

# Grenz- überschreitende Licht-Spiele



Deutsch-Niederländische  
Filmbeziehungen

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition  
text+kritik

Grenzüberschreitende Licht-Spiele  
Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen

Ein CineGraph Buch

Herausgegeben von Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer  
und Jörg Schöning

# Grenzüberschreitende Licht-Spiele Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen

Redaktion  
Swenja Schiemann und Erika Wottrich

et+k

---

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg sowie von Bundesarchiv und Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Übersetzung: Hans-Michael Bock (Karel Margry), Jeroen van Kempen (Rommy Albers, Valentine Kuypers)

Bibliografische Information: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar

ISBN 978-3-96707-574-8

E-ISBN 978-3-96707-575-5

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG  
München 2021

Levelingstr. 6a  
81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlagentwurf: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf  
Umschlagabbildung: Ciske – Ein Kind braucht Liebe (1955, Wolfgang Staudte) (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Schlussredaktion, Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78,  
22763 Hamburg  
Druck und Verarbeitung: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,  
72810 Gomaringen

## Inhalt

KINO, KRIEG UND TULPEN	7
Ivo Blom PANORAMA, ACADEMIA, ARCHIV Deutsch-niederländische Filmbeziehungen	11
Kathinka Dittrich van Weringh DER NIEDERLÄNDISCHE SPIELFILM DER DREISSIGER JAHRE UND DIE DEUTSCHE FILMEMIGRATION	27
Annette Schulz »EIN LIEBENSWERTER MANN AUS STAHL« Der Filmkaufmann Rudolf Meyer als Produzent und Verleiher in den Niederlanden	41
Rommy Albers HARO VAN PESKI Erinnerungen an einen Vergessenen	55
André van der Velden LUXOR, REMBRANDT, ASTA Drei Ufa-Filmpaläste in den Niederlanden 1919–1937	67
Timur Sijaric ANGEEIGNETER MYTHOS, IDEOLOGISIERTE GESCHICHTE Rembrandt van Rijn und sein medialer »Geniekult«	78
Valentine Kuypers VON PROPAGANDA ZUM AUGENZEUGENBERICHT Der Westerbork-Film	93
Karel Margry KURT GERRON – VON WESTERBORK NACH THERESIENSTADT	101
Tobias Temming MAHNMAL UND MAHNUNG Selbstbild und Fremdbild im niederländischen Widerstandsfilm 1948–1963	116

Katja S. Baumgärtner GENDER, PROPAGANDA, AFFEKT UND MEMORIALISIERUNG Niederländische Spuren im DDR-Auftragsfilm FRAUEN IN RAVENSBRÜCK	130
Thomas Tode DAS LICHT HOLLANDS Austausch zwischen niederländischer und deutscher Film-Avantgarde	143
Anke Steinborn MALER DES LICHTS Bert Haanstra zwischen niederländischer Klassik und deutscher Avantgarde	159
Anna Schober DOPPELGÄNGER FÜR JEDE UND JEDEN Passantinnen, Tramps und Kuriere in niederländischen Spielfilmen seit den 1960er Jahren	174
Karl Griep HOLLAND/ NEDERLAND - BEWEGTE UND BEWEGENDE BILDER VOM NACHBARN Das Bild der Niederlande in den Wochenschauen der Nachkriegszeit	191
Michael Töteberg KOPF UND BAUCH Rob Houwer und Laurens Straub helfen dem Neuen Deutschen Film auf die Beine	207
Dank	220
Autoren	221
Register	224
Bildquellen	231

---

## KINO, KRIEG UND TULPEN

Die Betrachtung internationaler Beziehungen hat eine lange Tradition bei den Filmhistorischen Kongressen von CineGraph. In der Vergangenheit standen u.a. England, Frankreich, Italien, Dänemark und die Tschechoslowakei sowie deren jeweilige Verknüpfungen zur deutschen Filmproduktion im Fokus. Dabei zeigt sich immer wieder, wie bedeutend und einflussreich internationale Verflechtungen in der Filmgeschichte seit jeher sind und wie wichtig es ist, Filme, von der Produktion bis zur Rezeption, im internationalen Kontext zu sehen.

Die Niederlande und Deutschland haben als Nachbarländer so zahlreiche wie diverse Verbindungen. Eine davon sind die Filmbeziehungen, die sich durch das gesamte 20. Jahrhundert ziehen. Maßgeblich geprägt wurden sie von den politischen Ereignissen, die die ganze Welt erschütterten. Daher hat es uns besonders gefreut, als unsere niederländischen Kollegen mit dem Themenvorschlag auf uns zukamen. Schließlich fanden dann 2020 das *cinifest* und der Internationale Filmhistorische Kongress zum Thema »Kino, Krieg und Tulpen – Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen« mit Beteiligung von Filminstitutionen beider Länder sowie internationalen Expertinnen und Experten statt. Das Jahr 2020 stand weltweit unter dem Zeichen der Covid-19-Pandemie, deren Auswirkungen in ihrem gesamten Ausmaß sich bisher nur erahnen lassen. Auch die Planung und Durchführung von Kongress und *cinifest* wurden dadurch maßgeblich beeinflusst, und so kann dieser Aspekt auch beim Lesen des Bandes leider nicht außer Acht gelassen werden. Denn auch wenn Amsterdam und Hamburg nur wenige Bahnstunden voneinander entfernt liegen, konnte der Kongress zu unserem großen Bedauern nur virtuell durchgeführt werden. Ein gemeinsames Treffen vor Ort – im Vortragssaal und im Kino – war trotz umsichtiger Planung nicht möglich. Die Präsentation des historischen Filmprogramms, noch größtenteils aus 35mm-Kopien zusammengestellt, konnte aufgrund des Lockdowns und der geschlossenen Kinos ebenfalls nicht wie geplant stattfinden. In dieser Situation erwies sich die Zusammenarbeit mit dem Eye Filmmuseum als Glücksfall, das als zentrales nationales Filmarchiv in den letzten Jahren bereits einen Großteil des niederländischen Film-Erbes digitalisiert hat. So konnten wir online ein Filmprogramm – wenn auch mit verändertem und komprimiertem Fokus auf die niederländischen Filme mit deutschen Exilanten – präsentieren.



Die Hoffnung, das Filmprogramm im Mai 2021 im Kino nachholen zu können, zerschlug sich aufgrund des anhaltenden Lockdowns leider ebenfalls. Aber dank der Unterstützung des Eye Filmmuseums, des Bundesarchivs und der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung war es möglich, ein erweitertes Programm auf der neuen virtuellen Kino-Plattform des hamburgener Kommunalen Kinos Metropolis zu zeigen. Auf der Strecke blieben dabei allerdings erneut viele Filme, die nur als analoge Kopien zur Verfügung stehen. Und so sehr wir uns darüber gefreut haben, eine Online-Version des *cinefest* präsentieren zu können, so sehr haben wir auch bedauert, keine Präsenzveranstaltung mit Publikum, Diskussionen und Gesprächen durchführen zu können. In dieser Hinsicht hat uns die Pandemie auch noch mal schmerzlich gezeigt, wie sehr Kultur durch das gemeinsame Erleben und den Austausch lebt, sich entfaltet und wie fragil die Erhaltung und vor allem Verbreitung des Film-Erbes im Zeitalter der fortschreitenden Digitalisierung sein kann.

