

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**La representación en Canarias en el Kulturfilm alemán
desde el II hasta el III Reich (1895–1945)**

Autor: Sandoval Martín, María Teresa

Director: Francisco Javier González Antón

Departamento de Ciencias de la Información

A mis padres y mis hermanas

Agradecimientos

La realización de este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la ayuda y apoyo económico que diversas personas e instituciones tan amablemente me han brindado.

Expreso mi gratitud, a la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias por la concesión de una “beca de postgrado conducente a la obtención del grado de doctor” (junio de 1997-diciembre de 2000) y de tres “becas de estancia en otros centros” (1997, 1999 y 2000), las cuales desarrollé en el Bundesarchiv-Filmarchiv (Archivo Nacional de Cinematografía de Alemania), bajo la supervisión de su subdirector, Helmut Morsbach, a quien también expreso mi profundo agradecimiento. Asimismo, a mi director, Francisco Javier González Antón, por la constante disposición e interés dedicado a mi trabajo. A María Pilar Diezhandino Nieto, catedrática de Periodismo de la Universidad Carlos III de Madrid, por su apoyo reiterado al proyecto desde que comencé a trabajar en esta universidad en febrero de 2001.

Me siento igualmente en deuda con José Manuel de Pablos Coello, catedrático de Periodismo de la Universidad de La Laguna, porque mientras disfrutaba de la beca de tesis en el Departamento de Periodismo (1997-2000) me dio la oportunidad de irme formando en la investigación y en la docencia práctica de diversas asignaturas.

Agradezco asimismo las orientaciones iniciales y sugerencias dadas por los profesores Rosa Cal (Madrid), Pastora Moreno (Sevilla), Julio Montero (Madrid), Bernardo Díaz Nosty (Málaga), Susana Romano (Argentina), Román Gubern (Barcelona), Manuel Ramírez Muñoz (Las Palmas de Gran Canaria), Stephen Lowry (Alemania), Dickon Copsei (Escocia) y Paola Soares (Portugal). Asimismo, han sido para mí de gran

importancia las aportaciones de los historiadores de cine Luciano Berriatúa y Jeanpaul Goerguen.

Ha sido un gran apoyo haber podido contar incondicionalmente con el personal de los archivos donde se llevó a cabo la investigación. El Bundesarchiv-Filmarchiv fue “la base de operaciones en Alemania” y mi “casa” y ello se lo debo en especial, además de a sus directores (Karl Griep y Helmut Morsbach), a las personas con las que tuve un contacto diario y que dio como fruto una hermosa y larga amistad: Utte Klawitter, Monika Teschner, Julika Kuschke y Marianne Kiel.

Mi estancia en Alemania nunca habría sido la misma sin la ayuda durante años de mis amigos Gerhard Drexel, Tobias Wunschik, Elisabeth y Nick Robinson.

Asimismo deseo expresar mi profundo agradecimiento y cariño a mi familia, mis compañeros y amigos, así como a todas aquellas personas que de una u otra manera me han ayudado a lo largo de este camino a hacer realidad una ilusión y, a la vez, a alcanzar una meta profesional. En especial, a Mercedes del Hoyo Hurtado, María Jesús Llarena Ascanio, Mónica Nieto León, M.^a Victoria González de Luz, María Dolores Hernández Díaz, Javier Hernández Ruiz, Rosa Berganza, Javier Galán Gamero, Carlos Elías Pérez, Carlos Maciá, Marian Martín Murillo, David Reyes Pérez, Jazmín Pertersen y Alina González.

Por último, me queda recordar a José Manuel García Vargas, periodista y amigo que siempre siguió de cerca la evolución de este trabajo e igualmente a mis abuelos, María Hernández Hernández y José Martín González por transmitirme junto a mi familia los valores necesarios para llevar a cabo esta tesis.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN (1)

I.1. Límites de la investigación (15)

I.2. Estructura (16)

II. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS (21)

II.1. Hipótesis (21)

II.2. Objetivos (23)

III. METODOLOGÍA(27)

III.1. Fundamentación teórica (27)

IV. FUENTES (36)

IV.1. Límites (36)

IV.2. La búsqueda de fuentes en los archivos cinematográficos alemanes (36)

IV.2.1. El Archivo Nacional de Cine (Bundesarchiv-Filmarchiv) (40)

IV.2.2. El Museo de Cine de Berlín – Deutsche Kinemathek (44)

1ª Parte: El cine alemán entre 1895 y 1945

1. EL CINE EN ALEMANIA DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL FINAL DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (48)

1.1. Los pioneros del cine alemán (48)

1.2. La presencia extranjera (54)

1.3. La crisis de 1909 y 1910 y la llegada del *Monopolfilm* (58)

1.4. Los inicios de la propaganda y la creación de la Ufa (62)

2. EL CINE ALEMÁN DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR (70)

2.1. Introducción (70)

2.2. Complejidad y heterogeneidad de la producción alemana de entreguerras (71)

2.3. Cine expresionista (74)

2.4. Entre el romanticismo y el cine fantástico (77)

2.5. Los dramas cotidianos y la opción realista (82)

2.6. La floración vanguardista (86)

2.7. Alemania al borde del nazismo (89)

3. EL CINE ALEMÁN BAJO EL NACIONALSOCIALISMO (1933-1945) (95)

- 3.1. Películas para la propaganda y el entretenimiento (95)
- 3.2. Los órganos y las medidas de control cinematográficas de los nacionalsocialistas (110)

2ª Parte: El cine documental alemán realizado en Canarias (1895-1945)

4. ORÍGENES DEL CINE DOCUMENTAL Y PRIMERAS PELÍCULAS EXTRANJERAS SOBRE LAS ISLAS CANARIAS (124)

- 4.1. Temas y subgéneros universales (124)
- 4.2. Vistas, películas de viajes y expediciones (128)
- 4.3. *Actualités* y reconstrucciones (141)
- 4.4. Primeras vistas y actualidades filmadas en las Islas Canarias (151)
 - 4.4.1. Análisis de los cuatro documentales de Gaumont exhibidos en Alemania (156)
 - 4.4.1.1. 'Última erupción volcánica en Tenerife (noviembre de 1909)' (157)
 - 4.4.1.2. Estudio sobre la fecha de producción de los filmes (160)
 - 4.4.1.3. Diferencias entre las versiones francesas y alemanas (164)
 - 4.4.1.4. 'Viaje a través de Tenerife' (1909) (167)
 - 4.4.1.5. 'Viviendas trogloditas en Canarias' (1909) (169)
 - 4.4.1.6. 'Viaje a las Islas Canarias' (1909) (170)
 - 4.4.2. Distribución y estrenos (174)

5. LA PELÍCULA DOCUMENTAL CIENTÍFICA Y EL FILME EDUCATIVO: ANTECESORES DEL *KULTURFILM* (179)

- 5.1. La ciencia y el cine: investigaciones realizadas en Canarias (179)
 - 5.1.1. Las filmaciones de Wolfgang Köhler en La Estación de Antropoides de Tenerife (1914-1917) (186)
 - 5.1.1.1. 'Pruebas de inteligencia a antropoides' (195)
 - 5.1.1.2. Otras películas de primates relacionadas (199)

- 5.1.2. Las expediciones oceanográficas del Príncipe Alberto de Mónaco (200)
- 5.2. El Movimiento de Reforma del Cine y el documental educativo (205)
 - 5.2.1. Películas educativas de Canarias en los catálogos alemanes (210)
 - 5.2.1.1. 'Bajo palmeras y plataneras. Escenas de las Islas Canarias' y 'El volcán en el océano. Una ascensión al Pico de Tenerife' (1927) (212)

6. EL DESARROLLO DEL *KULTURFILM* Y LOS NOTICIARIOS CINEMATográfICOS (215)

- 6.1. La búsqueda de una definición (215)
- 6.2. El *Kulturfilm* durante la república de Weimar y la importancia de la Ufa en su desarrollo (222)
 - 6.2.1. Otras productoras del *Kulturfilm* (234)
- 6.3. El *Kulturfilm* durante el Tercer Reich (239)
 - 6.3.1. El *Dokumentarfilm* durante la segunda guerra mundial (248)

