

Det filmhistoriske marked

Noter i anledning af serien om tysk film før Caligari på Filmmuseet, januar 1996

af Carl Nørrested

Nederlands Filmmuseum har stået bag mange cirkulerende museumsserier. I september 1995 kunne man her se serien om det japanske produktionsselskab Shochiku. Goethe instituttets serie om den tyske film før ekspressionismen ville slet ikke kunne realiseres uden Nederlands Filmmuseums eksistens. En af verdens centrale filmsamlere Jean Desmet efterlod 1956 ca. 900 titler til den hollandske stat, fortrinsvis indsamlet i hans aktive distributørperiode 1910-15¹⁾ med hovedvægt på Frankrig (ca. 270 titler) og USA (220 titler). Af ialt 75 titler fra Tyskland var så godt som ingen af de 17 titler, der nu cirkulerer fra Goetheinstituttet og Stiftung Deutsche Kinemathek, repræsenteret i hjemlandet.

Desmets samling var for størstedelen koloreret, tintet eller virageret. Det har næsten dannet skole for filmarkivernes rekonstruktion af gamle film, således at nu selv ikke tintede originaler overleveres som genfarvede sikkerhedsnegativer, efter de normer der rådede måske i det egentlige hjemland, rimeligvis hos Desmet og nu i alle tilfælde på Nederlands Filmmuseum.

Lige netop for tysk film før Caligari spiller dansk film en vigtig rolle. I den sammenhæng har dansk PR åbenbart svigtet. Det er næsten kun forskere som Heide Schlüpmann ("Unheimlichkeit des Blicks" 1994) og Corinna Müller ("Frühe deutsche Kinematographie" 1994), der vil vedkende sig en dansk arv. I det fornemme tosprogede skrift fra Henschelverlag, der gratis ledsager "Rot für Gefahr, Feuer und Liebe", som serien så farveorienteret hedder, skriver Eric de Kuyper (Nijmegen) en smule desorienterende i forordet:

Deutsche Filmproduzenten dieser Zeit orientierten sich thematisch und stilistisch eher am internationa-

len Film als etwa ihre Kollegen in Russland oder Skandinavien" (p. 9)

Internationalismen orienteret mod metropolens anonyme modernitet, er bestemt langt mere udpræget i dansk film og kulminerer simpelthen før I Verdenskrig i *Atlantis* (13).

Af de bevidst stilsøgende tidlige tyske instruktører må Emerich Hanus siges at være stærkt inspireret af NFKs studiekonventioner, mens Joseph Delmont nærmest søgte det eksotiske og dermed blev foregangsmand i udnyttelsen af eksteriører.

Tyskland havde kun i tilfældene Asta Nielsen og Henny Porten så store stjernenavne, at de ligefrem kunne mane til så stabile produktionsmønstre, som NFK eksempelvis kunne opbygge omkring kombinationen Valdemar Psilander og August Blom. Det var en situation som Asta Nielsen bevidst modarbejdede, mens Henny Porten ikke appellerede synderligt udenfor Tysklands grænser.

De i serien viste film forekommer sjældent synderligt originale, men er i mangt og meget imitationer af produktionsmønstre indenfor NFKs erotiske melodrama og de mere ydmyge danske firmaers sensationsfilm. Det er ikke noget tilfælde at Alfred Lind, Holger Madsen, A.W. Sandberg og Robert Dinesen senere fik rimelig stor succes i Tyskland, men hvorfor gled Benjamin Christensen så forholdsvis ubemærket igennem og hvorfor kom Eduard Schnedler-Sørensen ikke derned?

De tyske erotiske melodramaer har – fraset Asta Niensens – langt mindre kvindeemancipatorisk vægt end de danske. Med de hyppige tiltag til (primært) kvindelige "nervechok og -lidelser" tangerer det frontale spil undertiden hysterisk affekt, der mere har mindelser om de italienske divafilm, end NFKs i og for

sig dæmpede, ofte naturalistiske spillestil.

I Verdenskrig medførte nogle karakteristika, som ikke figurerede i dansk film; faderskikkelsens næsten permanente fravær (Emerich Hanus' film) og heraf naturligvis kvindens større familiære magt. Alleerede lang tid før Krigen antager dramaerne en ret så udpræget chauvinistisk tendens, hvor det borgerlige æresbegreb får tyngende vægt.

