeitete hier mit Propaganda-Filmmaterial des Nationalsozialismus und hat daraus einen neuen Film gegen die Hitlerjugend und die propagandistische politische Bildung und Züchtung der Jugendlichen durch die Nationalsozialisten geschnitten. Der Film ist für den Schulunterricht konzipiert und sollte zur politischen Bildung der Jugendlichen in der BRD genutzt werden.

[56] DRESDEN – IM ZWINGER, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1964.

4.1. Gemäuer durchwandern – MOSKAU 57 (1957)

Der zweite Film, der von Schamoni 1957 in Moskau gedreht wird, ist der Film MOSKAU 57. Das FSK prüfte den Film am 9.12.1957. In dem Protokoll zur Sitzung fehlt die Begründung der Kommission. Der Antragssteller ist die *Schongerfilm*, als Herstellungsjahr wird 1957 benannt und als -ort die BRD. Laut Protokoll hat der Film eine Gesamtlänge von 129 Metern oder 11 Minuten und 45 Sekunden und als Spielleitung wird Peter Schamoni genannt. Der Film wurde zur öffentlichen Vorführung, zur Vorführung ab 6 Jahren und zur Vorführung an stillen Feiertagen freigegeben.[57] Im Gegensatz zu den anderen Filmen, die Schamoni in der UdSSR gemacht hat, barg dieser in der Prüfung nur wenig Konfliktpotenzial und wurde im Gesamten akzeptiert.

Der Film beginnt mit einem Schwenk über ein Moskauer Stadion. Auf das Bild wird die weiße Schrift eingeblendet: „Moskau 57“. Daran angeschlossen eine Bildfolge aus Aufnahmen verschiedener Gebäude Moskaus. Dazu laufen die Vorspanntitel des Films: „Ein Film von Peter Schamoni“, die „Kamera: Jost Vacano“ und eine weitere Einblendung listet die „Occamstreet-Footwarmers“ als die spielende Jazzband. Während den Einblendungen rückt die Kamera immer näher an die sowjetischen Großbauten. Die Kamera fährt an den Gebäuden entlang, wobei sich die Sonne in den Gläsern der Fassade spiegelt. Die Bilder sind rhythmisch zu Jazzmusik geschnitten.

Eine Menschenmenge steigt an einer Brücke eine breite Treppe hinab. Die Kamera fährt über die Brücke, die Menschen auf dem Straßenrand laufen in Strömen auf dem Gehsteig. Sie kommen alle aus einer Richtung. Dann ist die Kamera ganz nah an den Menschen und zeigt sie essend in einem Café. Darauf folgend sieht man wieder die Menge in einer Totalen in der Stadt, dann wieder etwas näher, wie sie sich drängen auf einem zu engen Platz.

[57] FSK-Protokoll: „Moskau 57“, 1957, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden, S. 1.

Schamoni filmt die Moskauer U-Bahn. Menschen gehen zielgerichtet durch die U-Bahn-Station. Sie steigen in die Wagen ein, die zuvor Mitfahrer entlässt und die Türen zum Einlass geöffnet hat. Reinigungskräfte fegen den Boden.

Es folgen Panoramaaufnahmen der leeren Stadt. Nahezu niemand ist – im Kontrast zu den vorherigen Aufnahmen – auf der Straße. Soldaten stehen in Reihen. Die Kamera schwenkt auf das Gesicht eines Soldaten, der direkt in die Kamera blickt. Weiß uniformierte Männer reiten in einer Reihe auf einer Straße. Die Kamera steht genau in der Mitte der Straße und die Pferde passieren sie.

Die Kamera durchwandert im Anschluss einen Wochenmarkt, Obst und Gemüse ist auf den Ständen zu sehen. Ältere Frauen sitzen auf Parkbänken. Es folgen Aufnahmen der Stadt Moskau, durch die die Kamera hindurchfährt. Sie überholt einen Konvoi mit Soldaten auf einem LKW. Sie fährt über den Roten Platz, knapp an den Menschen vorbei, die am Straßenrand stehen. Wieder ist eine Menschenmenge auf einem Platz zu sehen, die Kamera zoomt langsam in die Menge, es blendet auf Schwarz.

Die Gebäude im Film ragen wie Monumente des Sozialismus aus dem Boden heraus. Die Kamera filmt sie von unten und der Mensch wirkt neben ihnen sehr klein. Nach und nach kommt die Kamera der lebendigen Stadt auf die Spur. Ohne dabei zu werten, zeigt sie das arme Moskau der Arbeiter und der Bauern. Die Mauern der Stadt, die Arm und Reich trennen, werden durchbrochen. Die Kombination aus den Aufnahmen und der unterlegten Jazzmusik schenkt den Bildern einen gewissen Rhythmus und Leichtigkeit.

4.2. Grenzen begutachten – DRESDEN – IM ZWINGER (1964)

1964 erhält Schamoni die Erlaubnis in die DDR einzureisen, um im Dresdner Zwinger zu drehen.[58] Bei der Neueröffnung der Anlage sind Kunstwerke ausgestellt,

[58] Vertrag: "Dresden – Im Zwinger", 1964, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

die zum ersten Mal in ihrer Geschichte der Bevölkerung zugänglich gemacht werden. Die von den sowjetischen Besatzern nach dem Zweiten Weltkrieg in Gewahrsam genommenen Kunstwerke wurden in Dresden restauriert und werden nun präsentiert.

In Schamonis Nachlass findet sich ein Briefverkehr zwischen Schamoni und der staatlichen Kunstsammlung Dresden, es wird ein Nutzungsvertrag am 23.09.1964 für Filmaufnahmen in der Sammlung unterschrieben. Die Sammlung wird in dem Vertrag als Vermieter und Peter Schamoni als Mieter genannt. Es wird genau aufgelistet, wo und wann gedreht werden darf: „Dabei durfte er 1 Tag (nach Möglichkeit Donnerstags) im grünen Gewölbe drehen."[59]

Des Weiteren geht es in dem Brief um DEFA-Archivmaterial, das jedoch seinen Weg in den Film nicht findet: „Trümmer- und Aufräumungsarbeiten am Zwinger"[60] und „Wiederaufbau-, Gerüste- und Steinmetzarbeiten, Stuckarbeiten, Auspacken der aus Russland zurückgeschickten Bilder in Ostberlin"[61].

Die Materialien um den Film lassen erkennen, dass die DEFA Interesse daran hatte den Schamoni Brüdern bei den Dreharbeiten zu helfen, so eine Bescheinigung vom 30.09.1964: „Wir bitten den beiden Herren (Peter u. Ulrich) beim Passieren der Staatsgrenze behilflich zu sein."[62]

Der Film beginnt mit dem Schriftzug: „Dieser Film erhielt den deutschen Filmpreis in Gold 1965". Dresden im Panorama, ein Fluss durchkreuzt das Bild. Es folgen gotische Türme, deren Dächer nur aus Stahlnetzen bestehen. Alle abgefilmten Häuser haben kein Dach, die Gebäude sind nur Fassaden, dahinter liegen Trümmer. Dann fährt eine Straßenbahn durch das Bild. Uniformierte Männer laufen durch einen Torbogen. Die Kamera fährt auch durch diesen Torbogen, der Zwinger in Dresden wird sichtbar. Die Uniformierten positionieren sich vor dem Brunnen im Innenhof mit einigen Frauen für ein Foto.