Die Einschränkungen der Pandemie hatten und haben auch einen starken Einfluss auf Forschungsarbeiten. Quellen- und Archivrecherchen sind aufgrund von Archivschließungen und Reisebeschränkungen nicht im gewünschten Umfang durchführbar. Gerade bei der Erforschung eines Themas wie der deutsch-niederländischen Filmbeziehungen, zu dem es nur wenig Sekundärliteratur gibt, muss in vielen Fällen auf spärlich erschlossene und nur selten digitalisierte Quellen zurückgegriffen werden. Die schwierigen Umstände haben zu einigen Neufokussierungen der Kongress-Beiträge geführt, einige Lücken bleiben und werden hoffentlich später geschlossen.

Als Kathinka Dittrich van Wehring Anfang der 1980er Jahre begann, die Arbeit deutscher Filmmacher in den Niederlanden zu betrachten, war sie eine der ersten, die sich mit diesem Thema beschäftigte. Aber sie fand schnell Verbündete, und so verdanken wir ihr u.a. mit »Berlijn – Amsterdam 1920–1940. Wisselwerkingen« (1982) und »Die Niederlande und das deutsche Exil 1933–1940« (1981/82) wertvolle Standardwerke. Für diese und ihre darüber hinaus reichende Arbeit zum deutschen Film-Erbe im internationalen Kontext wurde sie 2020 mit dem Reinhold Schünzel-Preis ausgezeichnet. Im vorliegenden Band reflektiert sie ihre Forschungsarbeiten zu niederländischen Spielfilm der 1930er Jahre und die deutsche Filmemigration, erinnert dabei auch an ihre langjährigen Weggefährten.

Aber trotz dieser wegweisenden Forschungen gab es bisher noch keine größeren Untersuchungen zu den deutsch-niederländischen Filmbeziehungen, die sich mit allen Aspekten der Filmproduktion über Jahrzehnte hinweg auseinandersetzen. Einen Ansatz dazu bietet nun dieses CineGraph Buch, das auf den Kongressvorträgen aufbaut und in dem die Beitragenden die vielfältigen Facetten der deutsch-niederländischen Verbindungen untersuchen.

Ivo Blom beschreibt in seinem Text, der auf seiner Keynote beim Kongress basiert, ein Panorama des *cinefest*-Programms und schlägt einen transmedialen Bogen mit einem Blick auf akademische und archivalische Perspektiven.

---

Wasser und das damit zusammenhängende besondere Licht spielen in der niederländischen Kunst eine zentrale Rolle. Rembrandt van Rijn, der als ein Meister des Chiaroscuro gilt, ist einer der bedeutendsten Künstler der Niederlande. Dass die Nazis sehr gerne Biografien großer Persönlichkeiten verfilmten, ist bekannt. Dabei wurden auch gerne die Helden aus den besetzten Gebieten im deutsch-nationalen Geiste vereinnahmt. Timur Sijaric untersucht am Beispiel von REMBRANDT (1941/42, Hans Steinhoff) die Aneignung eines Mythos und richtet dabei sein Augenmerk insbesondere auf die Filmmusik von Alois Melichar.

Das Licht Hollands ist eine häufig wiederkehrende Metapher, auch wenn über niederländische Filme gesprochen wird. Thomas Tode spürt diesem Lichtspiel im Avantgardefilm der 1920er Jahre nach und konzentriert sich dabei insbesondere auf die niederländisch-deutschen Beziehungen von Joris Ivens und Hans Richter im Zusammenhang mit der amsterdamer Filmliga.

Ein anderer berühmter Avantgarde- und Dokumentarfilmer, der mit ALLEMAN (1963/64, 12 MILLIONEN) ein bedeutendes Porträt seiner Landsleute schuf, ist der Niederländer Bert Haanstra. Anke Steinborn zeichnet in ihrem Beitrag ein Porträt dieses Filmmachers und betont dabei seine Nähe zur Fotografie und Malerei sowie zu den Bauhaus- und Avantgarde-Künstlern der 1920er Jahre. ALLEMAN steht auch im Zentrum des Beitrags von Anna Schober, die sich mit der Bedeutung des »Everybody« als Spiegel der Gesellschaft in niederländischen Filmen seit den 1960er Jahren beschäftigt.

Eine spannende Zeit der deutsch-niederländischen Filmbeziehungen waren die 1930er Jahre, vor allem der frühe Tonfilm, der sich in den Niederlanden relativ spät entwickelte. Maßgeblich am Aufbau dieser Industrie beteiligt waren deutsche Exilantinnen und Exilanten – ein Aspekt, den bereits Kathinka Dittrich von Wehring bei ihren Forschungen in den Mittelpunkt stellte. Der Emigrant Rudolf Meyer war einer der wichtigsten Produzenten jener Jahre. Annette Schulz zeichnet Meyers Lebensweg nach, der 1944 nach Auschwitz deportiert wurde, überlebte und nach seiner Rückkehr die Arbeit als Filmproduzent wieder aufnahm.

Ebenfalls Produzent war der Niederländer Haro van Peski, der zunächst in Berlin seine eigene Produktionsfirma, die Majestic-Film, gründete, bevor er einige Jahre später ein niederländisches Pendant aufbaute. Rommy Albers spürt dem Wirken dieses heute vergessenen Mannes nach und beleuchtet seinen Einfluss auf die deutsch-niederländischen Filmbeziehungen.

André van der Velden zeigt auf, wie die Ufa mit mehreren Kinos in den niederländischen Großstädten expandierte. Ihr größter Konkurrent dabei war die Kinokette Abraham Tuschinskis. Tuschinski wurde 1942 in das Durchgangslager Westerbork und später weiter nach Auschwitz deportiert, wo er ermordet wurde. Dieses Schicksal teilten viele der deutschen Emigrantinnen und Emigranten, die nach der Besetzung der Niederlande durch die Nationalsozialisten im Mai 1940 nicht rechtzeitig in andere Exilländer entkommen konnten. Das La-

ger Westerbork war dabei für viele eine erste Station auf ihrem Weg in die Vernichtungslager. 1944 wurde von der Lagerleitung ein Film über das Lagerleben in Auftrag gegeben, der jedoch nie fertiggestellt wurde. Über die Dreharbeiten und die Bedeutung des überlieferten Materials, das noch heute in zahlreichen Dokumentationen verwendet wird, berichtet Valentine Kuypers in ihrem Beitrag.

Auch für den Exilanten Kurt Gerron, der in den Niederlanden u.a. *HET MYSTERIE VAN DE MONDSCHIJN* (1935) drehte, war Westerbork die erste Station seiner Deportation, die ihn nach Auschwitz und in den Tod führte. Von Westerbork kam er zunächst ins KZ Theresienstadt, wo er von dem Lagerkommandanten mit der Regie des Propagandafilms *THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET* (1944) beauftragt wurde. Welche Rolle Gerron – wie auch andere Häftlinge u.a. aus den Niederlanden – bei der Herstellung dieses Films spielte und inwieweit er überhaupt als dessen Regisseur gesehen werden kann, untersucht Karel Margry.