Madeleine (Deutsche Bioscop 1912, instrueret af Emil Albes) er eksempelvis et historisk drama henlagt til den fransk-prøjsiske Krig 1870: En tysk ingeniør ansat i Frankrig og forlovet med en fransk pige, følger sit regiment og tages til fange af franskmændene. De påstår at alle tyskere er spioner og vil derfor lade ham henrette. Pigen ved han er uskyldig, får ham fri. Han henter straks sine prøjsere, der rykker ind i forlægnings i den tilkommendes hus. To franskmænd ligger i baghold for at skyde tyskeren, men pigen kaster sig imellem og dør. Filmen er desorienterende fortalt.

I følge programheftet bliver pigen dræbt af tyskerne. Så skal jeg være meget blind og så kan man da heller ikke bevare den oppiskede chauvinistiske stemning, selvom kærligheden stadig er stærkere end fædrelandsfølelsen. Det var specifikke forvarsler om krigen i det borgerlige drama, som allerede var tydelige året før i Urban Gads Asta Nielsenfilm *Die Verräterin* – ligeledes produceret af Deutsche Bioscop. *Zweimal gelebt* (Max Mack, Continental-Kunstfilm, 1912) reducerer faren for den stadig intakte kernefamilje til 'bilen'. Teksten "Glück" viser i tableau fader på taburet og moder ved konsol, lykkeligt og dekorativt favnende hinanden i omsorg for deres datter i en overfyldt klunkestue. Straks derefter klippes i total til en

lidt desorienterende familjeudflugt ved en kæmpehøj, hvor en bil passerer gruppen, i næste halvsnære klip ruller datteren roligt ned ad skrænten, men faderen, der iler efter, har panik på og så endelig i totalen holder en tredje herre moderen i deklamerende afmagt, mens faderen kommer tilbage. De to mænd anråber en passerende charbanc, fruens arme går som møllevinger. Måske har en tekst berettet; situationen er som det ofte er tilfældet i disse tidlige tyske film ikke mættet fortalt i billeder.

Det dramatiske moment ligger i en tekst på en tegnet telefontråd mellem to poster: "Der Zustand der Patientin ist noch immer bedenklich"... Mon Benjamin Christensen har snuppet ideen til sin animerede udgave af telegrafteksten i *Det hemmelighedsfulde X* (13)?

Det er også en tekst, der beretter, at lægen er blevet forelsket i patienten forinden "die Krisis", hvor hun afgår ved døden og genopstår med hukommelsestab. Lægen benytter sig af situationen og tager afsted med hende til en egn, hvor netop den sørgende far opholder sig med datteren. Moderen genser datteren og genvinder hukommelsen, og datteren får et nervechok. Dette berettes abrupt. I tableau rækker hun ud efter to mænd mellem træer med en moderne stålbro i baggrunden – filmens mest vellykkede tableau. I fortvivelse over at have tilhørt to mænd, kaster hun sig ud fra broen fremfor at forblive mor for datteren.

Die schwarze Kugel eller *Die geheimnisvollen Schwestern* (Franz Hofer, 1913) kalder sig selv et sensationsdrama: To søstre der optræder i vadeville som jonglører, læser i et posthumt brev efter deres søsters selvmord, at en vis vicomte Giron har ført hende i døden. Indbyrdes sværger de at holde sig fra mænd og hævn deres søster. Det foregår pr. halvmaske; mens deres ekvilibristiske sceneoptræden foregår under artist navnet Die unheimlichen Schwestern. Vicomten har pigerne i kikkerten, hvoraf den ene ikke er upåvirkelig for hans tilnærmelser, hvilket markeres af halvsnære indklip til hendes længselsfulde blikke. Den anden søster holder ham op ved at finde den døde søsters optegnelser i vicomtens hemmelige gemmer. Det hele ender så i sensationsfilm med flugt gennem hemmelige gange og paneldøre, klatren ad skorsten og en rideknægt der lader sig

fire ned på et tag af en kran. Greven falder i afmagt og søstrene nægter at tilgive ham.