---

[59] Ebd., S. 1.
[60] Ebd., S. 1.
[61] Ebd., S. 2.
[62] Brief: "Dresden – Im Zwinger", 1964, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

Glocken läuten. Eine Stimme berichtet, dass ihr Auftrag die Rekonstruktion der Kunstwerke sei. Zwischen den Skulpturen, Säulen und Steinmauern meißelt ein älterer Mann mit Pfeife an einer Felsskulptur. Eine Stimme kommentiert die Arbeit, sie ist der Meinung, das sei ein „Kulturverlust für die Menschheit“[63]. Dazu sieht man die Gesichter der Steinfigur, die Kamera zoomt auf sie zu.
Eine Frau spaziert mit einem Kinderwagen an den Statuen im Innenhof des Zwingers vorbei. Ältere Männer in Kitteln innerhalb der Gebäude nehmen Renovierungsarbeiten an den Kunstwerken vor. Die Stimme berichtet, das Problem bei den Farben sei, dass man nicht mehr weiß, welche Farben bei der Herstellung verwendet wurden.

Eine junge Frau putzt ein Gemälde mit einem Lappen. Restauratoren holen Gemälde aus Verpackungen heraus. Der Sprecher berichtet, dass die Bilder von der Sowjetregierung zurückgebracht wurden. Dass die ‚Auslagerung’ über die Jahre den Zustand der Bilder nicht verbessert habe, sei verständlich und bedeutete, dass die Werkstatt erweitert werden musste. Der Film zeigt die Arbeiten an den Bildern und Nahaufnahmen der Augen des Restaurators, dann eine Detailaufnahme seiner Hand und des Pinsels, der Farbe auf einem Bild aufträgt. Menschen strömen durch die Eingangshalle des Zwingers. Die Menschen laufen durch die Ausstellungsräume hindurch und betrachten die Bilder an der Wand. Die Größe der Bilder zeige, wie groß die Gebäude waren, in denen sie hingen, erklärt die Stimme. Das Kindermädchen sei auf den Gemälden zu sehen, da auch dieses Reichtum widerspiegele.

Ein weiteres Beispiel seien die Jünger in einem anderen Bild. Diese seien arme Fischer gewesen, allerdings trügen sie auf den Bildern festliche Gewänder, um den Reichtum der Auftraggeber zu repräsentieren. Analog zu den Ausführungen des Sprechers sind die dazugehörigen Bilder zu sehen. Im Gegenschuss ist der Blick eines Soldaten von der Kamera eingefangen.

[63] DRESDEN – IM ZWINGER, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1964.

Abbild 5: DRESDEN – IM ZWINGER, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1964, 2’52’’.

Ein Miniaturbau eines Palastes in einem Glaskasten wird betrachtet, eine Frauenstimme erklärt, wie viel dieser gekostet habe. Es stelle fast zwei Schlösser dar und der Künstler habe sieben Jahre daran gearbeitet. Der Fürst, so die Sprecherin, habe sich alles leisten können, „er musste nichts erklären“. Die Menschen schauen sich durch den Glaskasten den kleinen goldenen Palast an. Dann zeigt Schamoni einen gravierten Kirschkern, der in einer Glasvitrine ausgestellt ist. Die weibliche Stimme empfiehlt, ein Dia zu kaufen und dieses in einer Gewerkschaftsgruppenversammlung zu vergrößern.

Dann ertönt klassische Musik und die Kamera fährt an der Fassade des Zwingers entlang. Sie filmt große Teile des Gebäudes ab und unterquert erneut den Torbogen, durch den sie zu Beginn des Films gefahren ist. Die Menschen sind zwischen den Gebäudeteilen zu sehen, sie lachen und genießen die Sonne. Ein Pärchen sitzt an einem Brunnen. Die Kamera nähert sich dem Brunnen. Das Wasser plätschert, zwei ältere Damen laufen durch den Park, die Kamera zoomt auf eine Steinfigur, dann friert das Bild ein und blendet auf Schwarz.

Schamoni schneidet den Blick der Besucherinnen und Besucher den Blicken in den Portraits entgegen und stellt sie so auf eine Stufe mit den herrschaftlichen Mächten der Vergangenheit. Die Blicke der DDR-Bevölkerung sind denen der Fürsten und Grafen ebenbürtig und so erhalten auch sie ein Porträt durch Schamonis Film.

Durch die historischen Räume hallen weltliche Vergleiche: die Kosten der Bilder, der Aufwand und die Arbeitsstunden, die in die Gemälde geflossen sind, das sind die Themen der ReiseführerInnen. Auch hier wird das Vergangene in die Gegenwart gezogen. Es wird aus der Perspektive der DDR erklärt und in neue Relationen gesetzt.

4.3. Risse abtasten – BRUTALITÄT IN STEIN (1963)

In BRUTALITÄT IN STEIN wird das Material der Bauten der Nationalsozialisten abgefilmt. Die Kamera wandert durch die Flure und Gänge des Nürnberger Parteitaggeländes. Der Film zeigt in Detailaufnahmen Einschusslöcher in den Felsbrocken der Gebäude, um anzudeuten was später passieren wird.

Auch dieser Film baut eine Schneise zwischen Ton und Bild auf. Die Aufnahmen werden von Sprechern kommentiert und die Aufnahmen sind kombiniert mit dem Geräusch von Bombeneinschlägen.

Schamoni und Kluge erklären in einem Exposé den Film als eine Art bildungspolitische Nachricht und eine „Richtigstellung“ der Wahrnehmung Hitlers im Deutschland der sechziger Jahre:

> „Durch Propaganda hat sich hier ein Reservat an nationalsozialistischer Propaganda erhalten, das zu der weitverbreiteten Fehleinstellung beiträgt, dass Hitler zwar ein Diktator und vielleicht ein Kriegsverbrecher war, dass er aber ausserdem z.B tierliebend, musikalisch und ein grosser Architekt war. Diese nicht ungefährliche Zweiteilung in einen guten und einen schlechten Hitler ist von der Sache her einfach unwahr. Für die Bauten jedenfalls, die Hitler auf dem

> Nürnberger Parteigelände errichten liess, lässt sich ohne Übertreibung sagen, dass sie die gleichen Merkmale tragen wie Hitlers Gesamtpolitik.“[64]

Dabei dient die Dokumentation des Parteitaggeländes als Ort und Raum, der die Methoden des Nationalsozialismus repräsentiert und dabei gleichzeitig entlarven kann.