Die Okkupation durch die Wehrmacht, der Holocaust und der Zweite Weltkrieg hinterließen tiefe Wunden im niederländisch-deutschen Verhältnis. Die filmische Verarbeitung dieser Zeit untersucht Tobias Temming anhand von Widerstandsfilmern, die zwischen 1948 und 1963 entstanden. Eine eindringliche Verarbeitung der Nazi-Verbrechen ist auch *FRAUEN IN RAVENSBRÜCK*, der 1966-68 unter der Regie des in der DDR lebenden Dokumentarfilmers Joop Huiskens und der Filmmacherin Renate Drescher entstand. Katja Baumgärtner geht u.a. niederländischen Spuren in diesem sozialistischen Auftragsfilm nach. Karl Griep erkundet in seinem Text, wie der niederländische Nachbarstaat in den deutschen Nachkriegs-Wochenschauen dargestellt wurde und betrachtet dabei auch die gängigen Klischees. In der Nachkriegszeit gab es darüber hinaus viele weitere Verbindungen zwischen der deutschen und niederländischen Filmproduktion. So drehte Wolfgang Staudte 1955 mit *CISKE – EIN KIND BRAUCHT LIEBE* eine späte Mehrsprachenversion – der Film wurde auch in einer niederländischen Sprachfassung produziert (*CISKE DE RAT*). Viele niederländische Darstellerinnen und Darsteller spielten in deutschen Filmen in Ost und West (z.B. Cox Habbema, Johannes Heesters) und umgekehrt. Und für den Neuen Deutschen Film war der Einfluss durch niederländische Filmmacher sogar entscheidend: Michael Töteberg zeigt auf, wie groß die Bedeutung der beiden niederländischen Produzenten Rob Houwer und Laurens Straub für den Aufbau einer neuen Filmgeneration nach »Papas Kino« war.

Der vorliegende Band bündelt vielfältige Perspektiven, ebenso wie der zum *cinifest* erschienene Katalog, um der großen Spannweite der deutsch-niederländischen Filmbeziehungen Rechnung zu tragen. Gerade dadurch zeigt sich, dass es noch viele offene Enden und vieles zu erforschen und zu entdecken gibt. Wir hoffen, mit dieser Publikation zu weiteren Arbeiten anregen zu können.

Ivo Blom

## PANORAMA, ACADEMIA, ARCHIV Deutsch-niederländische Filmbeziehungen

Es gibt viele Gründe, die Niederlande und Deutschland miteinander zu vergleichen: etwa in Hinsicht auf die gemeinsamen Vorlieben für Fußball, TV-Persönlichkeiten (z.B. Rudi Carrell, Linda de Mol) oder Bier. Im November 2020 aber haben wir uns auf die Filmgeschichte konzentriert. Eines unserer Themen war die wechselseitige filmische Darstellung beider Nationen, die gemeinsame Klischees betont – entweder durch Dreharbeiten an touristischen Orten wie Volendam und Marken (wie im Film *AUF EINSAMER INSEL* von Joseph Delmont aus dem Jahr 1913),<sup>1</sup> oder indem an einem Filmset eine fiktive Version der Nachbarnation nachgestellt oder vielmehr *erschaffen* wird, wie beispielsweise die Niederlande des 17. Jahrhunderts in dem DEFA-Film *ZAR UND ZIMMERMANN* von 1955/56, einem Operettenfilm von Hans Müller über die Tischlerlehre Peters des Großen in Zaandam.

So kann entweder eine pittoreske Idylle geschaffen werden, wie in dem deutschen TV-Film *EIN SOMMER IN AMSTERDAM* (2014) von Karola Meeder, oder eine Hölle auf Erden, wie durch Dick Maas in *AMSTERDAMNED* (1988, *VERFLUCHTES AMSTERDAM*). Oder man präsentiert lieber eine realistischere Version der Nation mit all ihren Vor- und Nachteilen, mit Ironie und Selbstironie und mit Aufmerksamkeit für den Alltag statt einer oberflächlichen Ansichtskarten- oder Horror-Comic-Perspektive. Beispiele dafür sind Wolfgang Staudtes *CISKE DE RAT* (1955), der ebenfalls in einer deutschen Version gedreht wurde: *CISKE – EIN KIND BRAUCHT LIEBE*, aber auch Bert Haanstras Dokumentarfilm über seine Landsleute und ihre Gewohnheiten, *ALLEMAN* (1963, *12 MILLIONEN*), überwiegend mit versteckter Kamera gedreht.<sup>2</sup>

Es ist daher reizvoll, nicht nur einen intramedialen Ansatz zu verfolgen, also Filme mit anderen früheren oder zeitgenössischen Filmen zu vergleichen, sondern auch einen transmedialen Ansatz, also das Kino etwa mit der bildenden Kunst, dem Theater oder der Literatur in Beziehung zu setzen. Ikonografische und literarische Bild- und Motivtraditionen gab es bereits in anderen Medien, bevor das Kino sie aufgriff: z.B. in der Reiseliteratur, Malerei, auf Postkarten oder Plakaten zur Förderung des Tourismus.

Das wohl älteste Beispiel deutscher Reiseliteratur über die Niederlande ist Albrecht Dürers Tagebuch seiner Reise in die Niederlande, geschrieben nach seinem Besuch in den Jahren 1520–21 und popularisiert durch Friedrich Leitschuhs Ausgabe von 1884.<sup>3</sup> Natürlich waren auch die berühmten Baedeker-



»Die Netzflickerinnen« von Max Liebermann

Reiseführer von großer Bedeutung für die Verbreitung des deutschen Wissens über die Niederlande. Die älteste deutsche Ausgabe über die Niederlande stammt aus dem Jahr 1839.

Neben Malern aus anderen Nationen wie George Clausen aus Großbritannien und Henri Cassiers aus Belgien gab es auch einen deutschen Maler, der das ländliche Volendam verherrlichte: Hans von Bartels. Das zeigt sich z.B. in seinem Gemälde »Steentje Tuip (Volendam)« (1894). Aber der ultimative Porträtist der traditionellen Bevölkerung in Volendam war der Deutsche Georg Hering, ein Schüler von Lovis Corinth und Schwiegersohn des bedeutendsten Hotelbesizers und Kunstmäzens von Volendam, Leendert Spaander. Im Jahr 1882 besuchte Fritz von Uhde die Niederlande und porträtierte die Bewohnerinnen und Bewohner im Küstendorf Zandvoort, wie z.B. in »Leierkastenmann in Zandvoort« (1883), während Max Liebermann die Einheimischen an der Nordsee, in Katwijk und Scheveningen auf die Leinwand bannte, z.B. »Die Netzflickerinnen« (1887–89).<sup>4</sup>

Insbesondere die leipziger Firma Dr. Trenkler & Co. gab in den Jahren 1904–14 viele Ansichtspostkarten zu den Niederlanden heraus. Sie unterhielt auch eine Niederlassung in Den Haag.<sup>5</sup> Ab Anfang des 20. Jahrhunderts warben die niederländischen Eisenbahngesellschaften in Deutschland mit vielen Plakaten für

die Niederlande, die teilweise von namhaften Künstlern wie Willy Sluiter gestaltet wurden.<sup>6</sup>

Sarah Dellmann stellt in ihrer Dissertation »Images of Dutchness« (2018) einen spannenden crossmedialen Vergleich zwischen Reiseliteratur, Druckgrafik, Werbekarten, Projektionsdias, Postkarten und frühem Kino bei der Verwendung klischeehafter Bilder der Niederlande an.<sup>7</sup> Warum also die Klischees? Warum halten sie sich so hartnäckig? Und auf der anderen Seite: Wann, wo und warum entsteht der Wunsch, davon abzuweichen?