I 1914 kører de militære æresbegreber på skinner og bliver ligefrem kommutative med borgerskabets i *Die Kinder des Majors*. Rammerne er i alle tilfælde de selvsamme, nu knap så trygge borgerstuer. Majorens datter Marie foretrækker åbenlyst løjtnant von Amro fremfor den selvhævende løjtnant Stephano. Amro vil for at kunne forsørge Marie forfremmes til kaptejn ved at tjene i kolonierne. Forinden opsøger Marie ham i hans ungkarlejlighed, ekskorteret af moderen. Stephano ser Marie komme ud fra Amros ejendom. To år senere håner Stephano Maries bror offentligt for hendes daværende letsind. Da broderen som fændrik ikke kan påtage sig en duel, overtager fader major det ærefulde hverv og drager en vintermorgen afsted. Politiet standser duellen på grund af Stephanos gæld og Amro kommer netop hjem fra orlov.

I slutningen af I Verdenskrig begynder de tyske film at udvise de æstetiske kvaliteter, de danske melodramaer besad allerede ca. fem år tidligere.

Die Sühne og *Die Liebe der Maria Bonde* begge melodramaer af Emerich Hanus for Astra, hhv. 1917 og 1918, har mange af de karakteristika vi kender fra August Bloms iscenesættelser: bl.a. sceneudsyn fra balkon, spejles uddyben af dekorationsrummet, silhouet billeder af personer i interiør på baggrund af overbelyst eksteriør, samt belysningseffekter der tillige leder tanken hen på Benjamin Christensen.

Die Sühne udspiller sig i landligt miljø, hvor Renate har holdt ferie siden sin barndom og forelsket sig i drengen på gården, Ludwig. I ungdommens vår jagter Ludwig Renate som blindbuk, vælter i søen og reddes af hende: "Durch den Unfall hat sich der Schreck auf die Augennerven gelegt". Renate søner ved at udanne sig til billedhugger og tager sig af ham. Imidlertid forelsker Ludwig sig i en særdeles erotisk aktiv danserinde Sibylle (!), som er Renates model. Ludwig får synet igen; genkender Sibylles stemme på gaden (som det må forklares i en tekst). Derpå tilbringer han sin tid i teatrets loge, mens Renate jaloux lusker rundt om bygningen. Han indser dog efterhånden at Sibylle kun leger med ham og vender tilbage til Renate.

Die Liebe der Maria Bonde har en postuleret konfliktløs kobling mellem borgerskab og cirkus, simpelt hen for at kunne forbinde to populære genrer – det erotiske melodrama og cirkusfilmen, idet både Maria og hendes to søstre af det højere borgerskab, alle optræder som beridere i cirkus. Berideren Martin (Emerich Hanus, der grundigt har studeret Valdemar Psilander) nærer lidenskab for Maria, men er trolovet til den svage søster Gunne: "Maria, du weisst Gunne ist krank und schwach und ich kann nur alles starke und gesunde lieben". De gifter sig hemmeligt og Gunne dør af choket, da hun opdager giftermålet. Da Maria har født, bliver hun midlertid også svag og husker selv "Martin liebt doch das starke und gesunde" og søsterens skygge falder på Maria, der tager gift, mens Martin giver sig i kast med den yngste søster Anella. Der tages ikke moralsk stilling til Martin, og barnet bliver igen ladt i stikken.

Kvindebilledet står så afgjort i mandens og dermed lidelsens tegn, fraset *Die geheimnisvollen Schwestern*, der ligefrem er en hemmelig sammensværgelse. På den anden side prioriteredes ikke som i Rusland den nødvendige ulykkelige slutning. Det drejer sig om stærke følelser, ikke om ansvar overfor afkom. Her er intet aspekt af kvinden som aktiv forfører som i dansk film, udover Sibylle – på birolleplan – og da slet ikke som vampyr. Det nærmeste vi kommer en central femme fatal er – og så får hun da også en eftertrykkelig, misbilligende, moralsk kommentar af selve filmens titel – *Die Sumpflume* (13) ... Ikke for ingenting går der en lige linje fra Danmark, idet filmen er produceret af den i 1909 indvandrede Viggo Larsen sammen med den polske indvandrer Wanda Treumann, der fik sat nyt liv i den udbrændte dansker. Den depraverede handling – for stærk for Tyskland – starter i Montmartre, hvor Sandra (Wanda Treumann) danser æggende barfodsans. Hendes blottede lægge pirrer en stakkels tysk billedhugger, der fetichistisk må besidde en pirrende afstøbning af hendes fod og ankel. Han ofrer sin lånte formue på hende og drager desillusioneret til Berlin Hans tyske lånyder og greven (Viggo Larsen) lever flere år efter sammen med sumpblomsten. Via afstøbningen erkender greven sagens sammenhæng og kværker Sandra i jalousi.