Der Film soll als eine Gegenbewegung gegen die filmischen Methoden des Nationalsozialismus fungieren. Geplant ist sein Einsatz als Vorfilm bei einer Vorstellung eines Leni Riefenstahl Films:

> „Wir haben mit Mr. John Vaizey und den Architekten Mr. Smithson und Mr Howley besprochen, dass der hier vorgeschlagene Film als Gegengewicht im Beiprogramm von TRIUMPH DES WILLENS gegeben wird, obwohl es in England sonst nicht üblich ist, einen Hauptfilm mit einem Beiprogramm zu koppeln. Wenn sich schon nicht verhindern lässt, dass ein Film wie TRIUMPH DES WILLENS in England aufgeführt wird, so sollte doch zumindest gleichzeitig klargestellt werden, dass man in Deutschland die nationalsozialistische Architektur heute anders sieht.“[65]

Im Protokoll der FSK zu dem Film ist folgende Synopsis zu lesen: „Bauten der nationalsozialistischen Zeit in raschen Schnitten gezeigt, wozu makabre Musik unterlegt ist und ein Kommentator von der Vernichtung der Menschen spricht.“[66] Im Protokoll wird angemerkt, dass der Film „auf naive Gemüter in pro-nazistischem Sinne wirken könne [...].“[67]

Der Film beginnt mit Titeleinblendungen auf schwarzem Grund: „Ein Film von Peter Schamoni, Wolf Wirth, Alexander Kluge und Dieter Lemmel“. Aus weiter Entfernung filmt die Kamera ein monumentales, steinernes Gebäude, das sich erst in dieser statischen Einstellung materialisiert und aus dem Nichts erscheint. Es folgt eine weitere Texteinblendung: „Alle Bauwerke, die uns die Geschichte hinterlassen hat, zeugen vom Geiste ihrer Erbauer und ihrer Zeit, auch dann noch, wenn sie längst nicht mehr ihren ursprünglichen Zwecken dienen.“

---

[64] Exposé: "Brutalität in Stein", undatiert, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[65] Ebd., S.1.
[66] FSK-Protokoll: „Brutalität in Stein“, 1960, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, S. 1.
[67] Ebd., S. 1

Ein Eingang, massive Felsblöcke, die Kamera fährt näher an die Fassade, Einschusslöcher werden erkennbar. Das Bild wird wieder schwarz und der Titel „Brutalität in Stein“ blendet auf. Trommelschläge, erneut ein Eingang zwischen Felswänden. Eine Stimme kommentiert: „Nürnberger Parteitaggelände“. Das Bild zeigt weitere Teile des Gebäudes, massive Bauten aus Steinsäulen, dazu Trommelschläge und kindlicher Jubel. Ecken und Mauern in rhythmischer Bildfolge, Treppen und verschiedene Orte des Geländes folgen.

„Nur der kleinste Geist kann das Wesen einer Revolution ausschließlich in der Vernichtung sehen. Wir sahen es im Gegenteil in einem gigantischen Ausbau“ ist von einer Stimme zu hören. Es folgen lange gemauerte Wege, symmetrische Muster aus Stein. Nach einer Zeit der Stille folgt Klaviermusik, wieder andere Motive, eine Schale auf einem Podest. „Motive auf dem Parteitaggelände“ ist zu hören. Symmetrische Fluchten, erneuter Trommelwirbel, die Kamera beginnt sich schnell zu drehen, das Bild verwischt in der Bewegungsunschärfe.

Die Kamera fährt langsam eine Treppe in dem Massivbau hinauf. „Brausender Beifall dankte dem Führer für seine Rede. Das Reichssymphonieorchester schloss die Kundgebung mit dem 4. Satz der c-Moll Symphonie von Brahms. Dann sprach Alfred Rosenberg die Schlussworte“, erklärt ein Sprecher. Die Kamera schwenkt die Treppe entlang, dazu ertönt ein lautes „Sieg Heil“ worauf eine Menschenmenge wiederholt mit „Sieg Heil“ antwortet.

Die Kamera zoomt immer näher auf die Tür am Ende der Treppe zu. Das Bild blendet auf eine Fahrt durch einen langen Gang, links und rechts sind Säulen. Hier erneut eine Stimme: „Aus den Erinnerungen des Kommandanten von Ausschwitz, Rudolf Höß.“ Eine andere Stimme spricht: „Es kamen nun im Frühjahr 1942 die ersten Transporte aus Oberschlesien, die alle zu vernichten waren. Sie gingen auch zunächst ganz ruhig in die Räume, in denen sie desinfiziert werden sollten, bis dann einige doch stutzig wurden und von Ersticken, von Vernichten sprachen, es entstand dann sofort eine Art Panik. Doch schnell wurden die noch draußen Stehenden hineingetrieben und die Türen zugeschraubt“.

Die Stimme berichtet weiter, dass bei den folgenden Transporten immer schon nach den „unruhigen Geistern“ gefahndet worden sei, und diese „nicht aus den Augen gelassen“ wurden. „Machte sich Unruhe bemerkbar, wurden die Unruheverbreiter hinter das Haus geführt und dort mit dem Kleinkalibergewehr getötet.“

Die Kamera richtet sich auf ein dunkles Loch im Boden eines weiteren Flures. Es folgen Aufnahmen eines Gebäudes aus Ziegelsteinen, ein Stimme kommentiert die Bilder mit: „Baustelle auf der Kongresshalle auf dem Parteitaggelände.“ Dabei schwenkt die Kamera an dem runden Hallengebäude entlang. „Die Bauarbeiten wurden während des Krieges eingestellt.“ Dann hört man eine Radiostimme sagen: „Das Modell wird immer größer durchgebildet.“

Abbild 6: BRUTALITÄT IN STEIN, Regie: Alexander Kluge & Peter Schamoni, BRD: 1963, 4’10’’.

„Tischgespräch Hitlers am 08. Juni 1942“. „Man müsse die Völker ganz Kontinentaleuropas ganz planmäßig auf den germanischen Gedanken hinlenken, es sei sogar gut, dieser Arbeit durch Umbenennung der Reichshauptstadt Berlin in Germania besonders nachhaltigen Auftrieb zu geben.“ Es folgen Aufnahmen architektonischer Modelle der Stadt Germania.

Die Kamera bewegt sich durch die Miniaturgebäude hindurch, dabei sind wieder Bombeneinschläge zu hören. Eine Stimme kommentiert: „Führerbefehl vom 20. August 1943: Ich brauche schnell eine Millionen Wohnungen für Fliegergeschädigte und Ausgebombte, die Wohnfläche stelle ich mir vor in dem Ausmaß von 3 bis 3,5 mal 4 Meter. Ausführungsmaterial, ob Holz, Beton und so weiter, ist mir egal, ich denke sogar an Lehmhütten oder schlimmstenfalls Erdlöcher, einfach mit Brettern überdeckt. Die Häuser sollen möglichst einzeln aufgestellt werden, in Schrebergärten in Anlehnung an Dörfer und Städte. An der Peripherie der Städte, möglichst unter Bäumen versteckt, in der Nähe von Höhlen oder Schutzraumanlagen und so weiter."

Unvermittelt zerreißt laute Musik die kurze Stille und die Kamera schwenkt ruckartig in die Luft, schnelle Schnitte folgen. Dann wird es still und die Kamera fängt sich wieder. Sie wandert durch die herumliegenden Trümmer und Steine, sie zeigt das Chaos, aber auch die eigentümliche Ordnung der Anhäufungen unserer Vergangenheit.

4.4. Material bearbeiten – MIßBRAUCHT (1960)

Der Film MIßBRAUCHT von Peter Schamoni entstand als Auftragsfilm und zwar als Bildungsfilm für Schulen und Bildungszentren in Nordrheinwestfalen. Am 21. Mai 1960 erhält er Bestätigung der staatlichen Bildungsstelle NRW als Mitarbeiter bei dem geplanten Film über die Hitlerjugend mitzuwirken.[68] Der Unterzeichnung des Vertrags zur Erstellung des Films wurde bereits eine Bitte der Bildungsstelle NRW vorausgeschickt: „Vorab darf ich Sie bitten, schon die Sichtung des Materials im Institut für Zeitgeschichte vorzunehmen."[69] Schamoni hatte vor der Sichtung ein grobes Konzept geliefert, die Struktur des Films bereits erahnen lässt:

> „Das zugesagte Exposé ist beigefügt. Es handelt sich – wie schon erwähnt – um eine inhaltliche Beschreibung des geplanten Films, die vor allem die Materialsuche erleichtern und die Tendenz des Films anzeigen soll. Die

[68] Bestätigung: "Mißbraucht", Mai 1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[69] Ebd., S. 1.