Deutsch-niederländische Beziehungen finden sich auch bei der Zusammenarbeit in der Kinematografie wieder. Niederländische Filmschaffende, Schauspielerinnen und Schauspieler arbeiteten im deutschen Stumm- und Tonfilm der Weimarer Zeit, wie der Schauspieler und Regisseur Ernst Winar, der produktive Nebendarsteller Adolphe Engers, die Regisseure Theo Frenkel (Bouwmeester) und Jaap Speyer sowie Henk Kleinman, dessen Sohn Henkie der europäische Jackie Coogan werden sollte. Und nicht zu vergessen die beiden niederländischen weiblichen Stars Truus van Aalten und Lien Deyers.

Im Deutschland des »Dritten Reichs« machten die niederländischen Schauspieler Johannes Heesters und Frits van Dongen bedeutende Karrieren.<sup>8</sup> Umgekehrt arbeiteten Filmschaffende aus Deutschland und Ländern Mitteleuropas in den 1930er Jahren im niederländischen Spielfilm, wie Richard Oswald, dessen Szenenbildner, der wiener Hans Ledersteger, die ultimative niederländische Kulisse des amsterdamer Jordaan-Viertels für Oswalds BLEEKE BET (1934) entwarf, die in einer späteren Jordaan-Komödie, ORANJE HEIN (1936, Max Nosseck), wiederverwendet wurde.

Nicht zu vergessen Ludwig Berger, der zwei der denkwürdigsten Filme des niederländischen Kinos der 1930er Jahre drehte: PYGMALION (1936/37) und ERGENS IN NEDERLAND (1940). Letzterer wurde einen Monat vor der deutschen Besetzung der Niederlande uraufgeführt und von den Besatzern umgehend verboten.<sup>9</sup> Auch während des Zweiten Weltkriegs arbeiten einige deutsche Darstellerinnen und Darsteller sowie Stabmitglieder in niederländischen Studios, beginnend mit Hans Steinhoffs Historienfilm REMBRANDT (1941/42), bei dem auf Anders Rydells Studie »Hitlers Bilder« (2014) über die Besessenheit der Nazis bezüglich der niederländischen Malerei, insbesondere der von Rembrandt, zu verweisen wäre.<sup>10</sup> Während des Kriegs arbeiteten wiederum niederländische Animations-Filmmacher für deutsche Firmen wie Ufa und Degeto, worauf Mette Peters und Egbert Barten in ihrem Buch »Meestal in 't verborgene. Animatiefilm in Nederland, 1940–1945« (2000) ausführlich eingehen.<sup>11</sup>

In den 1930er Jahren wurden niederländische Mehrsprachen-Versionen in Berlin, Paris, Rom und Wien produziert, während in den 1950er Jahren deutsche Versionen in und um Amsterdam gedreht wurden (CISKE DE RAT / CISKE – EIN KIND BRAUCHT LIEBE, 1955; JENNY / ACHT MÄDELS IM BOOT, 1957/58).

Rudolf »Rudi« Meyer,<sup>12</sup> ein deutscher Produzent, war eine wichtige Kraft im niederländischen Kino der späten 1930er Jahre und in der Nachkriegszeit, wäh-



*Wie heiratet man einen König (1968, Rainer Simon): Cox Habbema*

rend zwei Niederländer in den 1960er und 1970er Jahren als Produzenten großen Einfluss auf den Neuen Deutschen Film hatten: Rob Houwer und Laurens Straub.<sup>13</sup> Drei bedeutende holländische Kameramänner machten in Deutschland Karriere: Gérard Vandenberg, Robby Müller und Theo Bierkens, während der aus Ungarn stammende Kameramann Andor von Barsy eine lange Karriere in den Niederlanden hatte, aber auch an Leni Riefenstahls *OLYMPIA*-Filmen (1936–38) mitwirkte.<sup>14</sup> Von Barsys Landsmann und Kamera-Kollege Akos Farkas hingegen hatte eine erfolgreiche Karriere im Weimarer Kino und im niederländischen Tonfilm der 1930er Jahre.

Und während deutschsprachige Schauspielerinnen und Schauspieler in niederländischen Nachkriegsfilmen über den Zweiten Weltkrieg mitspielten, wie der Schweizer Bruno Ganz in *DE IJSSALON* (1984, Dimitri Frenkel Frank) und Sebastian Koch in *ZWARTBOEK / BLACK BOOK* (2005/06, Paul Verhoeven), war die amsterdamer Schauspielerin Cox Habbema eine wichtige Darstellerin in der DDR ebenso wie ihre Berufskollegin Renée Soutendijk im westdeutschen Kino der 1980er Jahre.

Neben der Berlinale, wo viele Goldene Bären an niederländische Dokumentaristen der Nachkriegszeit vergeben wurden, waren die Festivals von Oberhausen und Mannheim für die jungen niederländischen New-Wave-Filmmacher

von größter Bedeutung. So war zum Beispiel der Münchner Dieter Geissler sowohl Co-Produzent als auch Darsteller in *OBSESSIONS / BESESSEN – DAS LOCH IN DER WAND* (1968/69) von Pim de la Parra und Wim Verstappen.

Und neben der Produktionsgeschichte gibt es Verleih-, Präsentations- und Rezeptionsgeschichten (sowohl der Filmkritik als auch der Publikumsrezeption), in denen Holland und Deutschland oft miteinander verwoben sind – man denke etwa an die niederländischen Ufa-Kino-Filmpaläste Rembrandt, Luxor und Asta.<sup>15</sup>

Schließlich ist neben dem Filmmaterial aus dem Konzentrationslager Westerbork<sup>16</sup> – das einer historischen Kontextualisierung bedarf, um die Bilder gut zu verstehen<sup>17</sup> – die filmische Darstellung des Zweiten Weltkriegs und der deutschen Besetzung in der Nachkriegszeit ein wiederkehrendes Thema im niederländischen Kino gewesen. Doch, wie Tobias Temming in seiner Studie »Widerstand im Deutschen und Niederländischen Spielfilm. Geschichtsbilder und Erinnerungskultur (1943–1963)« (2016) aufgezeigt hat,<sup>18</sup> wandelt sich das Bild auf faszinierende Weise im Laufe der Zeit: vom heroischen Widerstand über Doppelgänger und die Sichtbarkeit des Holocausts bis hin zur Umkehrung der klassischen Stereotype. Dies passiert mehr oder minder parallel mit den Entwicklungen in der Geschichtsschreibung, zumindest für die Niederlande.

### **Akademische Perspektiven und archivalischer Fortschritt**

Neben dem gerade skizzierten Panorama ist es auch wichtig, die historiografische Perspektive zu kennen, wenn es um die deutsch-niederländischen Filmbeziehungen geht. Sie erklärt möglicherweise, warum es bestimmte Wissenslücken gibt, sie kann Stoff für Diskussionen sein und vielleicht auch zu neuen Forschungen anregen. Insbesondere möchte ich die Verflechtung von wechselnden akademischen Perspektiven und archivalischen Fortschritten hervorheben.