7. LAS ISLAS AFORTUNADAS EN LOS DOCUMENTALES TURÍSTICOS (262)

- 7.1. Introducción al turismo alemán en Canarias (262)
 - 7.1.1 Los viajes a Canarias de la organización "La fuerza por la alegría": cruceros para las clases trabajadoras (272)
- 7.2. Películas de viajes: entre la educación del pueblo y la propaganda (273)
 - 7.2.1. Los cines de a bordo, una publicidad directa al potencial turista (276)
- 7.3. Los documentales de la Döring Film-Werke para la Norddeutsche Lloyd (278)
 - 7.3.1. Películas para la emigración. Canarias en 'Suramérica. 2ª parte: Argentina' (1924) (281)
 - 7.3.2. Los viajes colectivos y los anuncios cinematográficos de la Norddeutsche Lloyd (284)
 - 7.3.3. 'Islas Afortunadas del Atlántico', primer *Kulturfilm* de la serie 'Bajo el sol del Sur' (1933) (287)
 - 7.3.3.1. Un exhaustivo retrato del archipiélago canario (291)

- 7.4. La producción de documentales de la Hapag y su relación con las Islas Canarias (297)
 - 7.4.1. 'Con la Hapag a Suramérica' (1924) (299)
 - 7.4.2. Dos versiones de un mismo viaje: 'En las orillas del Atlántico' (1933) y 'Viaje de otoño a las orillas del Sur' (1937) (301)
- 7.5. Los documentales de los trasatlánticos *Cap Polonio* y *Cap Arcona* de la Hamburg-Süd y su paso por Canarias (1922-1928) (309)
- 7.6. Iconografía cinematográfica de Canarias en otros documentales de viajes (1932-1936) (314)
- 7.7. Noticias de otros rodajes en la prensa canaria (317)

8. CANARIAS EN LOS DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS DE LA MARINA IMPERIAL ALEMANA (320)

- 8.1. La marina de guerra alemana y el cine (320)
- 8.2. Canarias en las noticias cinematográficas de barcos militares (322)
- 8.3. Los documentales del crucero *Emden* y las visitas al archipiélago canario (323)
 - 8.3.1. '*Emden III* viaja alrededor del mundo' (1929) (325)
 - 8.3.2. 'Con el *Emden* alrededor del Mundo' (330)
 - 8.3.3. 'Con el crucero *Emden* a las islas de los mares del Sur' (1934) (332)
- 8.4. El buque oceanográfico *Meteor* y su expedición por el Atlántico sur (1925-1927) (333)
 - 8.4.1. El viaje de prueba a Canarias (337)
 - 8.4.2. 'El viaje atlántico del buque oceanográfico *Meteor*' (1928) (338)

9. LOS PUERTOS DEL ARCHIPIÉLAGO CANARIO, ESCALA DE LAS EXPEDICIONES FILMADAS EN ÁFRICA Y SURAMÉRICA (345)

- 9.1. Las Islas Canarias en las películas de expedición alemanas (345)
- 9.2. Hans Schomburgk, el "soberano de África" (350)
 - 9.2.1. Primer ensayo cinematográfico en Gran Canaria (352)
 - 9.2.2. Canarias, antesala de África en 'Hombres y fieras en la selva virgen del África Occidental' (1923-1924) (357)
 - 9.2.3. Un retrato atípico de la selva (364)

- 9.2.4. 'Mujeres, máscaras y demonios' (1948) (366)
- 9.2.5. La inclusión de las escenas de Canarias: una elección de Schomburgk (368)
- 9.3. Otto Schulz-Kampfhenkel, paradigma del director cinematográfico diletante (369)
 - 9.3.1. Notas de una expedición en 16 mm: 'Escenas de viaje del Oesteafricano' (1932) (372)
- 9.4. Colin Ross, reportero y propagandista (376)
 - 9.4.1. Conquistas geopolíticas a través del cine (380)
 - 9.4.2. Dos películas sobre 'El viaje alrededor de África' (1928 y 1932) (382)
- 9.5. 'Del invierno bajo el sol de Suráfrica' (1938) (388)
- 9.6. Paul Lieberenz, cámara y productor (389)
 - 9.6.1. 'Hacia Suramérica' (1930) (393)
- 9.7. Gunther Plüschow: de Canarias a la Patagonia (396)
 - 9.7.1. '*Silberkondor* sobre Tierra del Fuego' (1929) (398)
 - 9.7.2. 'Viaje al país de las maravillas y las nubes' (1931) (401)
- 9.8. El circo Hagenbeck alrededor del mundo (1939) (403)
- 9.9. Misiones filmadas en África (403)
 - 9.9.1. 'El señor de la selva' (1932) (405)
 - 9.9.2. 'Del Heide a los paganos' (1931) (408)
- 9.10. 'Tras la huella de los guanches y los moros' (1932), una película etnográfica de Canarias y el norte de África (410)

10. NEROTHER WANDERVÖGEL, UNA ORGANIZACIÓN JUVENIL PRODUCTORA DE PELÍCULAS DE VIAJES (414)

- 10.1. Los movimientos juveniles alemanes, las excursiones y el cine (414)
- 10.2. Los viajes de los Nerother: una forma de vida truncada por el nacionalsocialismo (420)
- 10.3. Las películas de los viajes de los Nerother (423)
 - 10.3.1. Nuevas versiones para la supervivencia: estudio de las diferencias entre los filmes de antes y después del nacionalsocialismo (425)
 - 10.3.2. Canarias vista a través de los Nerother (430)

**11. LAS ISLAS CANARIAS EN LOS DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS SOBRE
LOS VUELOS TRANSOCEÁNICOS Y EL SERVICIO AEROPOSTAL A
SURAMÉRICA (442)**

11.1. Los éxitos de la aviación alemana: entre la información y la propaganda
cinematográfica (442)

11.1.1. 'El avión *Dornier Do X* en Nueva York' y su escala
en Gran Canaria (444)

11.2. Los dirigibles cruzan el Atlántico (446)

11.2.1. Las películas de los zepelines y su paso por Canarias (450)

11.3. Los inicios del correo aéreo alemán desde Alemania a Suramérica (454)

11.3.1. 'F.P. 1 se hace realidad' (1934) (460)

11.3.2. 'Las cartas vuelan sobre el océano' (1935) (467)

CONCLUSIONES (473)

UTILIDAD DIDÁCTICA Y PROPUESTA DE NUEVAS INVESTIGACIONES (490)

ANEXO 1. FILMOGRAFÍA ALEMANA SOBRE LAS ISLAS CANARIAS (493)

ANEXO 2. FICHAS DE CENSURA (545)

ANEXO 3. MUESTRA DE FUENTES DOCUMENTALES (657)

ANEXO 4. MATERIAL GRÁFICO (692)

ANEXO 5. TABLAS (719)

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA (724)

RESUMEN DE LA TESIS EN ALEMÁN (768)

DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG DER DOKTORARBEIT (769)

- I. INTRODUCCIÓN**
- II. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS**
- III. METODOLOGÍA**
- IV. FUENTES**

I. INTRODUCCIÓN

Las Islas Canarias, gracias fundamentalmente a su benignidad climática, a su diversidad paisajística (bosques, dunas, volcanes, etc. en un pequeño territorio) y a su situación geográfica, puente entre tres continentes, aparecen como escenario en numerosas producciones cinematográficas nacionales e internacionales de la Historia del Cine¹ (*Moby Dick*, *One million years B.C.*, *Enemy mine...*). Ello motivó la creación a finales de 1994 de una Oficina de Promoción del Cine en Canarias (*Canary Islands Film Commission*), de la que fuimos responsables durante sus dos primeros años de existencia². En 1996 pudimos constatar que Alemania era el país

¹ Véase Carlos Platero, *El cine en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1981; José Fernando Díaz Bethencourt, *Canarias y el cine. Aproximación a la producción cinematográfica en las islas*, memoria de licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1993; Sergio Morales Quintero y Andrés Modolell Koppel (coord), *Un siglo de producción de cine en Canarias, 1897-1997*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1997.

María Teresa Sandoval Martín, "Apuntes sobre las producciones cinematográficas y televisivas extranjeras filmadas en las Islas Canarias", en *Actas de las V Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación* (AIJIC), Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna, 1999, pp. 17-20.

² A finales de 1994 se nos encomendó la creación y puesta en funcionamiento de una Oficina de Promoción del Cine en Canarias dependiente del gobierno autonómico, que formaba parte de la Sociedad Anónima de Promoción del Turismo, la Naturaleza y el Ocio (Saturno), empresa pública dependiente en aquel entonces de la Consejería de Presidencia y Turismo (en la actualidad, de Turismo y Transportes) encargada de la ejecución de las acciones de promoción y desarrollo del turismo en las Islas Canarias. En septiembre de 1995 la Federación Internacional de Film Commissioners nos aceptó como miembro, tras un curso de formación en Los Angeles. A partir de entonces, el departamento, llamado inicialmente Canarivision, pasó a denominarse Canary Islands Film Commission. Como el resto de oficinas públicas de este tipo repartidas por el mundo, nació con la intención de atraer la realización de producciones audiovisuales nacionales y extranjeras de cualquier tipo. Para ello, se emprendieron actividades de promoción en los principales mercados de Cannes, Los Angeles y Madrid, así como en los festivales de cine más importantes del mundo (Berlín, Cannes, Venecia, San Sebastián, etc.), entre otro tipo de acciones. Además, se insertó publicidad de Canarias en películas de cine americanas (*product placement*) a través de vallas publicitarias y comentarios en los guiones cinematográficos (*Don Juan de Marco*, *Íntimo y personal...*). Véase sobre este asunto el siguiente artículo de la autora: "Promoción turística a través del sector audiovisual. El caso de Canarias", *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 9, septiembre 1998 (URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm>).