> Kommentierung muß später vorgenommen werden, zumal sich diese nach dem vorhandenen Filmmaterial zu richten hat.“[70]

Laut Werkvertrag hatte Schamoni zweieinhalb Tage im Schnittraum. Die Rechte am Film liegen zu hundert Prozent bei der Bildungsstelle NRW, sie liegen nicht bei Schamoni, seiner Filmproduktion oder der *Rob Houwer Filmproduktion*, die den Film herstellten – was diesen Film zu Schamonis erster Auftragsarbeit macht.[71]

In einem Schreiben der Bildungsstelle NRW vom 5.07.1960 wird detailliert beschrieben, um welches Material es sich genau handelt und welches Ziel der Film verfolgen soll:

> „Aus den bisherigen Gesprächen ist Ihnen bekannt, daß es nicht unsere Absicht ist, in diesem Film nur die mannigfachen Arbeitsformen der Hitler-Jugend aufzuzeigen. Es sollen auch die Auswirkungen der nationalsozialistischen Jugendpolitik in Bezug auf die 1933/34 beseitigte bündische und freie Jugendbewegung sichtbar werden. Wird doch erst so der Totalitätsanspruch der Hitler-Jugend und deren Macht- und Tätigkeitsbereich erkennbar, die als Staatsjugendorganisation sowohl die Gesamtheit der Jugend als auch den gesamten Lebensbereich der jungen Deutschen erfasste.“[72]

Des Weiteren wird auch der Verlauf der bisherigen Arbeit im Schreiben beschrieben:

> „Sie haben inzwischen [...] im Münchner Institut für Zeitgeschichte und im Institut für Film und Bild in unserem Auftrage Bild- und Schriftdokumente gesichtet, die für die Gestaltung des Dokumentarberichts brauchbar sind. Am kommenden Montag, dem 11.07.1960, soll nun vormittags im Archiv der Transit-Film-Vertrieb GmbH in Neuß eine Sichtung von Archivaufnahmen aus Ufa-Beständen vorgenommen werden.“[73]

Der Film wurde am 5.10.1960 zur Prüfung bei der FSK eingereicht. Hier wird als Hersteller der Innenminister des Landes Nordrhein-Westfalen, Staatsbürgerliche Bildungsstelle, Düsseldorf genannt.[74] Der Film hat auch hier eine Länge von 821

---

[70] Brief NRW: "Mißbraucht", 05.07.1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[71] Vertrag: "Mißbraucht", 1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

[72] Brief NRW: "Mißbraucht", 05.07.1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München.
[73] FSK-Protokoll: „Mißbraucht“, 1960, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft.
[74] Ebd., S. 2.

Metern und ist damit 30 Minuten und 5 Sekunden lang.[75] Der Film wurde ab 12 Jahren freigegeben. Der Film ist an allen Feiertagen zur Vorführung freigegeben.[76]

Im internen Protokoll der FSK heißt es, dass die Sorge darin bestünde, die Motive des Films könnten eine propagandistische Wirkung auf die Kinder und Jugendlichen haben. „Einerseits wurde gesagt, man könnte vielleicht darauf kommen, damals hätten die Jugendlichen wenigstens eine „Ordnung" gehabt und es sei zu solchen Halbstarkenbewegungen heutiger Zeit nicht gekommen. Die propagandistische Wirkung säße trotz aller negativen Bemerkungen und Bilder stark drin. Der Drang der Jugendlichen nach Hordenbildung und „Führer" werde gefördert."[77]

Aus diesem Grund wurde erst Kindern ab 12 Jahren der Zugang zum Film gewährt:

> „Ab 6 Jahren könne man ihn auf keinen Fall freigeben, da diese Gruppen das Negative gar nicht sehen würden. Sie sähen nur die funkelnden Augen der Jungen. ihre emphatische Einsatzbereitschaft und die Tatsache, dass sie schon eiserne Kreuze bekamen. Das fördere alles ihre heimliche Sehnsucht."[78]

Gleichzeitig lässt die Auseinandersetzung mit dem System dieses negativ erscheinen und es wird hierdurch möglich eine Parallele zu Ostdeutschland für die Jugendlichen zu ziehen:

> „Andererseits wurde betont, dass der Film „Mißbraucht" heiße und dass damit das Negative unterstrichen und in den Vordergrund gerückt sei. Die heutige Jugend würde die Parallele zur Ostzone erkennen und es sofort ablehnen, in ein solches Hordenwesen und von oben gelenkte Organisationen hineingezwängt zu werden. Das würde doch abschreckend wirken. Zudem müsse man annehmen, dass der Film nur in gesonderten Schulen etc. gezeigt werde, wobei eine erklärende Unterrichtung stattfinde."[79]

Es wird hier der Kontext betont, in dem der Film entstanden ist und das hier auch das Innenministerium Nordrhein-Westfalens der Hersteller sei und somit eine anti-faschistische Einstellung sicherlich als Grundsatz vorausgesetzt werden könne.

---

[75] Ebd., S. 2.
[76] Ebd., S. 2.
[77] Ebd., S. 2.
[78] Ebd., S. 2.
[79] FSK-Protokoll: „Mißbraucht", 1960, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, S. 2.

Der Film beginnt mit der Texttafel: „Dieser Dokumentarfilm ist allen jungen Menschen gewidmet, die im Kampf gegen den totalen Staat ihr Leben verloren oder ihre jungen Jahre in Gefängnissen oder KZ-Lagern verbracht haben."

Es erklingt eine Rede Hitlers über „Jungen und Mädchen". Hitler ist vor einem Mikrophon zu sehen. Wenn sich auch die Jugendlichen den „Kolonnen anschließen, dann weiß er: „vor uns liegt Deutschland, in uns liegt Deutschland und hinter uns kommt Deutschland", so Hitler in seiner Rede. Die Menge jubelt nach seinem Auftritt und sie strecken ihm die Arme zum Hitlergruß entgegen.

Das Bild friert bei den jubelnden Gesichtern ein und der Titel wird über sie geblendet: MISSBRAUCHT. Es folgt eine Aufnahme von Hitler vor einer Reihe von Kindern, er kneift ihnen in die Wange und klopft ihnen väterlich auf die Schulter.

Anschließend sieht man Kinder in Trümmern arbeiten. Ein Sprecher kommentiert, dass die Nationalsozialisten in ihren Wochenschauen in den letzten Kriegswochen vermehrt Kinder und Jugendliche gezeigt haben, die bedingungslos und bis zum Tode den Plänen der Nationalsozialisten folgen würden. Während der Arbeiten ertönt ein Geräusch von Sirenen – Bombenalarm. Die Menschen beenden ihre Arbeit und bewegen sich gemeinsam in eine Richtung. Inmitten von Bränden und Rauch sind neben der Feuerwehr auch Kinder zugange, die einen Schlauch halten und in die Häuser hineingehen.

Es folgen Aufnahmen von Jugendlichen in Pfadfinderkleidung, mit Gitarren wandern sie in Wäldern und eine Stimme erklärt, dass sich die Jugend seit der Jahrhundertwende alternativen Lebensmodellen zuwende, um aus dem „Grau der Industriestädte" zu entkommen.