Ab den 1980er Jahren entstand der Eindruck, dass die Filmgeschichtsschreibung in den Niederlanden bis dato hauptsächlich von Journalisten betrieben wurde und oft anekdotisch und abwertend war. In der akademischen Welt gab es ab den späten 1970er Jahren den »Historical Turn« als Reaktion auf frühere, eher ahistorische Ansätze in den Geisteswissenschaften. Und so erlebten wir über den »New Historicism« hinaus auch den Aufstieg der »New Film History« durch Robert C. Allen und Douglas Gomery, Thomas Elsaesser und andere, und in noch jüngerer Zeit neu definiert als »New Cinema History« durch Richard Maltby, Philippe Meers und Daniel Biltereyst.<sup>19</sup> Zu erwähnen sind auch die Konzepte der Medienarchäologie, die von Thomas Elsaesser, Jussi Parikka und Erkki Huhtamo diskutiert werden, sowie die Parallaxengeschichtsschreibung von Catherine Russell.<sup>20</sup> Letztere befasst sich mit der Frage, wie das frühe-



re Kino durch die Art und Weise, wie wir die zeitgenössischen Medien betrachten, neu definiert wird.

All diese Entwicklungen sind in irgendeiner Weise, a priori oder a posteriori, mit dem 1982 durchgeführten Kulturprojekt »Berlin – Amsterdam 1920–1940« verbunden.<sup>21</sup> Es war ein Wendepunkt im Denken über die deutsch-niederländischen Beziehungen, einschließlich der Filmbeziehungen. Im Vorfeld der Konferenz »Die Niederlande und das deutsche Exil« an der Universität Leiden<sup>22</sup> hatte Kathinka Dittrich, die damalige Leiterin des Goethe-Instituts Amsterdam, in Zusammenarbeit mit dem Niederländischen Theaterinstitut, dem Gemeentemuseum Den Haag und vielen anderen Institutionen ein umfangreiches halbjähriges Veranstaltungsprogramm aus Film, Theater, Kunst, Literatur und Musik auf die Beine gestellt. Es verwies auf die starken Verflechtungen und gegenseitigen Beeinflussungen zwischen den Niederlanden und Deutschland, auf das, was wir heute mit Begriffen wie Trans- oder Cross-medialität bezeichnen, wobei Theater, Kunst, Literatur und Musik vom Kino aufgegriffen werden und umgekehrt.

Der Filmhistoriker Nico Brederoo und der Geschäftsführer des damaligen Nederlands Filmmuseum (heute Eye Filmmuseum) Jan de Vaal thematisierten als wahre Erben der Vorkriegs-Avantgarde (u.a. Joris Ivens) in ihrer Programmgestaltung sowie in Brederoos Aufsatz im Begleitband den künstlerischen Film und hoben den ästhetischen Ansatz hervor.<sup>23</sup> Davon wick Dittrichs eigener Beitrag ab; sie betrachtete das Mainstream-Kino im Deutschland der 1920er und in den Niederlanden der 1930er Jahre.<sup>24</sup> Dittrich konzentrierte sich gerade auf kontextuelle Fragen, also auf die Beiträge niederländischer Filmschaffender in deutschen Filmen und umgekehrt, aber auch auf die Rezeption der deutschen Kinematografie in den Niederlanden. Darauf aufbauend wurde die niederländische Filmrezeption, inklusive des deutschen Kinos, oder sogar ausschließlich darauf fokussiert, zum Untersuchungsgegenstand mehrerer Autorinnen und Autoren, wie Ansje van Beusekom für die Vorkriegszeit, Ingo Schiweck für die Kriegsjahre und Mustafa Özen für die 1950er Jahre.<sup>25</sup>

Vier Jahre nach »Berlin – Amsterdam«, 1986, erschien der Band »Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940«, herausgegeben von Karel Dibbets und Frank van der Maden, teilweise basierend auf ihren Magisterarbeiten, und mit zusätzlichen Texten von u.a. Brederoo und Dittrich.<sup>26</sup> Als ich Student der Filmwissenschaft war, war es ein wichtiger Bezugsrahmen, zusammen mit internationalen Werken wie der Filmgeschichte von Ulrich Gregor und Enno Patalas (die wir dann wohlgernekt in der deutschen Ausgabe lasen).<sup>27</sup>

Aber schon vor diesem Band waren frühere Quellen zur Präsentation und Rezeption des deutschen Kinos in den Niederlanden erschienen, z.B. Adriaan Briels' Hefte über die Pionieraufführungen in Amsterdam oder über das Wanderkino, während der Australier Geoffrey Donaldson den niederländischen Stummfilm erforschte, darunter auch die deutsch-niederländischen Co-Produktionen der 1920er Jahre.<sup>28</sup>

Im April 2006 ging die niederländische Filmverleih- und Aufführungsdatenbank »Cinema Context« online, ein Projekt von Karel Dibbets, unterstützt von vielen Studierenden und Fachleuten und Teil eines nationalen Forschungsprojekts.<sup>29</sup> Die Datenbank wurde mit einer internationalen Tagung gestartet, deren Ergebnisse in der niederländischen Fachzeitschrift für Mediengeschichte, TMG / Tijdschrift voor Mediageschiedenis, veröffentlicht wurde (die gesamte Ausgabe ist jetzt online im Open Access zugänglich).<sup>30</sup> Die Website Cinema Context ermöglicht es, den Lebensweg eines Films nachzuvollziehen, von der Erstaufführung in Großstädten bis hin zu Aufführungen in kleineren Orten in der Provinz, wenn auch die Datenbank für die lokale Aufführung in einigen Provinzstädten Lücken aufweist und Dibbets nur die Vorkriegssituation abdeckte.

Die Universität Amsterdam übernahm die Datenbank als Teil des Forschungsprojekts CREATE, das auch Vergleiche mit Aufführungen in Flandern und 3-D-Rekonstruktionen von Kinos wie des amsterdamer Cinema Parisien ermöglicht, sowie ein neues Tool zum Lesen und Übertragen der wöchentlichen Anzeigen in Nachkriegszeitungen in die Datenbank bereitstellt.<sup>31</sup> So lässt sich in Zukunft auch ein großer Teil der Aufführungsdaten der Nachkriegszeit recherchieren. Außerdem hat die Boekman Stiftung, ein Zentrum für soziokulturelle Forschung, einen interessanten Datensatz zum Kinobesuch in den Niederlanden erstellt.<sup>32</sup>

Dank der niederländischen Zeitungs- und Zeitschriften-Online-Seite Delpher ist jetzt eine Fülle an gedruckten Quellen für die Rezeptionsforschung online verfügbar.<sup>33</sup> Die Filme selbst sind mehr und mehr entweder auf der Website oder auf dem YouTube-Kanal des Eye Filmmuseums zu finden.<sup>34</sup> Inzwischen hat das Eye auch einen eigenen Player eingerichtet.<sup>35</sup>

## Filmliga, Spielfilm der 1930er Jahre und die Desmet-Sammlung

Schauen wir uns nun drei Fälle an, in denen sich Wissenschaft und Archiv gegenseitig beeinflussten oder in Zukunft beeinflussen könnten. Zunächst möchte ich den Fall der niederländischen *Filmliga* (1927–33) behandeln, eines Filmclubs, der durch seine Importe, Filmvorführungen, teilweise mit Einführungen durch die Filmmacher selbst (u.a. Hans Richter und Walther Ruttmann), sowie durch seine Rezensionen das deutsche, französische und russische Avantgardekinos aktiv förderte.