Desde hace varios años esta oficina ha reducido considerablemente las actividades de promoción, pero continúa atendiendo las peticiones de las empresas foráneas que desean rodar en el archipiélago.

En el 2000 el Cabildo Insular de Tenerife creó una Film Commission propia siguiendo los pasos de la oficina autonómica, que se ha mostrado muy activa desde sus inicios con presencia en los principales mercados de cine.

que más películas cinematográficas y televisivas había realizado en todo el siglo XX³ y, además, de forma constante.

El género de no ficción, por su “valor documental” (“documentary value”), utilizando las mismas palabras con las que Grierson “inauguró” el término, se presenta como fuente y objeto de este estudio en el que pretendemos demostrar que el cine alemán representó a las Islas Canarias en sus documentales y noticiarios entre 1895 y 1945, y que éstos reflejaron las relaciones existentes entre Alemania y el archipiélago canario.

En el género de ficción, las productoras alemanas utilizaron estas islas únicamente como plató natural representativo de algunos países suramericanos o exóticos⁴.

Desde nuestra área de especialización y docencia en Periodismo, este tipo de investigaciones sobre la imagen han tomado tradicionalmente como referencia la prensa diaria o la televisión. En los últimos años, el reconocimiento cada vez más extendido del cine como documento histórico, defendido fervientemente por Marc Ferro⁵, y la insistencia, primero, de Kracauer en los años cuarenta y, en la época más reciente, de otros investigadores cinematográficos de diferentes países que han tenido presente desde distintas metodologías la dimensión social del cine, han propiciado el desarrollo de diversas investigaciones que tienen

³ Durante los dos años en que trabajamos en la creación y consolidación de la Film Commission hicimos una búsqueda exhaustiva de toda la producción cinematográfica y televisiva realizada en el archipiélago canario, por lo que podemos confirmar que Alemania fue con diferencia sobre el resto de países extranjeros el que más producciones cinematográficas realizó en el archipiélago canario tanto en la primera mitad del siglo XX como en la segunda. Muchos de estos títulos se recogen en los artículos ya mencionados elaborados por la autora.

⁴ Como en las películas de la Ufa *Wenn du einmal dein Herz verschenkst* ('Si algún día das tu corazón', Johannes Guter, 1929), *Ein Mann will nach Deutschland* ('El hombre que quiso ir a Alemania', Paul Wegener, 1934), *Die letzten vier von Santa Cruz* ('Los últimos cuatro de Santa Cruz', Werner Klinger, 1935) y *La Habanera* (Douglas Sirk, 1937) o en las cintas del Nuevo Cine Alemán dirigidas por Werner Herzog, *Auch Zwerge haben klein eingefangen* ('También los enanos nacieron pequeños') o de Ulrike Ottinger, *Glorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* ('Glorian Gray en el espejo de la prensa sensacionalista', 1984)

⁵ Véase de Marc Ferro: *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, París, 1975; "Der Film als 'Gegenanalyse' der Gesellschaft", en Claudia Honegger (ed), *Schrift und Materie der Geschichte*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, pp. 247-271; *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995; "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film-Historia*, vol. 1, núm. 1, 1991, p. 8 y ss.

por objeto el denominado “cine informativo”⁶ (cine documental y noticiarios cinematográficos).

Esta línea de investigación deriva, en España, principalmente de los estudios de Historia de la comunicación social⁷, aunque también se han publicado en los últimos años otros trabajos que parten del cine documental como reflejo de la realidad social desde otras áreas de conocimiento como Historia del Cine, Comunicación Audiovisual, Filosofía y Letras, Antropología y Etnografía⁸.

A finales de los años setenta, con el desarrollo de la Nueva Historiografía del Cine (Neue Filmgeschichte), que surgía cuando los Estudios Culturales (Cultural Studies) ya estaban en pleno auge en las universidades anglosajonas, el estudio de las películas de los orígenes del cine cobraron un renovado interés. Los Estudios Culturales ofrecían una nueva mirada sobre el cine en general, que implicaba una revisión de su historia desde sus comienzos.

Aunque este paradigma tuvo apenas resonancia entre los investigadores alemanes de aquel entonces, probablemente por el fuerte arraigo de la semiótica y el estructuralismo en sus universidades, guardaba ciertas similitudes con las teorías de la recepción que se estaban desarrollando en aquel tiempo en Alemania.

Uno de estos puntos en común partía de la consideración de que cualquier película podía aportar información sobre la época y la sociedad en la que fue filmada, y no solamente las calificadas de grandes obras maestras del cine. Los nuevos planteamientos daban además mayor importancia a todo lo externo a la película: datos de la censura, críticas aparecidas en la prensa y en las revistas especializadas, programas de los filmes, carteles, fotografías, etc.

⁶ Véase del libro de M^a Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999, el capítulo con el que comienza el libro titulado “¿Cine informativo?”, pp. 8-32.

⁷ Nos referimos especialmente aquí a los trabajos de Julio Montero y M^a Antonia Paz como autores y coordinadores de diferentes obras que parten del cine como medio de comunicación social.

Esta situación forzó a los archivos cinematográficos a organizar y clasificar su material en función de las nuevas demandas⁹.

El contexto en que se había realizado y percibido la película también se convirtió en parte indispensable de su análisis. Éste pasó a un primer plano, independientemente de si la producción cinematográfica se había desarrollado en un momento histórico destacado o reflejaba una ideología política; cualquier obra, por pequeña que fuera, podía aportar nuevos datos o una visión diferente de la conocida sobre una sociedad o colectivo determinado.

Estos cambios trajeron consigo nuevos temas, perspectivas y métodos, que se vieron influidos por los ya utilizados en las diversas disciplinas desde las que comenzó a abordarse también el cine: la literatura, las distintas filologías, la antropología, la sociología, etc.

Las propuestas de Anton Kaes¹⁰, realizadas desde la perspectiva de la Nueva Historiografía del Cine y teniendo como paradigma los Estudios Culturales, nos sirvieron para enfocar el marco metodológico de nuestra investigación. Kaes consideraba ya a finales de los setenta el estudio del contexto del filme en todas sus vertientes como una premisa fundamental, entre otros aspectos que se comentarán en detalle en el apartado sobre metodología.

Al tener en cuenta la situación económica, política y social de Alemania y de Canarias en el momento en que fueron producidas y exhibidas cada una de estas películas, es posible justificar la escasa o mayor presencia de Canarias en el cine alemán en un periodo concreto; explicar por qué en determinadas épocas se produjeron en mayor medida documentales con una misma temática; agrupar filmes atendiendo a diversos parámetros para extraer conclusiones;

⁸ De estas disciplinas provienen los autores que intervienen en la publicación colectiva *Imagen, memoria y fascinación*, coordinada por Joseph-María Cátala, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coord.) *Imagen, Memoria y Fascinación*, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2001.

⁹ Véase William Uricchio, "Film Studies. Anglo-amerikanische Methoden der Filmforschung", en Bock, Hans-Michael y Jacobsen, Wolfgang (ed), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, Edition Text und Kritik, Múnich, 1997, pp. 109-119.

¹⁰ Anton Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, y Anton Kaes (ed.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, dtv, Múnich, 1978.

aclarar los motivos por lo cuales se realizaron nuevas versiones; elucidar por qué a unas películas se les dio más publicidad que a otras; deducir por qué se dio una imagen de Canarias y no otra, etc.

Cuando comenzamos nuestra investigación, confirmamos que ningún historiador, experto en comunicación o en otras áreas de conocimiento había tratado de localizar los documentales y noticiarios alemanes sobre las Islas Canarias. Esto nos llamó la atención, ya que se conocía la existencia de dos películas dirigidas por importantes documentalistas de otros países: Richard Leacock, que había realizado *Canary Islands Bananas* en 1936, más tarde colaborador de Robert Flaherty en *Louisiana Story* (1948), e Ives Allegret, que filmó junto a Elie Lotar un documental social titulado *Ténériffe* en 1932. Posteriormente, en su viaje de regreso a la Península Lotar se quedó junto a Luis Buñuel para rodar *Las Hurdes*.