Der Sprecher berichtet, Hitler habe die anderen Jugendverbände überrumpeln lassen, damit sich die Hitlerjugend diese einverleiben konnte. Hierzu werden Fotografien von Hitler gezeigt, mal inmitten der Jugendlichen, mal direkt neben einem Jugendlichen in heroischer Pose.

Es folgt eine Rede von Hitler, analog sieht man Gruppen in perfekter Ordnung, Jungen wie Mädchen, organisiert und uniformiert. Der Sprecher kommentiert, dass das Ziel dieser Veranstaltungen es gewesen sei, den jungen Menschen zu suggerieren, ihre Zeit sei nun gekommen. „Größeres an ihm zu gestalten“ sagt Hitler in der Rede über das Volk. Denn diese Generation wird es „neu formen“, so Hitler. Man sieht wie er mit seinem Auto an einer Menge vorbeifährt und sie mit dem Hitlergruß begrüßt.

In den folgenden Aufnahmen wird eine Hakenkreuzfahne vor einem Grabmal geschwenkt. Dabei sind wieder Schwüre zu hören, während die Kamera an den Fahnenträgern vorbeifährt. Menschenzüge wandern durch Dörfer und durch Wälder. Dazu ist immer wieder ein Schwur der Männer zu hören. Am Ende der Bildfolge marschieren die Jugendlichen wieder in ein Stadion ein. Rhythmische Trommelschläge folgen. Dabei fallen Sätze wie „neigt zum Schwur zur Fahne“, „Wir glauben an das Mich und an das Brot“, „eine große Mutter“. „Wir glauben an den Zug, der euch erschien“. „Die Toten stehen mit ihrer Kraft den Lebenden zur Seite“.

Es folgen Aufnahmen von spielenden Kindern in einer Schneelandschaft. Hitler wird dabei in der Tonspur zitiert: „...es wird eine Jugend heranwachsen, vor der die Welt erschrecken wird.“ Das „Raubtier“ so Hitler, „muss aus ihren Augen blitzen“ und wolle keine „intellektuelle Erziehung“. Dabei werden militärische Übungshandlungen im Wald gezeigt. Die Jugendlichen rennen durch den Wald, tarnen ihre Gesichter mit Schlamm und kriechen auf dem Boden. Der „Gottmensch als kultisches Bild“ solle entstehen, so Hitler.

Himmler sitzt dabei Suppe essend in einem Zeltlager, um ihn herum die Kinder der Hitlerjugend, ein Koch schöpft ihm Suppe nach. Alle am Tisch löffeln ihre Suppe. Himmler dreht sich zu den Kindern, die um ihn herum auf dem Boden sitzen und essen. Es folgt eine Einstellung von einem jungen Mann am Spiegel, der sich die Haare richtet. Wir sehen Kinder vor einer Tafel, auf der Kartenumrisse eingezeichnet sind, auch Pfeile sind darauf zu sehen. Es geht hier um die Entwicklung von Angriffsstrategien. Die Kinder arbeiten dabei mit einer kleinen

Modell-Flak, die mit Hilfe eines SA-Mannes geladen wird. Am anderen Ende des Tisches ist eine kleine Kiste mit Sand gefüllt.

Jugendliche marschieren wieder, diesmal halten sie eine Schaufel in der Hand. Die Parole „Osteinsatz und Landdienst“ ist von einer Stimme zu hören und dabei heben Kinder Gräben aus. „Wir müssen einen Wall aus Fleisch und Blut errichten, der noch stärker ist als Eisen und Beton“[80] kommentiert eine Stimme. Dann ist ein Presslufthammer zu hören, es folgen Aufnahmen einer Mine, in der ein kleiner Junge an einem Fließband Geröll sortiert.

Ein Zug voll mit Kindern macht sich auf den Weg zu einem KLV-Lager. In diesen Zeltlagern sollen die Kinder ganztägig ihre Zeit verbringen, was es ermöglichen soll, sie „total zu erziehen“.

Es ist ein Bombeneinschlag zu hören, woraufhin die Bilder wechseln. Die Kinder tragen Uniformen und liegen in Gräben. Sie werden im Schießen trainiert oder lernen das Verbinden von Kriegsverletzungen. Einem Jungen wird von anderen Kindern der Kopf verbunden. „Jeder Hitlerjunge soll schießen können, zweitens geländegängig sein“, so die Stimme aus dem Off, dabei sehen wir die jungen Männer bereits in Uniform im Gefecht.

Die Kamera fährt durch eine zerbombte Stadt. Ein Schild an einer Tür: „Hier Meldung zur Wehrmachthelferin“. Eine Wochenschau-Stimme, die das Geschehen kommentiert. Junge Frauen lassen sich für den Wehrdienst eintragen, eine ältere Frau trägt auf Papiere verschiedene Daten ein. Wieder zertrümmerte Städte, eine Gefechtsstation feuert. Es ist ein Häuserkampf, Männer verschanzen sich in Ruinen und feuern ihre Kanonen. Es folgen Bombeneinschläge.

Ein junger Soldat berichtet von seinen Erlebnissen an der Front, die anderen jungen Männer stehen um ihn herum und hören ihm zu, die Kamera schwenkt daraufhin über Ziegelhaufen und Häuserruinen, einen brennenden Panzer und Soldaten, die sich in Häusern verschanzen. Es liegen Leichen zwischen den Trümmern, die Menschen flüchten aus der brennenden Asche. Weitere Schüsse und

[80] KLV ist die Abkürzung für Kinderlandverschickung.

Gefechtsmanöver in den Trümmern. Die ersten Soldaten laufen mit erhobenen Händen heraus. Es sind Menschenschlangen von Flüchtlingen und Kinder mit Holzbeinen zu sehen. Kranke und Tote werden an ihren Gliedmaßen durch ein Lager getragen. Während die Militärpolizei der US Truppen die jungen Soldaten abführt, ist erneut der Schwur, den die Jugendlichen gleistet hatten, zu hören.

Eine Texttafel wird eingeblendet: „DAS FUNDAMENT DES TOTALEN STAATES IST DIE LÜGE. SEIN KENNZEICHEN IST DIE MASSLOSIGKEIT. DAS ERGEBNIS IST DIE VERGEWALTIGUNG. UND DER WEG DAHIN FÜHRT ÜBER DEN MISSBRAUCH ALLER BEREITSCHAFT FÜR DAS GUTE.“

Es folgt eine Passage aus dem Protokoll der Verhandlung gegen Schirach, die seine Tat und sein Strafmaß beschreibt. Während das Protokoll zu hören ist, sind Jugendliche zu sehen, die sich ergeben und festgenommen werden. Das Gericht verurteilt Schirach zu 20 Jahren Haft. Die letzten Einstellungen sind kleine weiße Kreuze auf einer Wiese, ein Kriegsfriedhof. Das Bild blendet auf Schwarz.

Der Film ist eine Materialsammlung aus den propagandistischen Filmmaterialien der Nationalsozialisten zu der Hitler-Jugend und will das Material neu formieren und seine ursprüngliche Funktion umkehren. Schamonis Ziel war es, durch den Film aufklärerische Arbeit in Schulen zu machen und so die Methoden der Nationalsozialisten zu entlarven.

5. Anwesenheit durch Ausblick

Der letzte Film, der in dieser Arbeit verhandelt werden soll, ist eine Kollaboration mit dem Künstler Max Ernst, der Film MAXIMILIANA ODER DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE aus dem Jahr 1966. Er erzählt die Geschichte eines Astronomen, dem es ohne akademischen Abschluss verwehrt bleibt, seiner Leidenschaft der Astronomie nachzugehen. Durch den Film führt Max Ernst, der in Erzählungen und Zeichnungen die Geschichte des Astronomen nachzeichnet. Eine Parallele zieht der Film dabei zum Leben des Künstlers selbst, der auch keinen Abschluss hatte und „trotzdem" Künstler wurde.