Homunculus IV: Homunculus Hævn (16).

Sensationsfilmene var nok seriens mest æstetisk bevidste film, ikke nødvendigvis de mest afklarede. Fritz Bernhardts *Und das Licht erlosch* (14) havde i de malede udsyn fra det borgerlige miljø og fra en fiskerkneje en indklippet måtte, der illuderede blinkende fyrstårn. En fikst tænkt, men bastant sag, der har sin tematiske dramaturgiske vægt, nogenlunde med samme virkning som den blinkende soapreklame i *Evangelie mandens Liv* fra samme år, der dog blot direkte signalerer at dette er international storby. Her er den dramaturgisk forvarsel om skurkens formædelige plan om at hyre knejebisser til at slukke for fyret, således at han kan hindre sin myndlings skib i at komme i havn, efter ved list at have snuppet hans kæreste. Fyrstårne har altid været utroligt spændende, fascinerende øde potenssymboler for det trygge borgerskab i knaldromaner og melodrammer – eksempelvis Robert Dinesens *Under Blinkfyrets Straaler* NFK 1914, der primært er et erotisk melodrama og Holger-Madsens og Marie Louise Droops tyske *Der Mann um Mitternacht* 1924 – udspillet i "norsk" ekspressionistisk studiemiljø. Fyrstårne har et sensationspotentiale kun overgået af vindmøller, der har den fordel at de kan brænde let og er i besiddelse af vinger med plads til mennesker. På den anden side har de i deres tilknytning til landbrug en fortrolig, nærmest hyggelig funktion, jvf den belgiske Pathe-instruktør Alfred Machin, der som en af de første har demonstre-

ret dette dilemma før I Verdenskrig.

Joseph Delmont der havde erfaringer i dyre- og cowboyfilm hos det amerikanske Vitagraph siden 1902, fik bragt en del atmosfære til sensationsfilmene. *Der geheimnisvolle Klub* (13) har mange paralleller i Danmark, det år da filmfirmaerne væltede frem og hvor "hemmelig" og "mystisk" var hyppigt forekommende i filmenes titler. Broderskaberne havde i Danmark en hældning mod anarki (*Den røde Klub* – Kinografen 1913) fremfor frimureri. Det skildrede frimureri i Rotterdam er en baccara-spilleklub for livstrætte borgermænd, der skal tage deres eget liv når de trækker spar es, idet disses formue havner hos bagmanden van Geldern (Delmont). Gerhard (Fred Sauer) modtager i Tyskland bud om broderens død, diskret set gennem stuens glasruder og tager straks med en detektiv til Rotterdam for at indlemme Gerhard som spionerende medlem i den hemmelighedsfulde klub. Det giver anledning til mange smukke billeder fra den gamle eksotiske storstad, en glimrende udnyttelse af diverse lurvede kanalmiljøer. Store dele af byen blev nærmest jævnet med jorden under II Verdenskrig. Desuden indlemmes det mondæne badested Scheveningen. Filmen slutter i en dramatisk forfølgelse først pr. både så over tage og som kulmination van Geldern der springer i politiets arme fra en opgående vippebro. I *Auf einsamer Insel* (13) udnytter Delmont atter talentfuldt hollandske velkomponerede locations, ofte i modlys. Denne gang er det en indfølt egenskildring fra Zuidersø-øen Marken i folkedragter, hvor Del-

mont spiller den fattige fisker Dirk, der har opnået Sytjes gunst. Hun forkaster den rige fisker Pieter (Fred Sauer). Pieter står til søs med Dirk og da Dirk falder i søvn smider han storsejlet og roret i havet og sejler afsted i slæbebåden for at gå i land og simulere et skibbrud. Imidlertid er Dirk strandet på titlens ø, hvor han tages op af et fremmed skib og kommer "in der Fremde" (Hamburg?), hvor han får arbejde hos en kaptajn på et gigantisk skibsværft. Dirk kommer tilbage til fædrelandet, hvor Pieter nu har fået et barn med Sytje, men er blevet en drukmås af samvittighedskvaler. Pieter tager fuld på fisketur og kommer til at sætte ild i sin egen båd. Det bliver selvfølgelig Dirk der modvilligt redder ham og han overtager siden Sytje og barn i den sande kærligheds triumf. Med denne intensive udnyttelse af location (dog ikke voldsomme vejrlig), er der ikke noget stort spring til Victor Sjöströms *Terje Vigen* (17), hvis slutning jo ligefrem har direkte paralleller til denne film.