Ansjé van Beusekom weist in ihrem 2001 erschienenen Buch »Kunst en amusement« darauf hin, dass in der Filmgeschichte lange Zeit die Zeitschrift *Filmliga* als prägend für die niederländische Filmkritik der 1920er Jahre galt, obwohl beispielsweise die Wochenzeitschrift *De Rolprent* in viel größerer Auflage erschien.<sup>36</sup> Außerdem war es *De Rolprent*, die niederländische Übersetzungen von Texten von Willy Haas und Béla Balázs veröffentlichte. Bereits in den

1980er und 1990er Jahren kamen Geoffrey Donaldson und Michel Hommel zu dem Schluss, dass die Geschichte der niederländischen Kinematografie von ehemaligen Mitgliedern der Filmliga geschrieben wurde. Dabei wurde ein lang vorherrschender, bipolarer, schwarz-weißer Kontrast zwischen künstlerischem europäischem Film vs. kommerziellem amerikanischem Unterhaltungskino gepflegt, und deren Bewertung wurde einer kleinen intellektuellen Elite überlassen, die vorsätzlich andere Quellen und Autoren vernachlässigte und Modernität mit Modernismus vermengte.

Doch die Zeiten ändern sich. Neue Publikationen, Dissertationen, Konferenzen und Workshops haben diese schematischen Ansätze nuanciert und modifiziert. Schließlich erschien 2001 mit Céline Linssens, Tom Gunnings und Hans Schoots' »Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927–1933« ein – sehr kritischer – Band über die Filmliga, ihre Filme und ihre Zeitschrift.<sup>37</sup> Die Publikation baut auf van Beusekoms Arbeit auf, weicht aber teilweise auch ab, da Gunning in seinem Abschnitt noch die Bedeutung des Experiments im Filmmachen und der Filmprogrammierung durch die Filmliga verteidigt, während Linssen auf die Pluralität der Haltungen innerhalb der Liga-Leitung und die privaten Interessen einiger Mitglieder (z.B. Joris Ivens) neben den gemeinsamen Zielen hinweist.

Die stärkere kritische Haltung gegenüber der Filmliga ist aber auch gepaart mit der Entdeckung des Reichtums ihrer Filmsammlung.<sup>38</sup> Das Eye Filmmuseum hat mittlerweile die Filme aus der reichhaltigen Sammlung der Filmliga restauriert. Sie enthält auch Klassiker der deutschen Avantgarde von Ruttmann, Richter und Oskar Fischinger, was für mehrere Publikationen, etwa von William Moritz über Fischinger, hilfreich war.<sup>39</sup>

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, dass in jüngster Zeit alle Stumm- und Tonfilme von Hans Richter aus dem Archiv des Eye, die größtenteils aus der Filmliga-Sammlung stammen, im Rahmen eines gemeinsamen Richter-Restaurierungsprojekts von Eye, Stiftung Deutsche Kinemathek und Deutsches Filminstitut durch Haghefilm digital restauriert wurden.<sup>40</sup>

Menno ter Braak, der strenge, puristische Theoretiker der Filmliga, schnitt für die Filmliga-Vorführungen die seiner Meinung nach besten Fragmente bestimmter narrativer Avantgarde-Filme heraus, etwa bei RASKOLNIKOV (1922/23) von Robert Wiene oder DIE PERÜCKE (1924) von Berthold Viertel. Aber zum Glück wurde der Rest der Filme nicht entsorgt, und so konnten in den 1990er Jahren unter der Kuratel von Mark-Paul Meyer die vollständigen Filme in den Beständen des Eye gefunden und restauriert werden.

Darüber hinaus befinden sich in der Sammlung viele künstlerische Dokumentarfilme aus Deutschland, von Hans Cürlis' Reihe SCHAFFENDE HÄNDE über Kurzfilme von Wilfried Basse bis hin zu den abendfüllenden Dokumentarfilmen von Heinrich Hauser, deren kultureller Wert inzwischen vielfach gewürdigt wurde, z.B. im 2. Teil der »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland« (2005). Inzwischen sind alle drei Bände dieses Sammelbands im



*De jantjes* (1933/34, Jaap Speyer): Johan Kaart (mit Hut), Susie Kleijn, Aaf Bouber, vorn: Willy Castello, Jan van Ees

Open Access verfügbar, und alle verbliebenen Filmliga-Kopien sind erhalten, die meisten auch digitalisiert.<sup>41</sup>

Ähnliches lässt sich auch über die holländischen Spielfilme der 1930er Jahre sagen, die – was einzigartig ist – fast vollzählig erhalten sind. Sie wurden vom Eye Filmmuseum vor allem in den 1980er Jahren auf 35mm konserviert und zum Teil auch schon digitalisiert. Während sich Kathinka Dittrich van Weringh in ihrer 1987 veröffentlichten Dissertation »Achter het doek«<sup>42</sup> auf die Präsenz deutscher Emigrantinnen und Emigranten in der niederländischen Filmproduktion (und die daraus resultierenden Konflikte) konzentrierte, haben sich andere auf weitere Aspekte des niederländischen Kinos in den 1930er Jahren fokussiert. Karel Dibbets betrachtete in seiner Dissertation »Sprekende films« (1993) den wesentlichen Beitrag von Niederländern bei der Gründung und Finanzierung der Firma Tobis und ihrer Studios in verschiedenen Ländern: eine Geschichte von Luftschlössern, großen Hoffnungen und riesigen Misserfolgen, aber dennoch eine faszinierende Kombination von Unternehmens- und Kulturgeschichte.<sup>43</sup>

In ihrer 2012 erschienenen Doktorarbeit »Hollandse films met een Hollands hart« analysierte und kontextualisierte Clara Pafort-Overduin die drei sogenannten Jordaan-Filme *DE JANTJES* (1933/34, Jaap Speyer), *BLEEKE BET*

(1934, Richard Oswald) und ORANJE HEIN (1936, Max Nosseck); populäre Komödien, die in Amsterdam spielen. Pafort-Overduin unterstrich die Wichtigkeit der theatralen Basis (unter Berücksichtigung von Klasse, Geschlecht, Ort usw.), die genaue Analyse der Filme selbst und eine gründliche qualitative und quantitative Untersuchung der Rezeption dieser Filme, teilweise mithilfe der Cinema Context Datenbank.<sup>44</sup>