5.1. „Er hatte Genie, aber kein Diplom!" – MAXIMILIANA – ODER DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE (1966)

„Maximiliana – Die Widerrechtliche Ausübung der Astronomie", oder laut Freigabebescheinigung der FSK „Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie" ist von der *Peter Schamoni Filmproduktion, München* hergestellt und hat eine Länge von 328 Metern. Das Herstellungsjahr ist 1967.[81]

Am 23.03.1968 beantragt Schamoni für den Film rückwirkend Förderhilfe.[82] In einem Brief an die Filmförderanstalt wird von Schamoni beschrieben, dass der Film in München, Marseille, Venedig, Florenz, Seillans und Paris gedreht wurde. Der Film erhielt die Auszeichnung des Bundesfilmpreises 1967.[83] Laut Prädikatskarte ist der Film an allen Tagen ab 6 Jahren freigegeben und hat am 27. April 1967 die Bewertung „besonders wertvoll" erhalten.[84]

Die erste Einstellung des Filmes zeigt ein provinzielles Haus, ein Fenster wird geöffnet. Max Ernst schaut heraus und ruft: „Er hatte Genie, aber kein Diplom, von

[81] FSK-Karte: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[82] Brief: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[83] Auszeichnung: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.
[84] Prädikat-Karte: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München, S. 1.

der ganzen Welt verkannt, der Tempel hatte Genie, aber kein Diplom“. Kreise und Formen durchziehen das Bild, wie durch ein Guckloch kann man noch Max Ernst am Fenster sehen. Das Bild verengt sich. Erneut wiederholt Ernst die Sätze. Die Kamera schwenkt schnell an der Hauswand entlang, dann spricht er nochmals. Musik setzt ein, ein Sternenbild folgt als nächstes Bild im Film. Darauf der Titel „Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie!“.

Es folgen die Einblendungen „Ein Film über Ernst Wilhelm Leberecht Tempel“, darunter steht „1821 – 1889“ und dazu flüstert eine Stimme Worte, die man nicht verstehen kann. Eine Geige ist zu hören. Die Widmung „für Max Ernst“ wird eingeblendet. Das Bild färbt sich rot. Eine Stimme listet auf, welche Planteten Tempel entdeckt hat. Max Ernst läuft durch eine kleine Stadt in Südfrankreich. Das Bild ist sepiafarben. Ein Sprecher kommentiert, Max Ernst habe 1960 in Südfrankreich ein Gedicht Tempels von Januar 1849 namens „Der Glöckner“ entdeckt. Der Künstler läuft währenddessen weiter durch die kleine Stadt, er hat einen Hund an einer Leine.

Dann rezitiert Max Ernst das Gedicht von Tempel. Eine Stimme erklärt, dass Ernst einen russischen Dadaisten beauftragt habe, das Leben Tempels zu „erforschen“. Ernst zeichnet mit einem Wachsstift Figuren und Muster auf einen Schreibblock. Der Sprecher erklärt, Ernst sei davon überzeugt, dass Tempel zu den „interessantesten“ und „liebenswertesten“ Figuren des 19. Jahrhunderts gehört habe. Er habe ihm sein in einer Art Geheimschrift verfasstes Buch *Maximiliana* gewidmet. Ernst zeichnet eine Figur in seinen Zeichenblock.

Tempel habe das Pech, so Ernst, in einem Land geboren worden zu sein, in dem ohne Diplom nichts zu machen sei. Während Ernst spricht, sieht man ihn beim Zeichnen. Dann läuft eine Figur, den Zeichnungen Ernsts nachempfunden, als Animation quer durch das Bild. Die Zeichnung wandert weiter, während Max Ernst erzählt. Sie wandert nun weiter vor einem animierten Hintergrund und blickt mit einem Fernrohr Richtung Sonne. Er träumte davon ein Astronom zu werden, hierfür habe er sich Wissen aus Büchern angeeignet, erzählt Ernst. Während er erzählt, verändern sich Form und Farbe des Sonnenplaneten. Die Figuren wandern erneut durchs Bild. Er war davon überzeugt Großes zu leisten, so Max Ernst. Tempel sei

von Sternwarte zu Sternwarte gewandert und habe sich als Freiwilliger angeboten und ihnen gesagt, er beherrsche noch ein anderes „Gewerbe“, das des Lithographen. Tempel habe erklärt, dass dieses Gewerbe bei der Arbeit in einer Sternwarte sehr nützlich sein könne, allerdings sei er immer wieder weggeschickt worden.

Man habe ihn einzig gefragt „wo ist Ihr Diplom?“, was Tempel verneinen habe müssen, jedoch, so Ernst, immer versucht habe, mit seinem guten Willen zu argumentieren. Jedoch sei er stets abgewiesen worden und beschloss daher, auf Wanderung zu gehen und es woanders zu probieren. Das habe Ernst besonders „gerührt“ an der Figur des Tempels, denn in seiner eigenen Jugend in Deutschland seien die Bedingungen keine anderen gewesen. Tempels erste Anfrage war in Venedig, wo er als Lithograph arbeiten konnte. Hierzu sieht man ein in Sepia-Ton getauchtes Venedig, verschlungene alte Gassen und einen kleinen engen Kanal.

Die Bilder Venedigs überlagern sich mit den Zeichnungen Max Ernsts. Tempel habe eine Concierge geheiratet und die Erlaubnis bekommen, die Sterne durch eine Dachluke zu beobachten, so Ernst. Eine erste Entdeckung sei der Stern Maximiliana gewesen. Ein anderer Astronom habe ihn 70 Jahre später ebenfalls entdeckt und ihn sich angeeignet. Eine Zeichnung von einer Gruppe Männern ist während der Erzählung zu sehen. Sepia getönte Fotografien der „Observatoire National“ folgen den Aufnahmen. Ernst erinnert sich „leider“ nicht an den Namen des Kometen, den Tempel entdeckte. Diese Entdeckung sei allerdings von den diplomierten Astronomen als widerrechtlich angesehen und als nicht akzeptiert worden. Denn ein Mann ohne Diplom habe damals nicht das Recht gehabt Sterne zu entdecken.

Elf Jahre habe Tempel in der Stadt Marseille gelebt, erzählt Max Ernst. Die Stadt vom Beginn des Films ist nun erneut zu sehen. In einer Beschreibung von Tempel heißt es, er habe von seinem Haus aus das Ufer sehen können und die Sicht sei perfekt gewesen. In Marseille sei die Atmosphäre viel reiner und er könne mehr Sterne sehen.

Tempel habe 1870 durch den Krieg das Land verlassen müssen. Er sei geflüchtet und habe eine Anstellung in Florenz erhalten. Die Trickfigur steht nun vor der untergehenden Sonne, das Bild ist orange und rot gefärbt. Wieder sehen wir die drei

Kreise, in denen zu Beginn Max Ernst zu sehen war. Diesmal sind sie mit weißen Flächen und schwarzen Nebelbildern befüllt.

Die neu entdeckte Fotografie habe dazu geführt, dass Tempels Lithographien nicht mehr gefragt waren. Das Klicken der Kamera ist zu hören, die Blende schließt sich. Die Figur bleibt vor den Motiven stehen und betrachtet sie mit dem Fernrohr, während die Kamera unaufhörlich maschinell abfotografiert. Dann blickt die Figur auf den Boden und verlässt das Bild.