Delmont har en social patos, der ligger på linje med Sjöströms i *Das Recht aufs dasein* (13) der indigneret skildrer de tyske myndigheders manglende sociale forståelse for en forbyrder Joseph Dermott (Joseph Delmont), der vil sone sin skyld. Samtidig skildrer den fascineret – nærmest dokumentarisk – alle politiets moderne effektive metoder til efterforskning og lader endelig Delmont kaste sig ud i en gevaldig action-forfølgelse inden han får retten på sin side som uskyldig forfulgt. Det sker ved den nyvundne kærestes forsikringer til myndighederne om hans oprigtighed.

Den eneste film i serien med anknytninger til E.T.A. Hoffmann-traditionen og ekspressionismen i tysk film var *Die Teufelskirche. Ein Gewitterträum* fra Lucifer Film instrueret af Hans Mierendorff 1919. Stilistisk er der ikke de store ekscuser, men der arbejdes med plump erotisk mellem fanden og bondens nedringede kone, der resulterer i en djævlbesættelse af kirken, som Vorherre i pjalter nu må søge forgæves. De voldsomme belysningsvirkninger er primært lagt over på de hyppige skift mellem grøn og rødtintning (ild og liderlighed). Desværre er det hele en drøm. Paul Wegeners og Stellan Ryes *Der Student von Prag* (13) forbliver stadig stilistisk en enlig svale i tysk film før

I Verdenskrig. Ja, *Dr. Caligaris Kabinet* (19) er vitterlig stadig en overrumplende æstetisk nyvinding i verdens filmhistorie.

Internationale initiativer på sporet af den tidlige film

CineGraph i Hamburg har netop gennem edition text + kritik givet sig i kast med grundforskning omkring forskellige hovedværker i tysk film. Den endeligt fundne drejebog til *Das Cabinet des Dr. Caligari* af Carl Mayer og Hans Janowitz som blev fundet i Werner Krauss efterladenskaber, offentliggøres her for første gang. Det betyder at myterne omkring denne films revolutionære potentiale endelig kan relativiseres. Det blev de i første ombæring i Deutsche Kinematheks skrift "Caligari und Caligarismus" fra 1970, uden at man kendte ovennævnte drejebog. Gennem læsningen bekræftes man i hvor radikalt æstetisk der blev gået til værks i *Dr. Caligaris Kabinet*, hvad der er blevet filmhistoriske myter og hvad der er hold i og det står nu efterhånden helt klart, hvem der egentlig gjorde hvad. Et nøgleværk i filmhistorien står igen rede til nyfortolkninger.

Når større internationale filmarkiver og universiteter endnu ikke er klare over hvor meget Danmark betyder for den tidlige filmproduktion, er det fordi vi ikke sælger de informationer særlig godt. Det nytter ikke længere at sende Marguerite Engberg rundt med Dannebrog på ryggen. De nødvendige studiebeviser i dag er salgsvideoer med engelsk undertekstning og diskret musikledsagelse lanceret som universitære merchandises med lidt begrebsmæssig kling klang og spillen med musklerne på bagflappen. En sådan samling kunne og burde Film-museet forlængst have tilvejebragt.

Vore indsatser i Pordenone, Hamburg (CineGraph), Bologna og DOMITOR er heller ikke ligefrem præget af opsøgende arbejde. Pordenone har nu i flere år været normgivende for nye forskningsområder i international filmforskning og med tilstrækkelige ressourcer til at udgive faglitteratur og diverse indeksbøger. Et komplet indeks over kinesisk stumfilm forelå til efterårets (1995) visninger af alle eksisterende kinesiske stumfilm (Griffithiana 54), et materiale som var en ren åbenbaring for undertegnede. Pordenone havde tillige motiveret det nystartede Steven Spielberg Jewish

Film Archive til at samle alle eksisterende præ-israelitiske film fra Palæstina-området. Et faktum der næsten alle andre steder på kloden ville resultere i politiske forviklinger. Filmene havde ganske vist kun en snæver interesse, idet de primært var interessante for deres dokumentariske indhold. Men hasteindsamlingen af stoffet resulterede tillige i Hillel Trysters tilvejebringelse af et utroligt spændende kildemateriale. Her kan man bl.a. læse om Gunnar Sommerfeldts nyfundne danske *Filmen fra det hellige Land* (24). Faglitteraturen blev beriget med et værk, der sikkert havde været utænkeligt uden lige netop Poedenone som internationalt forum.