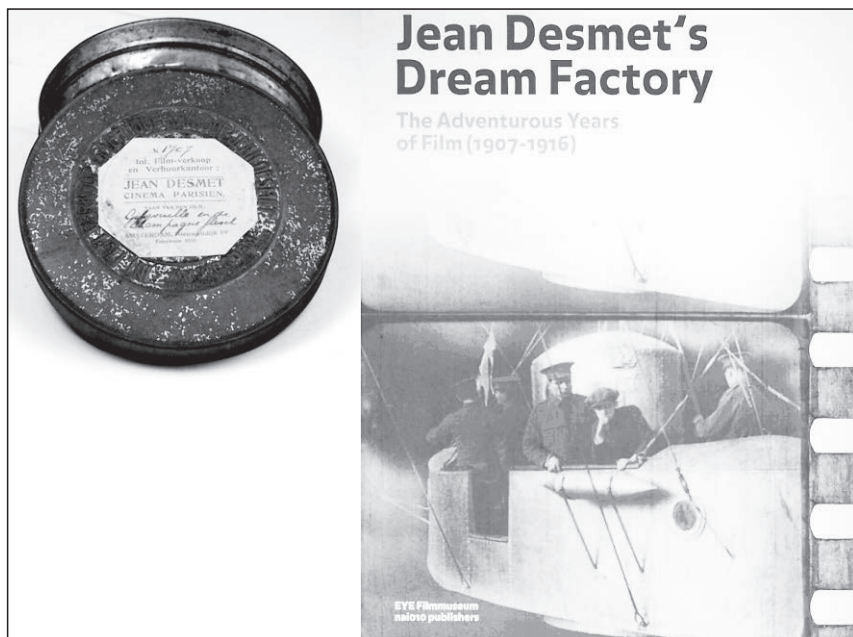
Fransje de Jong schließlich untersuchte in ihrer Dissertation von 2013 den Beitrag jüdischer Geschäftsleute in der niederländischen Film- und Kinowelt vor 1940 und betonte dabei die Bedeutung des geschlossenen niederländischen Netzwerks von Filmverleihern und Kinobetreibern.<sup>45</sup> Die Dissertationen von Pafort-Overduin und de Jong waren Teil eines nationalen Forschungsprojekts unter der Leitung der Universität Utrecht, die seit den 1990er Jahren eine Hochburg der filmhistorischen Forschung in den Niederlanden ist.<sup>46</sup>

Schließlich möchte ich noch den revisionistischen Effekt der Öffnung der Sammlung Jean Desmet im Eye Filmmuseum und ihre Bedeutung für die Neuschreibung der deutschen Filmgeschichte erwähnen. Seit meinem Studium der Filmwissenschaften in den 1980er Jahren, das maßgeblich von der Lektüre Siegfried Kracauers und Lotte Eisners geprägt war,<sup>47</sup> bei denen das deutsche Kino vor dem Ersten Weltkrieg kaum als wichtig angesehen wurde (ein Vorurteil, das sich leider in den weltweiten Nachschlagewerken zur Filmgeschichte hartnäckig hält), haben sich die Dinge geändert.

Nicht nur haben wir faszinierende Re-Lektüren von Kracauer und Eisner in Thomas Elsaessers Buch »Weimar Cinema and After« (2000) bekommen,<sup>48</sup> sondern auch das wilhelminische Kino wurde entdeckt. International zunächst 1990 bei der Retrospektive »Prima de Caligari« der Giornate del Cinema Muto in Pordenone, zu der auch ein voluminöser Band erschien, fast Seite an Seite mit Heide Schlüpmanns Meilenstein »Unheimlichkeit des Blicks«.<sup>49</sup> Sowohl Schlüpmanns Buch als auch die Retrospektive waren stark den deutschen Filmen der Desmet-Sammlung verpflichtet, die ab Mitte der 1980er Jahre in ihrer Original-Virage restauriert wurden. 1991 wurden Eye und Haghefilm für diese Arbeit in Pordenone mit dem Jean-Mitry-Preis ausgezeichnet.

Die Entdeckung von Regisseuren wie Franz Hofer, Joseph Delmont, Max Mack, die frühen Karrieren von Schauspielerinnen wie Henny Porten und die Einbettung von Kriminal- und Melodramen in zeitgemäße Infrastrukturen und modernes Stadtleben, oft entgegen dem traditionellen Klassendenken, war für viele Filmhistoriker, Archivare und Filmmacher ein Augenöffner. Es veranlassete Thomas Elsaesser, zusammen mit Michael Wedel den Band »A Second Life« (1996) über das frühe deutsche Kino herauszugeben, der später als »Kino der Kaiserzeit« (2002) neu aufgelegt wurde.<sup>50</sup> Wedel griff auch für seine Monografie über Max Mack auf dessen Filme in der Sammlung Desmet zurück.<sup>51</sup>

Die Sammlung, zusammen mit Desmets Geschäftsarchiv, war das Herzstück meiner eigenen Dissertation aus dem Jahr 2000.<sup>52</sup> Die Sammlung war Grundlage für Artikel in der Zeitschrift KINtop, Bücher in der Reihe »KINtop Schrif-



Filmdosen aus der Jean Desmet Collection, Plakat zur Ausstellung »Jean Desmet's Dream Factory«

ten« und Martin Loiperdingers Ausstellung und Katalog über Oskar Messter.<sup>53</sup> Die deutschen Desmet-Filme standen 1995 im Mittelpunkt einer von Daniela Sannwald unter dem Titel »Rot für Gefahr, Feuer und Liebe« zusammengestellten Retrospektive.<sup>54</sup>

2014 widmete das Eye mit »Jean Desmet's Dream Factory« der Sammlung eine große Ausstellung,<sup>55</sup> bei der auch der Reichtum der Plakate in der Desmet-Sammlung sichtbar wurde. Zwei bemerkenswerte deutsche Beispiele sind die Plakate für DIE LANDSTRASSE (1913) von Paul von Woringen, der in Rotterdam geboren worden war und dort in der Nähe auch gestorben ist, sowie für DER STECKBRIEF (1913, Franz Hofer), ein typisches Beispiel für die deutschen Sensationsfilme der Vorkriegszeit und in der Zeit des Ersten Weltkriegs mit ihrer Vorliebe für Verbrechen und Detektive.

Was die künstlerische Gestaltung von Filmplakaten betrifft, lässt sich sagen, dass die Deutschen und die Italiener in den frühen 1910er Jahren führend waren, mit namhaften deutschen Gestaltern wie Hans Rudi Erdt, Tjerk Bottema, John Dape und dem späteren Filmmacher Paul Leni. Die meisten Plakate sind auf der Website zum Projekt »EFG1914« zu sehen, die zur Verbreitung des filmischen Erbes des Ersten Weltkriegs und der 1910er Jahre allgemein eingerichtet wurde.<sup>56</sup>

Viele der Desmet-Filme selbst findet man in der Desmet Playlist des Eye auf YouTube.<sup>57</sup> Bis vor kurzem betraf dies hauptsächlich amerikanische, französische und italienische Filme, aber anlässlich des *cinifest* wurde 2020 auch eine Auswahl der frühen deutschen Filme hochgeladen, darunter mehrere Filme der Firma Eiko sowie eine Reihe von Dokumentarfilmen.<sup>58</sup>

In Anbetracht der Desmet Collection stellt sich die Frage, ob die Filmliagsammlung mit all ihren deutschen Dokumentar- und Avantgardefilmen nicht auch eine Möglichkeit bietet, die deutsche Filmgeschichte im Ausland auf Grundlage der vielen in Amsterdam erhaltenen Kopien wiederzuentdecken. Nur ein Teil dieser Kopien wurde bisher für deutsche Archive dupliziert.

Auch wer sich für Exil-Filme und die deutsche und mitteleuropäische Präsenz in der niederländischen Filmproduktion der 1930er Jahre interessiert, findet, wie wir nicht zuletzt beim *cinifest* 2020 feststellen konnten, beim Eye Film-museum einen Schatz an Filmen deutscher Regisseure wie Ludwig Berger, Max Nosseck, Kurt Gerron, Hermann Kosterlitz, Max Ophüls, Friedrich Zelnik, aber auch von Kameraleuten, Szenografen, Komponisten etc.<sup>59</sup>

Dazu kommen auch die Aspekte Vertrieb und Aufführung mit der riesigen Plakatsammlung des Eye mit niederländischen Plakaten zu deutschen Vorkriegsfilmen von niederländischen Designerinnen und Designern wie Dolly Rudeman, Frans Bosen und Frans Mettes.<sup>60</sup> Und schließlich ist das Desmet-Schriftgutarchiv mit seinem Werbematerial deutscher Produktions- und Verleihfirmen und seiner Korrespondenz mit deutschen Film- und filmverwandten Firmen wie Messter, Eiko und Ernemann eine Fundgrube zum frühen deutschen Kino, die bisher noch nicht intensiv erforscht wurde.