Ernst möchte sich einen Kommentar „erlauben“ und sagen, dass er ein ähnliches Phänomen kenne. Ernst beschreibt, dass wenn man durch den „Wald läuft und nur auf den Boden schaut“, so entdeckt man „herrliche“ Dinge. Blickt man dann nach oben, erlebt man eine andere Welt. „Die Bedeutung“ der Sterne, des Weltalls haben sich immer mehr in das „menschliche Bewusstsein“ und sein Werk „eingenistet“ und werden dort auch „eingenistet bleiben“.

Die Bilder der Planeten überlagern sich, man sieht noch einmal die Trickfigur, bevor alles überlagert wird von den weißen Zeichen und Linien von Max Ernst, sie sind in Mustern und Dreiecken angeordnet. Seine Zeichen werden zu Sternen, der Film blendet auf Schwarz.

6. Zusammenführung

„In einer Epoche wie der unsrigen ist es tatsächlich weit angenehmer ein blinder Kunsthandwerker zu sein, der nicht weiß, was er tut.“[85]

Peter Schamoni war ein Filmemacher, der es verstand, sein Umfeld zu beobachten und Alltägliches mit der Kamera in Bilder zu fassen. Peter Schamoni war ein Reporter, seine Filme wirken wie Berichte. Viele seiner Filme sind zusätzlich mit einer humoristischen Leichtigkeit bestückt. Sie sind historisch, alltäglich, fantastisch. Sie verfolgen, so wie in MIßBRAUCHT oder BRUTALITÄT IN STEIN einen aufklärerischen Anspruch. Es ist ein Anspruch der Veränderung darin zu erkennen. Die Filme von Peter Schamoni haben den Anspruch etwas Neues zu schaffen. Die Filme zeigen eine Zeit im Umbruch und zeigen Altes und Neues. Sie tragen auch etwas Jugendliches in sich, so sind sie immer etwas rebellisch, sie haben den Gestus des Herabblickens, sie *verlangen* einen Umbruch und so wollte auch Schamoni in dieser Zeit eine Veränderung. Das oben erneut angeführte Zitat steht am Anfang und am Ende dieser Arbeit. Es zeigt den Ansporn, den Schamoni beim Filme machen hatte. Es zeigt auch den Trotz, den er seinem Umfeld entgegenstellt. Es zeigt den Inneren Antrieb einer Gruppe Menschen, die ein Manifest erschaffen, um das alte Kinosystem in Deutschland zu umstürzen. Gleichzeitig liest sich darin auch eine Resignation, denn Schamoni imaginiert sich darin auch in eine andere Welt, in der es weitaus *leichter* ist, zu existieren.

Olaf Möller beschreibt Schamonis Schaffen als das Alte im Neuen. Es waren Werke der Mitte, so bezeichnet es Möller, die Schamoni in seiner Folgezeit als Filmemacher schuf.[86] Heißt es, dass Schamoni einer von den Alten der Neuen, sei dessen Arbeit durch Progressivere in den sechziger Jahren abgelöst wurde, dann ist das nur bedingt richtig. Jede Zeit braucht ihre eigene Revolution. Schamoni wirkte zwar wie ein konservativer Film*hersteller*, es waren allerdings wesentlich andere Zustände, in denen diese ersten *Oberhausener* Filmemacher ihre Geschichten

---

[85] Notiz: "Jugend photographiert", undatiert, Schamoni Film und Medien GmbH, München.
[86] Olaf Möller: “Alte Meister – Peter Schamoni“, In: Ralph Eue & Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit – Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: 2012, S. 323.

erzählen wollten. Ihre politische Arbeit ebnete den Weg für progressivere und existenzialistischere KünstlerInnen wie Ulrike Ottinger, Rosa von Praunheim oder Rainer Werner Fassbinder.

Und so war er einer der Ersten, der sich durch die Filmwirtschaft bewegte und mit seinen Filmen versuchte, auch finanziell unterstützt zu werden. Schamoni durchlief die politischen Instanzen und wurde immer wieder auch kritisiert, musste die Filme überarbeiten und erneut der FSK vorlegen, um auf eine Prädikat-Vergabe zu hoffen. Die Protokolle der FSK zeigen, wie genau die politischen Filme auf deren Ausrichtung untersucht wurden.

„Bilder sind Macher und Entdecker zugleich.“[87] Schamonis Filme arbeiten sich an den Geschehnissen seiner Zeit ab, gleichzeitig zeigen sie eine Perspektive aus der Zeit darauf. Sie sind Artefakte einer Zeit, in der ein Land gerade aus den Trümmern des Krieges erwächst und sich neu formiert. Die Krater des Nationalsozialismus sind Spuren, die noch sichtbar offenliegen, die Einschläge dokumentieren damit die Gewalt. Schamoni tastet mit der Kamera diese Krater ab und zeigt das, was aus ihnen erwächst.

[87] Frieda Grafe: “Godards Geschichtsbild“, In: dies., *Film/Geschichte, Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin: 2004, S. 219.

7. Literaturverzeichnis

Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München: Heyne 1997. (Orig. Thomas Elsaesser: *New German Cinema, A History*, 1989)

Ralph Eue & Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit – Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: 2012.

Frieda Grafe: "Godards Geschichtsbild" In: dies., *Film/Geschichte, Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin: 2004.

Norbert Grob, Hans Helmut Prinzler & Eric Rentschler (Hg.): *Neuer Deutscher Film*, Stuttgart: 2012.

Hilmar Hoffmann (Hg.): *Peter Schamoni Filmstücke*, Stuttgart: 2003.

Kurt Levin: "Kriegslandschaft ", In: *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 1917.

Daniela Sannwald: *Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film: Filmausbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958 – 1968*, Berlin: 1997.

Günter Seuren: „Die Deutsche Leinwand-Avantgarde", In: *Der Monat*, Berlin: August 1962.

Hans Helmut Prinzler & Eric Rentschler (Hg.): *Der alte Film war tot – 100 Texte zum westdeutschen Film 1962 – 1987*, Frankfurt am Main: 2001.

8. Archivmaterial

Auszeichnung: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Bestätigung: "Mißbraucht", Mai 1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief: "Alexander Kluge über Osterspaziergang", 1959, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief: “Amos Vogel an Peter Schamoni”, 1962, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief: "Dresden – Im Zwinger", 1964, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief: "Gerhard Prager über Osterspaziergang", 1959, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief: "Jugend photographiert", 1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Notiz: "Jugend photographiert", undatiert, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Brief NRW: "Mißbraucht", 05.07.1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Exposé: „Bodega Bohemia“, 1962, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Exposé: "Brutalität in Stein", undatiert, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Exposé: „Die Teutonen kommen“, 1962, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

FSK-Protokoll: „Bodega Bohemia “, 1962, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.

FSK-Protokoll: „Brutalität in Stein“, 1960, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH.

FSK-Protokoll: „Die Teutonen kommen“, 1962, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.

FSK-Protokoll 1: „Jazz im Kreml “, 1957, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.

FSK-Protokoll: „Mißbraucht“, 1960, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft.

FSK-Protokoll: „Moskau 57“, 1957, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.

FSK-Protokoll: "Osterspaziergang", 1959, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.

FSK-Protokoll: „So Zwitschern die Jungen“, 1965, FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH, Wiesbaden.