Los trabajos de investigación sobre las filmaciones realizadas en el archipiélago por empresas foráneas y los intentos de instituciones públicas como la Filmoteca Canaria por recuperar estos documentos son relativamente recientes y aún escasos¹¹.

Un investigador que haya realizado un trabajo científico con fuentes escritas en otra lengua distinta de la suya y obtenidas en centros de investigación o documentación extranjeros, sabrá por experiencia que este tipo de estudios conlleva un importante esfuerzo; tanto en la fase de búsqueda de material primario y secundario, como durante el posterior procesamiento de la información recogida. En la mayoría de los casos, se llega a estos centros por primera vez, lo que implica tener que conocer previamente su funcionamiento y fondos documentales para detectar qué fuentes de las disponibles conducirán al material que se necesita. Una vez realizada una búsqueda sistemática de los documentos, deberá en muchos casos traducirlos, lo que complica y

¹¹ Véase las publicaciones citadas en la nota 1, así como Gonzalo Pavés Borges, "Grand Canary: El viaje imaginado de la Fox", en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, AEHC, La Coruña, 1997, pp. 39-53.

retrasa el análisis del corpus y la obtención de resultados. Este tipo de trabajos científicos dependen, la mayoría de las veces, de la concesión de una beca.

Antes de plantearnos nuestro estudio, visitamos en el mes de noviembre de 1996 los principales centros de documentación y archivos que custodian material cinematográfico e impreso sobre cine en todo el territorio alemán. Nuestro objetivo primordial en aquel primer contacto era descubrir qué centros albergaban la mayor cantidad de fuentes primarias y secundarias sobre el género documental hasta 1945 y saber si conservaban películas alemanas sobre el archipiélago canario. Alemania, como se explica detalladamente en el apartado de los archivos cinematográficos y las fuentes consultadas, no dispone de un único centro nacional de cinematografía, sino que existen decenas de importantes archivos, museos y escuelas de cine por todo el país, dispersión que dificulta la búsqueda del material.

A partir de junio de 1997, pudimos dedicarnos exclusivamente a nuestra investigación y a la docencia¹², gracias a una beca de tesis doctoral de la Consejería de Educación y Cultura del gobierno de Canarias de tres años y medio de duración. El gobierno alemán, a través de su servicio de intercambio académico, Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), también apoyó el proyecto en 1997, concediéndonos una beca de nueve meses de duración para investigar en Alemania¹³. Sin embargo, no pudimos aceptarla al recibir a la vez la concesión de la beca de tesis doctoral del gobierno de Canarias, que comprendía un periodo más largo.

A ello se sumaron otras tres becas de estancia en el extranjero concedidas por la administración canaria, gracias a las que pudimos continuar con nuestra búsqueda sistemática de fuentes primarias y secundarias para la elaboración de la tesis. Éstas se llevaron a cabo durante tres meses en 1997, tres meses en 1999 y dos meses en el

¹² En 1998 comenzamos a impartir clases prácticas en la Facultad de Periodismo de la Universidad de La Laguna y desde principios del 2001 en la Universidad Carlos III de Madrid como profesora ayudante.

¹³ Ésta formaba parte de las 25 becas que otorga anualmente este organismo a investigadores españoles, junto con la Fundación La Caixa.

2000. El trabajo se desarrolló principalmente en los siguientes centros de Berlín: Stiftung Deutsche Kinemathek, biblioteca de la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dfffb), Bundesarchiv (Lichterfelde), Biblioteca Nacional (Staatsbibliothek) y Bundesarchiv-Filmarchiv (Archivo Nacional-Archivo de Cinematografía), lugar donde encontramos la mayor parte de los documentos que se aportan. Hoy en día, la Stiftung Deutsche Kinemathek y la biblioteca de la Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin forman parte del Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek.

La importante cantidad de documentación recuperada mediante una búsqueda sistematizada y pormenorizada nos permitió establecer una hipótesis que fuera más allá de la constatación de la existencia de un repertorio filmográfico sobre las Islas Canarias. Como hemos señalado, sosteníamos que el cine alemán había reflejado en sus documentales las relaciones existentes entre Canarias y Alemania, además de contener implícitamente su particular retrato del archipiélago canario.

Para demostrar esta hipótesis era necesario alcanzar una serie de objetivos entre los que se encontraba en primer lugar analizar el papel que se le había atribuido a Canarias en cada uno de esos documentales y estudiar el porqué de su presencia en esas películas.

Ello requería establecer otros objetivos más específicos, consistentes en conocer de cada filme los siguientes aspectos: las fechas de producción, del paso por los órganos de censura y las del estreno, los reconocimientos o calificaciones oficiales (película instructiva, educativa, etc.) que hubiera recibido, las empresas privadas o instituciones públicas que encargaron o financiaron la película, los catálogos en que se ofertaba el filme y durante cuántos años estuvieron en circulación, la biografía de su director y de los cámaras, así como del resto del equipo que intervino en el documental, los aspectos formales de éste, la opinión de la crítica, el contexto histórico, los intereses de distinta índole que se explicitaban en el filme y los que se mantenían en el trasfondo, el espacio

dedicado a las Islas Canarias, los motivos por los que se filmó en las islas, etc.

Con el fin de alcanzar estos objetivos se consideró pertinente llevar a cabo un análisis cualitativo, basado fundamentalmente en la descripción y en el establecimiento de relaciones. Para el análisis se partió del método de Marc Ferró, como explicaremos en el apartado metodológico.

Las conclusiones obtenidas aportarán nuevas luces a la historiografía canaria. Las fuentes primarias encontradas podrán servir de base a otros investigadores para realizar estudios de diferente tipo, no sólo en el ámbito del cine, la comunicación de masas y el periodismo, sino también en otras disciplinas, como la antropología, etnografía, geografía y literatura alemana.

Apenas existen estudios sobre las relaciones bilaterales entre Canarias y Alemania, y éstos se han restringido a asuntos concretos de tema bélico, diplomático y científico, o han sido tratados colateralmente dentro de otros estudios históricos más amplios¹⁴. La mayor ausencia se produce en la historia del turismo y la presencia alemana en Canarias, así como en las relaciones comerciales, materias aún pendientes de abordar, sobre todo por los historiadores, geógrafos o economistas de las islas o de Alemania.

La literatura de viajes y científica realizada por alemanes sobre las Islas Canarias tampoco cuenta todavía con un compendio bibliográfico ni con una investigación. En el mes de junio de 2002 se firmó un acuerdo entre investigadores del Max Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (MPIWG) y la Kanarische Stiftung für Wissenschaftsgeschichte La Orotava, para digitalizar las obras de viajes científicas tanto de alemanes como de franceses e ingleses¹⁵,

¹⁴ Nos referimos a las obras de Víctor Morales Lezcano sobre los intereses alemanes en Canarias durante las dos guerras mundiales, a Fernando de Ory y su estudio sobre las relaciones científicas y diplomáticas entre Alemania y España para el establecimiento de un observatorio en el Teide y las publicaciones de Ulises Martín sobre el expansionismo ultramarino y su repercusión en el desarrollo de las Islas Canarias entre 1880 y 1919.

¹⁵ Frank Schubert, "Zum Forschen auf die Kanaren. Die Inseln waren auch früher schon beliebt: Wissenschaftler sammeln Reiseberichte", *Der Tagesspiegel*, 19 de junio de 2002. (<http://www.tagesspiegel.de>, visitada el 24 de junio de 2002)

lo que favorecerá la consecución de trabajos científicos en este campo.

Asimismo, el estudio realizado sobre estas películas pertenecientes en su mayoría al llamado *Kulturfilm* (película cultural), contribuirá a paliar el escaso conocimiento que se tiene de la producción documental alemana, tanto en el propio país como en España y el resto de países.

El *Kulturfilm*, a pesar de ser un género típicamente alemán, como lo define Lotte Eisner y Heinz Friedrich¹⁶, apenas se ha investigado. Tan sólo existen unos pocos estudios específicos en los que se trata alguna de sus modalidades: como las películas de expediciones¹⁷, los filmes industriales y los publicitarios¹⁸. Recientemente se ha publicado una monografía en la que se matizan algunos de sus aspectos más destacados, como preludio de los numerosos estudios que verán la luz en los próximos años.

Al tiempo que los historiadores de cine y los especialistas en comunicación audiovisual alemanes planteaban la necesidad de cubrir la laguna que había provocado la falta de atención a este género a lo largo de la historia del cine, se emprendieron las investigaciones conducentes a esta tesis.