I al ubemærkedhed var Danmark centrum for CineGraphs årlige konference 1993 i Hamburg. Året efter forelå traditionen tro konferencens resultater i en bog "Schwarzer Traum und weisse Slavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-30", der end ikke blev omtalt i Kosmorama. 1995 var temaet fransk tyske relationer op til II Verdenskrig og samtidig forelå 1994s konference i bogen "Fantasies russes". Det er utroligt vigtigt at emigrantrådene bliver taget op. De repræsenterer brydninger i perspektiver i forskningen af de nationale filmhistorier. Mange glemte og fortrængte navne og film dukker op. Det er stof som tillige kun optræder som fodnoter i de egentlige afhandlinger om emigration¹⁾. Hamburgs CineGraph har specialiseret sig i disse vigtige områder igennem 1990erne og holdt årlige konferencer, der har sat sig spor i europæisk forskning. I "Fantasies russes" behandles så at sige alle relationer mellem Rusland, Tyskland, Frankrig og Polen (transitland). Dem der netop ikke sætter sig spor ved emigration, såsom produktionsfirmaet Mezraboomfilm, behandles kun sporadisk.

Bølgen kunne spores 1921 i Berlin med en Puskin-filmatisering og den stærkt anti-sovjetiske propagandafilm *Der Todesreigen*. Tyskerne søgte samtidig at vinde ind på det slaviske marked med bl.a. Friedrich Zelniks film med Lya Mara, der ofte havde russisk tema. 1923 resulterede Moskva Kunstnertheaters tyske gæstespil i et hovedværk i ekspressionistisk film Robert Wienes *Raskolnikow* med Grigori Chmara i titelrollen, der siden blev Asta Nielsens inspirator og samlever. De vigtigste russiske producenter vandrede via

Paris til Tyskland såsom Josef Ermolieff med markante instruktører som Aleksander Wolkoff og Viktor Tourjansky. Desuden Noe Bloch og Alexandre Kamenka (Albatros Film) med zarismens populære stjerne Ivan Mosjukin. Bloch fik videre indflydelse i WESTI-koncernen (med exilrusseren Wladimir Wengeroff), der stod bag *Gances Napoleon* og kørte videre i Cine-France som 1926 gik sammen med Gregor Rabinowitsch om Cine-Alliance med de europæiske Mosjukin-gigantfilm *Casanova* (26) og *Der Kurier des Zaren* (27). Rabinowitsch evnede faktisk at stå mod Hitler i Tyskland indtil 1936, for at vende tilbage til Frankrig, hvor han bl.a. producerede *Taagernes Kaj* (37). Han producerede derpå Ozeps eneste amerikanske film *Three Russian Girls* (40), musikfilm i Italien 1947-49 for 1952 at genetablere Cine-Alliance i Tyskland. Josef Ermolieff forlod Frankrig 1937 og arbejdede med mindre held som produktionsleder for U.A. i USA. 1943 lykkedes det ham at lave en nyfilmatisering af *Der Kurier des Zaren, Miguel Strogoff i Mexico*. Et kapitel for sig tilegnes eksperimentatorerne Victor Trivas og Alexis Gramowsky. Trådene kan efterforskes og holdes via denne bog, der varmt kan anbefales. Bogen afsluttes med diverse nyttige monografier.

Kulturåret må bringe flere frugter fra nogle af disse efterhånden hyppige internationale aktiviteter til Danmark. "Rot für Gefahr, Feuer und Liebe" var en glimrende begyndelse. Lad det ikke blive ved den, selvom serien ikke ligefrem fik primetime tilslutning. Det behøver ikke altsammen være så populært, at selv kulturministeren interesserer sig for det.

Noter

1) Interesserede henvises til Kintop 3, 1994. Filmvertrieb in Europa. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH.

2) Jvf. Karl Schlägel: *Der Grosse Exodus* 1994. Griffithiana 54, 1995. Chinese Cinema: Filmography 1905-37.

Hillel Tryster: *Israel before Israel*. Steven Spielberg Jewish Filmarchive og Central Zionist Archives 1995.

Fantasies russes. Russische Filmemacher i Berlin und Paris 1920-30 (red. Jörg Schöning: Edition text + kritik 1995).

Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz udg. af Helga Belach og Hans-Michael Bock. Edit text + kritik 1995.