FSK-Karte: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München

Prädikat-Karte: "Maximiliana", 1968, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Prädikat-Karte: "Osterspaziergang", 1959, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Prädikat-Karte: So zwitschern die Jungen, 1965, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Vertrag: "Dresden – Im Zwinger", 1964, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

Vertrag: "Mißbraucht", 1960, Schamoni Film und Medien GmbH, München.

9. Filmverzeichnis

BODEGA BOHEMIA, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962.

BRUTALITÄT IN STEIN, Regie: Alexander Kluge & Peter Schamoni, BRD: 1963.

DIE TEUTONEN KOMMEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962.

DRESDEN – IM ZWINGER, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1964.

JAZZ IM KREML, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1957.

JUGEND FOTOGRAFIERT, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1961.

JUGENDWEIHE 1964/64, Regie: Peter Schamoni, BRD 1965.

MAXIMILIANA – DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1966.

MIßBRAUCHT, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1960.

MOSKAU RUFT!, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1959.

MOSKAU 57, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1957.

OSTERSPAZIERGANG, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1959.

SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1965.

SCHONZEIT FÜR FÜCHSE, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1965.

WENN DER VATER MIT DEM SOHNE, Regie: Hans Quest, BRD: 1955.

ZUR SACHE SCHÄTZCHEN, Regie: May Spils, BRD: 1967.

10. Abbildungsverzeichnis

Abbild 1: DIE TEUTONEN KOMMEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962, 5'41''.

Abbild 2: BODEGA BOHEMIA, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1962, 5'19''.

Abbild 3: SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1965, 1'06''.

Abbild 4: JAZZ IM KREML, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1957, 19'46''.

Abbild 5: DRESDEN – IM ZWINGER, Regie: Peter Schamoni, BRD: 1964, 2'52''.

Abbild 6: BRUTALITÄT IN STEIN, Regie: Alexander Kluge & Peter Schamoni, BRD: 1963, 4'10''.

11. Lebenslauf

Christian Müller

Schulische Ausbildung

03 2008	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
03 2007	Abitur in Bad Dürkheim, Rheinland-Pfalz, Deutschland

berufliche Tätigkeit

03 2013 – dato	Assistenz der ProduzentInnen bei der AMOUR FOU Vienna / Luxembourg
03 2012 – dato	Studienassistenz am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien
03 2014 – 06 2014	Tutorium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien
10 2012 – 02 2013	Tutorium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien
07 2011 – 09 2011	projektbezogene Assistenz der Filmgeschäftsführung bei der Alexander Funk Filmproduktion
09 2010 – 12 2010	projektbezogene Assistenz der Filmgeschäftsführung bei der Zum Goldenen Lamm Filmproduktion GmbH & Co.KG

06 2009 – 09 2009	projektbezogene Assistenz der 1. Aufnahmeleitung bei einem Kinofilm der Penrose Film GmbH & Co.KG
02 2009	Praktikum im Bereich Produktion bei dem Film 'Die Zwei Leben des Daniel Shore' der Zum Goldenen Lamm Filmproduktion GmbH & Co.KG
07 2008 – 09 2008	Praktikum im Bereich Produktion bei dem Kinofilm 'Parkour' der Zum Goldenen Lamm Filmproduktion GmbH & Co.KG
08 2007 – 10 2007	Praktikum im Bereich Produktion bei dem Kurzfilm 'Strafstoß' der Simon & Schlosser Filmproduktion
04 2007 – 06 2007	Praktikum im Bereich Organisation beim Festival des deutschen Films in Ludwigshafen

Sonstige Tätigkeiten

05 2012 – 06 2014	Gewählter Vertreter des wissenschaftlichen Personals (Mittelbau) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft für die Institutskonferenz (Ersatz)
08 2012	Gründung des Vereins 'restfilm – Verein zur Förderung des österreichischen Kurzfilms' (restfilm.at)
05 2012	Organisation des Workshops „Facebook – Soziale Maschine / mediale Politik / Visuelle Politik“ am Institut für tfm
06 2014	Organisation des Film- und Diskussionsabends 'Kinolog' mit dem Thema „Indizien“ im Depot Wien (Konzept / Organisation)

01 2012	Organisation des Film- und Diskussionsabends 'Kinolog' mit dem Thema „Tatorte – auflesen/erzeugen“ im Depot Wien (Konzept / Organisation)
05 2011	Gründung und Organisation des Film- und Diskussionsabends 'Kinolog' mit dem Thema „Phantombilder – zwischen Fakt und Fiktion“ im Depot Wien (Konzept / Organisation)

Veröffentlichungen

2012	„Der Kranich nur noch ein Vogel. Eine Skizze an Heiner Müllers Bildsprache“, in: Höller, Palmanshofer, Schweigler (Hg.), *animalisch. Kreaturen und Kreationen*, SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Band 4, Wien: Lit-Verlag 2012, S. 130-135.

Kurzfilme

2014 / 2015	VATER, Buch & Regie: Christian Müller, Österreich, Mit: Rosa von Praunheim, (In Produktion, Fertigstellung 2015).
2012	BRUDER, Buch & Regie: Christian Müller, Deutschland / Österreich, Mit: Elisabeth Hoppe, Dietrich Kuhlbrodt & Ronen Alexander Temerson.
2011 / 2008	ZWEITER FRÜHLING, Regie & Schnitt: Christian Müller, Deutschland
2009	SCHWESTER, Buch & Regie: Christian Müller, Österreich

12. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Kurzfilmen von Peter Schamoni in den ersten Jahren seines Schaffens von 1957 bis zum Jahr 1967, in dem er seinen ersten Langfilm produziert hat. Es werden in der Arbeit die Filme in einen historisch-politischen Kontext gesetzt, zentrale Materialien bilden hierbei die Protokolle der Filmbewertungsstelle (FSK) und die Materialen aus dem Archiv von Peter Schamoni.

Des Weiteren werden die Filme im Zusammenhang mit dem *Oberhausener Manifest* und dem Begriff des Neuen Deutschen Films untersucht. Im Fokus steht dabei das Verhältnis zwischen den politischen Strukturen der Bundesrepublik Deutschland der Filmwirtschaft und der Neuentwicklung einer alternativen Filmproduktion.

Die bei der Fertigstellung zu durchlaufenden Instanzen, wie die freiwillige Selbstkontrolle der FSK oder die Prädikatvergabe an Filme, werden in der Arbeit durch die Protokolle offen gelegt. Dabei wird sichtbar, wie die Zensur in den fünfziger und sechziger Jahre die Filme auf ihre politische Ausrichtung untersucht hat.

Die Kurzfilme werden in der Arbeit beschreibend untersucht, dabei werden die Inhalte der Filme zu den obengenannten Feldern in ein Verhältnis gesetzt. Zu den behandelten Filmen zählen BODEGA BOHEMIA, BRUTALITÄT IN STEIN, DIE TEUTONEN KOMMEN, DRESDEN – IM ZWINGER, JAZZ IM KREML, JUGEND FOTOGRAFIERT, JUGENDWEIHE 1964/64, MAXIMILIANA – DIE WIDERRECHTLICHE AUSÜBUNG DER ASTRONOMIE, MIßBRAUCHT, MOSKAU 57, OSTERSPAZIERGANG und SO ZWITSCHERN DIE JUNGEN. Sie werden in thematische Felder eingeteilt, die das künstlerische Spektrum von Peter Schamoni zu umfassen versuchen.