En la actualidad, el estudio del *Kulturfilm* es una nueva corriente de investigación en la que trabaja un amplio número de personas provenientes de universidades, centros de documentación, archivos y fundaciones cinematográficas de toda Alemania. El nexo

¹⁶ Véase Lotte Eisner y Heinz Friedrich (ed), *Das Fischer Film Lexikon: Film, Rundfunk, Fernsehen*, Fischer, 1958, p. 278.

¹⁷ Véase Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen y Jörg Schöning, *Triviale Tropen, text + kritik*, Múnich, 1997; Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Trabajo final de Licenciatura, Ludwig-Maximilian-Universität, Área de Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Comunicación, Múnich, 1985; William Uricchio, "The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice", en Usai, P. Ch. y Codelli, L. (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, p. 356-378.

¹⁸ Véase de Martin Loiperdinger, "Willy Zielke und die Reichsbahn. Die Geschichte vom Stahltier", *Filmwärts*, núm. 50, pp. 50-55, Hannover, 1994, y "Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg", en *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Schürum, Marburg, 2001, pp. 71-79. Véase asimismo Günter Agde, *Filmmernde Versprechen*, Das Neue Berlin, Berlín und Kay Hoffmann, "Dokumentarische Qualitäten des Industriefilms in den dreißiger und vierziger

de unión es un proyecto de envergadura, iniciado en octubre de 1999 y financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft, que cuenta con la colaboración del Bundesarchiv-Filmarchiv y con el que se pretende dotar de un estudio específico, amplio y detallado al *Kulturfilm*. Este proyecto, titulado "Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland, 1895-1945"¹⁹ (Historia y estética del documental en Alemania, 1895-1945), está dirigido por Dr. Peter Zimmermann, director de la Casa de los Documentales de Stuttgart (Haus des Dokumentarfilms Stuttgart), quien se encarga de coordinar asimismo el periodo correspondiente a los orígenes y antecedentes del género (1895-1918); el Prof. Dr. Klaus Kreimeier; de la Uni-GHS Siegen, dirige las investigaciones de la República de Weimar, y el Prof. Dr. Martin Loiperdinger, de la Universidad de Trier, las correspondientes al género documental durante el Tercer Reich.

Con la finalidad de hacer una puesta en común entre el documental alemán y el documental en otros países, este grupo organizó, en diciembre de 2000, en Berlín, las I Jornadas de Cine Documental Europeo tituladas *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, en las que participamos junto a Wolfgang Hamdorf con la ponencia "Die zwei Linien des spanischen Dokumentarfilms: Künstlerische Avantgarde und soziale Thematik - vom Ende der Monarchie zum Ende des Bürgerkrieges" ('Las dos líneas del cine documental español: las vanguardias artísticas y la temática social -del fin de la monarquía al final de la guerra civil'). El texto se publicará en una monografía de la serie "Close Up", que edita Das Haus des Dokumentarfilms y que llevará por título *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*.

Históricamente, la época que estudiamos, comprendida entre 1895 y 1945, tiene especial interés por diversos motivos. Desde el

Jahren des 20. Jahrhunderts", *Archiv und Wirtschaft*, núm. 1, 2002 (URL: http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_hoffmann.html) (Consultada el 10 de julio de 2002)

¹⁹ Para más información sobre este proyecto véase la siguiente URL: <http://www.uni-trier.de/%7Edokufilm/> (consultada el 20 de marzo de 2001).

punto de vista de la historia canaria y, especialmente, de su economía, este periodo se corresponde con el nacimiento y primera etapa del turismo en estas islas, que tuvo su eclosión en los años 70. Desde entonces este sector se ha convertido en la primera fuente de ingresos del archipiélago.

El número de turistas alemanes que empezaron a llegar al territorio insular con el *boom* del turismo fue aumentando progresivamente²⁰. En la actualidad, doce millones de turistas visitan el archipiélago canario cada año, de los cuales cinco millones son de nacionalidad alemana²¹.

Además, la colonia alemana residente actualmente en las islas es muy numerosa, y algunas de estas familias descienden de los primeros alemanes que se establecieron en el archipiélago en las primeras décadas de siglo.

Estos factores añaden importancia a la representación dada de Canarias en el documental alemán y, especialmente, en las películas de viajes. La huella dejada por esta primera promoción turística del archipiélago canario en los espectadores de aquella época y la transmisión de las experiencias vividas por los que visitaron las islas, pudo prolongarse en el tiempo y repercutir en la afluencia de turistas de este país durante la segunda mitad del siglo XX. No obstante, esta conexión entre la filmografía alemana de la primera mitad de siglo y el crecimiento del turismo alemán en Canarias en los periodos posteriores resulta imposible de demostrar (aunque aparentemente no deje de tener lógica).

Además de la memoria histórica o colectiva, ha jugado un papel fundamental en el desarrollo del turismo el aumento de la infraestructura hotelera, la incorporación de los vuelos chárter al tráfico aéreo, la promoción exterior realizada por las instituciones

²⁰ Por ejemplo, en el periodo comprendido entre 1975 y 1994 el turismo en la isla de Tenerife se multiplicó por cuatro. Véase Cabildo de Tenerife (Patronato de Turismo), *Estadísticas de Turismo Receptivo 1975/1994*, s.f., p. 7.

²¹ Sobre la entrada de turistas en las islas, véase entre otras fuentes la página web del Instituto Canario de Estadística (ISTAC), URL: <http://www.istac.rcanaria.es> (consultada el 4 de septiembre de 2002).

locales y la proliferación de reportajes y anuncios publicitarios en las cadenas de televisión nacionales y extranjeras.

Los cincuenta años que abarca este estudio, son igualmente significativos porque se suceden numerosos acontecimientos internacionales que se reflejan en el archipiélago, fundamentalmente a través de la evolución de su economía exterior, que es el motor de la sociedad isleña en todo el periodo. Los documentales “hablan” de los momentos históricos claves tanto de la historia de Canarias como de Alemania, por ello, recordamos aquí muy sucintamente algunas de las circunstancias más determinantes que, luego veremos, se reflejan en aspectos concretos de la producción documental realizada en el archipiélago por productoras cinematográficas alemanas.

En este estudio no se ha pretendido en ningún momento tratar pormenorizadamente la presencia o intereses de determinadas empresas alemanas en las islas, las relaciones diplomáticas o comerciales, ni cualquier otro asunto concreto que relacionara al archipiélago con Alemania que no tuviera relación directa o indirecta con los documentales estudiados. Estos asuntos escapaban a los objetivos generales y concretos de esta tesis, ya comentados de forma resumida.

Por tanto, esta síntesis de hechos históricos de uno y otro lugar se refiere únicamente a aspectos globales que influyeron en la producción cinematográfica alemana de la época, en la muestra de películas de distinta temática en las que se incluyó Canarias y en la representación del presente de aquella época.

En 1895, cuando nace el cine con la exhibición de los hermanos Lumière en París, en Alemania, Bismarck continuaba demostrando sus pretensiones de convertir al II Reich (1871-1918) en una potencia mundial. Ello se había evidenciado con la formación de la Triple Alianza, con Austria e Italia, y el establecimiento de las colonias de África y Asia a partir de 1884. La economía alemana continuaba además avanzando notablemente sobre todo en la

industria pesada, la química, la electrónica y la de medios de producción.

Mientras, Canarias salía progresivamente de la precariedad y de la grave crisis ocasionada por la pérdida del mercado de la cochinilla, que había postrado al comercio canario durante casi dos décadas (1875-1895). El siglo XX comienza con una época de crecimiento económico principalmente en las islas centrales y las ciudades-portuarias, favorecidas por su situación estratégica en las rutas del expansionismo ultramarino, el avance en las comunicaciones marítimas y telegráficas²², la aparición y auge de la navegación a vapor, las exportaciones agrícolas y el incipiente sector turístico, que a finales de la primera década y principios de la segunda vivirá una época dorada.

Las inversiones de capitales procedentes del extranjero (Gran Bretaña, Alemania, Bélgica y Estados Unidos) jugaron un importante papel en el desarrollo del archipiélago. Los sectores en los que tenían más presencia estas empresas eran: infraestructura portuaria, turismo, servicios públicos, agricultura de exportación y su comercialización²³. La población canaria se dedicaba principalmente a la agricultura, predominando durante todo el periodo el sistema de la oligarquía y el caciquismo. Los altos índices de natalidad y analfabetismo entre el campesinado eran alarmantes y contrastaban con el nivel de vida de la burguesía-aristocrática formada por extranjeros y descendientes de los conquistadores, propietarios de las mayores extensiones de tierra.