Alles in allem bin ich davon überzeugt, dass es noch viel zum deutschen Kino in den Niederlanden zu entdecken gibt und umgekehrt.

- 1) Ivo Blom: Feuer, Schiffbruch und Folklore – Deutsche Stummfilme aus der Desmet-Sammlung. In: Olaf Brill, Jörg Schöning, Ivo Blom, Rommy Albers (Red.): Kino, Krieg und Tulpen. Deutsch-Niederländische Filmbeziehungen. Katalog zum *cinifest* – XVII. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes. Hamburg: CineGraph / Berlin: Bundesarchiv 2020, S. 22-23. –
- 2) Ivo Blom: Zwischen Klischees und Realismus – Das Bild der Niederlande im deutschen Kino. In: Brill u.a., a.a.O., S. 28-29. –
- 3) Friedrich Leitschuh (Hg.): Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Leipzig: Brockhaus 1884. Dürer besuchte die Niederlande, als Belgien und die Niederlande noch eine Einheit und Teil des spanisch-habsburgischen Reiches unter Karl V. waren. <https://archive.org/details/albrechtdersta00drgoog/page/n12/mode/2up> (20.6.2021). –
- 4) Hans Kraan: Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland, 1800–1914. Zwolle: Waanders 2002. –
- 5) Lodewijk van Duuren: De series van uitgever Trenkler. In: VDP-Bulletin 126, Oktober 2015, S. 10-13. In: Vereniging Documentatie Prentbriefkaarten. [https://www.prentbriefkaarten.info/uploads/1/8/4/0/18408237/bulletin\\_126\\_vs005\\_pag.10-13\\_trenklerseries\\_mq.pdf](https://www.prentbriefkaarten.info/uploads/1/8/4/0/18408237/bulletin_126_vs005_pag.10-13_trenklerseries_mq.pdf) (19.8.2021). –
- 6) Vgl. Arjan den Boer: Willy Sluiter. De eerste moderne spoorwegaffiches van Nederland. In: Retours. <https://retours.eu/nl/50-willy-sluiter-spoorwegaffiches/> (13.4.2021). –
- 7) Sarah Dellmann: Images of Dutchness. Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National

Cliché, 1800–1914. Amsterdam: Amsterdam University Press 2018. – 8) Ivo Blom: Auf fremder Leinwand – Niederländische Stars in Deutschland. In: Brill u.a., a.a.O., S. 34 f. – 9) Rommy Albers: Experten und Emigranten – Zur Internationalität des niederländischen Tonfilms 1930–1940. In: Brill u.a., a.a.O., S. 44 f.; vgl. auch Christian Rogowski: Gewählter König von Holland. Ludwig Bergers Exil in Holland. In: Swenja Schiemann, Erika Wottrich (Red.): Ach, sie haben ihre Sprache verloren. Filmautoren im Exil. München: edition text+kritik 2017 (CineGraph Buch), S. 78-91. – 10) Anders Rydell: Hitlers Bilder. Kunstraub der Nazis – Raubkunst in der Gegenwart. Frankfurt/Main, New York: Campus 2014; vgl. auch Rommy Albers: Berufsverbot, Zensur und Filmstädte – Niederländische Filmproduktion im Krieg und unter deutscher Besatzung. In: Brill u.a., a.a.O., S. 58. – 11) Mette Peters, Egbert Barten: Meestal in 't verborgene. Animatiefilm in Nederland, 1940–1945. Abcoude: Uniepers 2000; vgl. auch Ivo Blom: Von Dollywood zum Oscar – Animationsfilm in den Niederlanden. In: Brill u.a., a.a.O., S. 72. – 12) Annette Schulz: Der vertriebene Vertriebsmann – Rudolf Meyers Werk als Verleiher und Produzent. In: Brill u.a., a.a.O., S. 48-51; siehe auch den Text von Annette Schulz in diesem Band. – 13) Vgl. Swenja Schiemann: Die Neuen im deutschen Film – Niederländische Filmschaffende im Jungen Deutschen Film. In: Brill u.a., a.a.O., S. 94 f. – 14) Rommy Albers: Wasser und Licht – Die Macht der Elemente im niederländischen Avantgardefilm. In: Brill u.a., a.a.O., S. 24 f. – 15) Siehe dazu den Text von André van der Velden in diesem Band. – 16) Karel Margry: Im Auftrag der SS – Die Filme über Westerbork und Theresienstadt. In: Brill u.a., a.a.O., S. 70 f.; vgl. auch die aktuelle Biografie über den Lagerkommandanten von Westerbork, Albert Gemmeke. Ad van Liempt: Gemmeke – Commandant van Kamp Westerbork. Amsterdam: Balans 2019. – 17) Siehe dazu die Texte von Karel Margry und Valentine Kuypers in diesem Band. – 18) Tobias Temming: Widerstand im deutschen und niederländischen Spielfilm. Geschichtsbilder und Erinnerungskultur (1943–1963). Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2016; vgl. auch Tobias Temming: Bilder der Besatzung – Krieg und Widerstand im niederländischen Spielfilm. In: Brill u.a., a.a.O., S. 82 f.; siehe auch den Text von Tobias Temming in diesem Band. – 19) Robert C. Allen, Douglas Gomery: Film History. Theory and Practice. New York u.a.: McGraw-Hill 1985; Thomas Elsaesser: The New Film History. In: Sight and Sound, Nr. 4, Herbst 1986, S. 246-251; Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (Hg.): Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies. Chichester: Wiley-Blackwell 2011. – 20) Thomas Elsaesser: Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press 2016; Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hg.): Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 2011; Catherine Russell: Parallax Historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist. In: Scope, an online journal of film and television studies, 1.7.2000 (<https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/july-2000/russell.pdf>, 12.4.2021); vgl. auch Ágnes Pethő: Intermediality in Film. A Historiography of Methodologies. In: Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies, Nr. 2, 2010, S. 39-72. In: [www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-3.pdf](http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-3.pdf) (12.4.2021). – 21) Kathinka Dittrich, Flip Bool, Paul Blom (Hg.): Berlin – Amsterdam, 1920–1940. Wechselwirkungen. Amsterdam: Querido 1982; vgl. auch das Programmheft: Kathinka Dittrich (Hg.): Berlin – A'dam, 1920–40: Duits-Nederlandse wisselwerkingen. Amsterdam: Goethe-Institut 1982. – 22) Kathinka Dittrich, Hans Würzner (Hg.): Nederland en het Duitse Exil 1933–1940. Amsterdam: Van Gennep 1982; deutsch: Die Niederlande und das deutsche Exil 1933–1940. Königstein: Athenäum 1982. – 23) Nico J. Brederoo: De avant-gardefilm en de documentaire. In: Dittrich, Bool, Blom, a.a.O., S. 224-236. – 24) Kathinka Dittrich: Film en filmmakers. In: Dittrich, Bool, Blom, a.a.O.,