La guerra europea paralizó toda actividad económica en ambos lugares y las relaciones comerciales entre Alemania y Canarias; en concreto, la exportación de plátanos, que se había incrementado notablemente²⁴ antes de la contienda -superando incluso a

²² En 1909 la Deutsch-Südamerikanische Telegraphy realiza en Canarias el tendido de un cable procedente de Emden que se prolongó posteriormente hasta Monrovia. Véase Gilberto Alemán, "Alemania y Tenerife", *Diario de Avisos*, 4 de abril de 1999, p. 5.

²³ Véase Miguel Suárez Bosa, *Recuperación y crisis de la economía canaria (1920-1936)*, Editorial Benchomo, La Laguna (Tenerife), 1996, p. 12.

²⁴ Véase Ulises Martín Hernández, *El Comercio Exterior Canario (1880-1920): Importación y exportación*, Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992, pp. 42-45.

Inglaterra- se vio interrumpida. Canarias, por su condición insular y de lugar periférico, sufrió los consecuentes problemas de comunicación y abastecimiento. Durante este difícil y crítico periodo, como señala Oswaldo Brito, Canarias servirá como plataforma estratégica y base de espionaje anglo-alemán: “Diferentes episodios de esta naturaleza avalan tal función de las Islas, afectadas por el uso de las aguas del Archipiélago para acciones de la marina alemana frente a la Royal Navy”²⁵.

Aunque inicialmente en el periodo de entreguerras, con las consecuencias de la firma del tratado de Versalles y la imposición a Alemania del pago de las cuantiosas indemnizaciones de guerra, junto con la inestabilidad económica y financiera, desembocaron en un proceso de hiperinflación; tras la reforma monetaria de finales de 1924, el gobierno alemán consiguió estabilizar las finanzas del país. Con la llegada de Hindenburg al poder, logró situarse de nuevo entre las grandes potencias y la economía alemana creció hasta la quiebra de la bolsa de Nueva York, cuando entró en recesión debido a la falta de créditos externos.

En Canarias, la segunda década del siglo comenzó primero mostrando las secuelas de la aguda caída de los años de la conflagración, y después se produjo una paulatina recuperación económica. Sin embargo, este crecimiento tuvo una corta duración, ya que la dependencia de las islas del mercado exterior y del tráfico de buques por el Atlántico se vio gravemente afectada de nuevo por la situación internacional. Canarias proveía a los mercados europeos de productos no esenciales para su población –plátanos²⁶, tomates y papas, y también de manufacturas como los calados-, por lo que durante las diferentes crisis se prescindía del comercio con las islas.

²⁵ Oswaldo Brito, *Historia contemporánea: Canarias, 1876-1931. La encrucijada internacional*, Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1989, p. 55. Véase sobre el espionaje alemán en Canarias el libro de Ronald Ley *Rumores de espionaje: Wolfgang Köhler y los monos de Tenerife*, trad. e introd. José Luis García Pérez, La Laguna, Imprenta Bonnet, 1995, y Milagros Luis Brito, “Presagios de alarma en Canarias, 1916: Submarinos”, *X Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1992, pp. 671-694.

²⁶ Ulises Martín (*op. cit.*, p. 21) señala que el nacimiento del plátano como cultivo comercial comenzó en torno a 1880.

Los años treinta están marcados en Alemania por el ascenso del partido nacionalsocialista al poder y el comienzo de la segunda guerra mundial y, paralelamente, Canarias vivirá también uno de sus peores momentos al sufrir el aislamiento provocado por la guerra civil española primero y la segunda guerra mundial después. Los importantes planes de operación alemán y británico pensados –y nunca realizados- para ocupar Gibraltar, el Protectorado español en Marruecos y Canarias durante la contienda es el asunto más estudiado de los intereses alemanes en Canarias hasta la actualidad²⁷. Las simpatías políticas entre los dirigentes de ambos países se reflejarán en la excelente acogida que se le presta a los barcos de crucero alemanes que llegan a las islas, y en las buenas relaciones existentes entre la población canaria y la colonia alemana residente en el archipiélago²⁸.

I.1. Límites de la investigación

La investigación se encuadra cronológicamente entre una fecha inicial predeterminada, los comienzos del cine a finales del siglo XIX, concretamente con la exhibición del cinematógrafo de los hermanos Lumière en París en 1895, y como límite posterior se ha establecido otro año clave, 1945. Esta fecha supone el inicio de la crisis bélica de la segunda guerra mundial, con Alemania como protagonista, y que afectó de manera determinante a la estructura social y económica de los distintos países europeos, pero sobre todo a Alemania. Ello repercutió a su vez en la cultura, por lo que el cine alemán, a partir de 1946, se manifiesta en otra dimensión distinta al periodo que hemos considerado de estudio, aunque esto no excluye la existencia de algunos puntos en común.

²⁷ Véase principalmente entre otros trabajos de Víctor Morales Lezcano: *Canarias en la II Guerra Mundial*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1995; *Historia de la no beligerancia española durante la segunda guerra mundial*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

²⁸ Véase Gilberto Alemán, *Retaguardia en Tenerife. Anglófilos y germanófilos en la segunda guerra mundial*, Ediciones Idea, Tenerife, 1996.

Tras la segunda guerra mundial, el cine alemán se vería marcado por la falta de recursos económicos y la división del país en cuatro partes administradas por las potencias vencedoras que controlaron la producción y exhibición cinematográfica. El hecho más destacado fue la creación por los aliados soviéticos de la DEFA (Deutsche Film AG) en 1946, que aprovechó la capacidad de los estudios de la Ufa de Babelsberg (Berlín) y se convirtió así en la mayor productora alemana de posguerra.

La temática de la tesis se circunscribe a los documentales alemanes filmados en Canarias y la imagen dada del archipiélago a través de estas producciones, por lo que ésta no debe considerarse como un estudio sobre la presencia alemana en el archipiélago canario o como un análisis de las relaciones económicas y políticas entre ambas regiones, como se ha apuntado con anterioridad.

En cuanto a la “película cultural” alemana, el *Kulturfilm*, a pesar de existir muy pocas publicaciones sobre este asunto, no se pretende realizar un estudio detallado del nacimiento, desarrollo y estilo de este género típicamente alemán, sino conocer sus principales características, productoras, directores, etc. para entender más plenamente los documentales alemanes realizados en Canarias y su repercusión en la sociedad de la época.

I.2 Estructura

Este trabajo de investigación se divide en dos partes claramente diferenciadas. En la primera se estudia el contexto al que pertenecen los documentales sobre Canarias dentro de la historia del cine alemán, y en la segunda se agrupan temáticamente y se analizan – en su contexto histórico general y del cine alemán en particular– los documentales alemanes en los que se retrató al archipiélago canario desde 1895 hasta 1945.

En la primera parte, referida a las características principales de la historia del cine alemán durante la época de estudio, se hizo especial hincapié en aquellos aspectos que tenían mayor

repercusión sobre el documental: desarrollo de la industria, leyes y órganos de control cinematográfico, temáticas y estilos en las diferentes épocas, entre otros asuntos.

En el primer capítulo se estudia, junto a los inicios del cine en Alemania, la importante presencia de las producciones extranjeras en las pantallas de los cines hasta prácticamente el nacimiento de la Ufa, en 1917, ya que los primeros documentales sobre Canarias exhibidos en Alemania eran de origen francés. Asimismo, se aborda los comienzos de la propaganda cinematográfica política y militar durante la primera guerra mundial.

En el siguiente capítulo, se trata la complejidad de las propuestas cinematográficas durante la República de Weimar, poniendo de relieve los numerosos modos de representación que convergieron en el periodo más prolífico e interesante del cine alemán.

En el tercero, se realiza fundamentalmente un repaso, desde el punto de vista temático, a las películas que sirvieron para la propaganda y el entretenimiento durante el III Reich. Asimismo se ahonda en el conocimiento de los órganos y medidas de control cinematográficas dictadas por los nacionalsocialistas, puesto que éstas influyeron directamente en el desarrollo del *Kulturfilm* y afectaron a los documentales realizados en el archipiélago canario.

A partir del cuarto capítulo, comienza la segunda parte del trabajo, que se inicia con un estudio de las características del cine documental en sus comienzos: con sus vistas, panoramas, películas de viajes y actualidades cinematográficas (*actualités*) que inundaban las salas de cine de toda Europa. Paralelamente, se incluye un exhaustivo análisis sobre los cuatro primeros documentales existentes sobre Canarias, que fueron realizados por la empresa Gaumont de París y exhibidos en Alemania entre 1910 y 1911.

Antes del auge del *Kulturfilm* –en los años veinte– se produce un periodo donde el cine es ampliamente defendido como medio didáctico, e igualmente como herramienta para las investigaciones científicas y su difusión. En el quinto capítulo, se trata este asunto,

en relación con diversas filmaciones científicas realizadas en el archipiélago y varios documentales educativos dedicados exclusivamente a las Islas Canarias.

El estudio pormenorizado de la evolución del *Kulturfilm*, así como de los noticiarios cinematográficos alemanes (*Wochenschaue*) y de los llamados *Dokumentarfilme* durante el III Reich, resulta necesario para analizar y entender en su contexto el cine informativo alemán realizado en el territorio insular. Por ello, en el sexto capítulo de este trabajo se le presta especial atención a la definición de este término, la evolución del género, sus modalidades, las productoras, crisis, utilización propagandística del género documental, etc.

El séptimo capítulo ahonda en las películas culturales y turísticas de Canarias realizadas por las productoras especializadas en este género, por encargo de las compañías navieras alemanas más importantes de la época. A ello le antecede una introducción al turismo alemán en el archipiélago canario durante la época estudiada.

La marina de guerra alemana también incluyó estas islas en diversos documentales de viajes, hecho que se contextualiza en la historia del cine alemán y en la historia en general en el octavo capítulo.

La película de expedición, subgénero del *Kulturfilm* muy popular durante los años veinte y treinta, y los filmes realizados en las Islas Canarias centran el capítulo nueve.

El particular modo de viajar de la organización juvenil Nerother Wandervögel, ampliamente conocida durante la República de Weimar, y sus problemas con las Juventudes Hitlerianas se demuestran a través del estudio de su filmografía realizada en Canarias en el décimo capítulo.

Finalmente, en el undécimo capítulo, se tratan las conexiones entre el cine alemán, los avances en la aeronáutica y el archipiélago canario, y cómo ello se reflejó en la producción documental alemana y en el retrato dado de este territorio.

Las conclusiones reflejan los aspectos más señalados del análisis de conjunto realizado y van seguidas de una propuesta de uso didáctico y de futuras investigaciones susceptibles de ser realizadas que tienen relación con este estudio.

El primer anexo es una filmografía de todos los títulos encontrados y analizados en la tesis, tanto los que se produjeron con anterioridad a 1945, como unos pocos que se realizaron con posterioridad (filmes de montaje con imágenes de Canarias tomadas con anterioridad a 1945). A lo largo de toda la tesis se han puesto en cursiva los títulos originales y entre comillas simples la traducción libre de estos títulos realizada por la autora o el título de su estreno en España en caso de ser éste conocido.

Los restantes anexos contribuyen a mostrar una parte fundamental de las fuentes primarias encontradas y utilizadas, como es la recopilación de todas las fichas de censura de filmes en los que se cita Canarias existentes en la actualidad y que se encuentran mayormente en el Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín. Se presenta asimismo una muestra de otras fuentes utilizadas y una recopilación de material gráfico directamente relacionado con los filmes. Las películas conservadas están protegidas por la ley y está prohibida su reproducción y distribución en vídeo, por lo que no pueden adjuntarse como anexo de esta tesis. En fuentes y bibliografía se detallan los archivos donde se recopiló el material utilizado y se relacionan las referencias bibliográficas y hemerográficas de las publicaciones consultadas para la elaboración del estudio.

Como requisito para la obtención de la mención “Doctorado Europeo” se adjunta al final de la tesis un amplio resumen del trabajo de investigación en alemán. En él se ha respetado la numeración de los capítulos de la tesis en español, a pesar de que se ha suprimido la primera parte referida al contexto de la historia del cine alemán. El motivo fundamental de esta ausencia se debe a la necesidad de priorizar y aportar principalmente lo inédito del trabajo para la comunidad científica alemana y del resto de países de la Unión Europea.

II.- HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

II.1. Hipótesis

El punto de partida de este trabajo de investigación es a la vez premisa fundamental para poder formular la hipótesis central de este estudio. Esta primera hipótesis se plantea teniendo en cuenta los siguientes hechos constatados: la utilización de las Islas Canarias como escenario de cine en cuatro películas de ficción de la productora más importante de Alemania, la Ufa, realizadas entre 1929 y 1937; la existencia de una cinta sobre los experimentos realizados a primates en un centro dependiente de la Academia Prusiana de las Ciencias establecido en Tenerife en la segunda década del siglo; la amplia variedad temática del género documental alemán *Kulturfilm* (película cultural), así como el hecho de que el viaje a lugares remotos y conocidos por su belleza paisajística era el tema predominante en los primeros filmes de no ficción de la industria cinematográfica internacional; las llamadas Islas Afortunadas eran un destino turístico frecuentado por alemanes desde la primera década de siglo, y en el periodo de estudio se realizaron dos cintas documentales sobre Canarias de otras nacionalidades.

Estas circunstancias sirven como base para la formulación de la primera hipótesis de este trabajo:

- Las Islas Canarias aparecen retratadas en documentales alemanes realizados por productoras cinematográficas de este país en el periodo comprendido entre 1895 y 1945.

Una vez demostrado este supuesto mediante documentos primarios de la época (películas conservadas y fichas de censura, fundamentalmente) recogidos en archivos cinematográficos de Alemania y teniendo en cuenta su valor documental, éstos pasan a convertirse en los pilares sobre los que se plantea la siguiente hipótesis central:

- A través del cine alemán se reflejaron las relaciones existentes entre Alemania y el archipiélago canario durante el periodo de estudio.

Alrededor de ésta se formulan además las siguientes afirmaciones que tendrán, al igual que las anteriores, que ser demostradas a largo de la investigación y verse reflejadas en las conclusiones:

- La literatura de viajes y científica existía antes de que irrumpiese el cine en la sociedad moderna, aunque es este medio el que posibilita llegar a un mayor número de personas y al mismo tiempo, multiplicando así las imágenes recogidas por el cámara cinematográfico. El retrato realizado por el cine alemán de las Islas Canarias conforma el primer imaginario alemán sobre el archipiélago.

- Las comunicaciones marítimas con las colonias alemanas en África y las escalas de buques de bandera alemana en los puertos de Canarias posibilitará la presencia de directores y cámaras cinematográficos que exploren el continente africano en busca de lo nunca filmado. La presencia de Canarias en el cine alemán es fruto de los intereses alemanes en África y de las características paisajísticas del archipiélago.

- La situación geográfica de estas islas, puente entre tres continentes, y el desarrollo y perfeccionamiento de los medios de transporte en las primeras décadas del siglo XX favorecerá la presencia del archipiélago en noticias y documentales alemanes.

- El auge del turismo conllevará la producción de cintas publicitarias sobre los destinos preferidos por los alemanes de la época, entre ellos Canarias. Esta época antecede a la eclosión del turismo en el archipiélago canario en los años setenta. Los documentales difundieron la "marca" del territorio insular como destino turístico, que fue consolidándose entre la sociedad alemana en las décadas posteriores.

- Los científicos utilizan el cine desde sus orígenes para demostrar sus experimentos o enseñar sus hallazgos. Alemania realizó en Canarias numerosos experimentos científicos en las primeras décadas, hecho que deberá reflejarse en sus películas documentales.

II. 2. OBJETIVOS:

La confirmación de las hipótesis de trabajo iniciales implica una serie de objetivos generales y otros específicos que se alcanzarán durante o al final del trabajo de investigación.

Los objetivos generales son los siguientes:

- Analizar todos los documentales cinematográficos y fichas de censura, así como los artículos publicados, programas de los filmes, folletos publicitarios y fotografías de las películas realizadas por productoras alemanas en las Islas Canarias.
- Conocer diacrónicamente la visión que a través de la cinematografía y los documentos impresos vinculados a los filmes se ha difundido sobre las Islas Canarias.
- Analizar los documentos que reflejan aspectos de la sociedad y la economía canaria, así como de la alemana, sus relaciones y estudiar el tratamiento dado a las informaciones, contextualizándolas en su marco histórico canario y alemán.

La documentación que se pretende recabar, constituye por sus propiedades visuales un acervo cultural original del que podremos extraer datos del contenido y del desarrollo de las producciones realizadas (asuntos y géneros, director, cámara y resto del equipo técnico, lugares de rodaje, hechos acaecidos durante las filmaciones, países y ciudades representadas, difusión, etc.). Se espera poder aportar nueva información en imágenes y documentos sobre la geografía, la cultura, las costumbres religiosas, la economía y la sociedad canaria en el momento histórico en que fueron tomadas, así

como sobre la presencia alemana en el Archipiélago a lo largo de este siglo y los intereses alemanes en esta región.

El análisis sobre el tratamiento dado a las informaciones y los distintos temas de interés, de los documentos que tengan por objetivo las Islas Canarias a lo largo de este siglo, posibilitará averiguar cual ha sido la visión divulgada en Alemania sobre estas Islas y su sociedad y, en definitiva, conocer la imagen pormenorizada que se ha dado de Canarias. Además, se descubrirá cómo se han mostrado los alemanes a sí mismos, y a su país en estos documentos.

Indagar sobre la promoción internacional que de las islas se ha realizado gracias a la exhibición de estas filmaciones y a las publicaciones que generan (folletos y artículos de prensa principalmente), supondrá además, conocer el papel desarrollado por el cine alemán como difusor del conocimiento de las Islas Canarias en el periodo de estudio y valorar su posible influencia en el turismo alemán que desde principios de siglo visita en gran medida estas islas.

A través de los contenidos de los documentales es posible extraer numerosos datos sobre la vida en Canarias en el momento en que fueron filmados, sobre la evolución del turismo alemán en las Islas y sobre los vínculos o conexiones existentes entre el país germano, la región canaria y España en distintas épocas. Así mismo, en algunas ocasiones, el asunto del documental nos dará la clave de por qué las islas aparecieron en estas películas.

Objetivos específicos:

- Visualizar, describir y recuperar (cuando sea posible) todo el material cinematográfico alemán realizado en las Islas Canarias.

Este material constituye la herramienta de trabajo principal, eje de toda la investigación y será un legado cultural y científico para futuros investigadores e interesados en el tema.

Sin embargo, la inexistencia de copias de seguridad de algunas películas en soporte de nitrato o celuloide y el expolio sufrido por los archivos alemanes durante la segunda guerra mundial suponen un impedimento para la visualización y copiado en vídeo de toda la documentación. En esos casos, se recurrirá a las fuentes primarias impresas conservadas de esas películas, como son las fichas de censura otorgadas por los órganos oficiales de control cinematográficos (*Film Prüfstelle*).

- Análisis cuantitativo y estudio de los subgéneros documentales, temas y lugares de rodaje de las cintas que se han filmado en el archipiélago paralelamente al desarrollo de la industria cinematográfica alemana.

Con estos datos se pretende descubrir el tipo de documentales, agruparlos por temas, lugares más retratados, productoras y directores que realizaron un mayor número de documentales, entre otros asuntos relacionado con la producción de los filmes.

- Análisis cualitativo y estudio de la relevancia de las producciones documentales realizadas en las Islas y la difusión internacional que a través de éstas se ha generado del archipiélago canario.

La búsqueda y lectura del material impreso (fichas de censura), hemerográfico y bibliográfico aparecido en Alemania, paralela y posteriormente a la proyección de los documentos visuales, nos permitirá conocer la importancia, aceptación y divulgación que tuvieron los filmes, además de determinar el grado de difusión que se ha realizado a través de este medio de las Islas Canarias.

Igualmente, el conocimiento sobre la relevancia que tuvieron estas obras posibilitará deducir el papel que han tenido estos documentos en la promoción del archipiélago como destino turístico desde las primeras décadas del siglo XX.

- Establecer analogías entre documentos para determinar a lo largo del tiempo la visión global que la industria del cine y los medios impresos alemanes han difundido sobre las Islas Canarias y compararlos con la realidad histórica conocida.

Conocer el qué, cómo, dónde, cuándo, por qué, y en algunos casos, el para qué, de cada una de las filmaciones realizadas en Canarias, datos que se extraerán del análisis documental, posibilitará no sólo conocer los motivos generales que llevaron a las productoras alemanas a incluir al archipiélago canario en sus documentales, sino además, a determinar cuáles fueron los iconos representativos del archipiélago más retratados en los filmes, la imagen dada de conjunto o por grupos de documentales como una misma temática y confirmar si lo que fue difundido se corresponde o no con la realidad histórica conocida.

- Analizar el papel de Canarias en el cine alemán propagandístico, en sus documentales del periodo nazi (1933-1945).

Los documentales realizados en Canarias durante el periodo nazi son especialmente interesantes por el contexto histórico en que se desarrollan y su estudio nos permitirá descubrir el interés alemán por este territorio insular en aquél periodo.

III. METODOLOGÍA

III. 1. Fundamentación teórica

La metodología cualitativa en su aplicación a las ciencias sociales y a la historia socio-cultural y, concretamente, a los estudios sobre comunicación de masas que tienen por objeto la historia del cine documental y las representaciones de la sociedad en que éste es producido, se presenta como la metodología idónea para ser aplicada a este estudio sobre la representación de Canarias en el documental alemán desde 1895 hasta 1945¹. Este tipo de metodología permitirá, a través de diversos tipos de análisis –histórico-contextual, descriptivo-contextual, comparativo-, obtener conclusiones a cerca del reflejo que el cine alemán, considerado como documento histórico y medio de comunicación social, hizo no sólo de la sociedad que lo produjo, la alemana, sino particularmente de la sociedad canaria, así como conocer los aspectos retratados de sus relaciones o vínculos durante los cincuenta años que abarca el estudio y ampliar su conocimiento.

La consideración sobre la que se fundamenta el análisis, que parte del valor documental que tiene el cine por su capacidad de “reflejar” la realidad, postura defendida inicialmente por Marc Ferro, así como de “explicarla”, como señaló Rosenstone posteriormente, permitirá hacer un estudio de la imagen dada por los alemanes de Canarias por medio del cine y aclarar las relaciones existentes entre Alemania y Canarias.

Cuando nos planteamos esta investigación estudiamos las corrientes de la historiografía del cine y los métodos propuestos por sus principales teóricos, clásicos y actuales, para a partir de una selección profundizar en los postulados y métodos más adecuados de ser aplicados o adaptados a este trabajo.

¹ El hecho de partir de material antiguo y, por tanto, de un fenómeno comunicativo audiovisual que no se produce en la actualidad con los recursos actuales, nos alejó desde el comienzo del planteamiento de la

Entre los teóricos más destacados que profundizan desde hace varias décadas en las relaciones entre el cine y la historia y, por tanto, entre el cine y la sociedad, en distintos países, nos interesaron fundamentalmente por la relevancia y novedad de sus aportaciones los estudios de Marc Ferro² (Francia), Pierre Sorlin³ (Francia), Noël Burch⁴ (Estados Unidos-Francia), Rosenstone⁵ (Estados Unidos) y Anton Kaes⁶ (Alemania). Entre ellos existen numerosos puntos en común, algunos de los cuales hemos tomado como base teórica de este trabajo de investigación, así como otras propuestas exclusivas de cada uno que también se han tenido en consideración en el diseño de la metodología.

Noël Burch insiste desde su enfoque socio-cultural de la historia del cine en la relación entre el cine y la sociedad y centra especialmente sus estudios en el cine de los primeros tiempos:

“Estos filmes del pasado podrán apreciarse mejor si los situamos en su contexto social e histórico e inversamente, algunos aspectos de las sociedades que los producen podrán comprenderse mejor si los filmes se descifran de esta manera”⁷.

A propósito de las películas, comenta que es preciso hacerse una serie de preguntas, que se han tenido en cuenta en el análisis de los documentales de este trabajo, y que versan sobre:

investigación de emplear una metodología cuantitativa. De hecho, apenas existen trabajos que apliquen un análisis de contenido de este tipo.

² Véase de Marc Ferro entre otras publicaciones: *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, París, 1975; *Historia contemporánea y cine*, trad. Rafael de España, Ariel, Barcelona, 1995 (título original *Cinéma et histoire*, Editions Denöel/Gonthier, 1977); "Der Film als "Gegenanalyse" der Gesellschaft", en Claudia Honegger (ed), *Schrift und Materie der Geschichte*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, pp. 247-271; "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film-Historia*, vol. 1, núm. 1, 1991, p. 8 y ss.

³ Véase las siguientes obras de Pierre Sorlin: *The Film in History. Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980; *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, FCE, Méjico, 1985; *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.

⁴ Véase de Noël Burch: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987 y la serie de televisión *What do those old films mean?*, BSS Channel, Londres, acompañado del dossier *La lucarne du siècle*, s.f.

⁵ Véase de R. A. Rosenstone *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997 (título original: *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995).

⁶ Véase de Anton Kaes: *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989; "Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik", en Uli Jung y Walter Schatzberg (ed.) *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, Saur, München, 1992, p. 62).

“Las condiciones económicas en las que fueron realizados; el origen social de los realizadores; el entorno cultural en el cual fueron recibidos inicialmente; los espectadores que los vieron; los principales temas sociales o políticos tratados, consciente o inconscientemente”⁸.

Noël Burch propone, en conclusión, “leer” los filmes en su contexto y comprender ese mismo contexto.

Anton Kaes también defiende la importancia del contexto, partiendo de los postulados de la Nueva Historiografía de la Cultura, como base para el diseño de una Nueva Historiografía del Cine:

“La primera pregunta que planteará la Nueva Historia del Cine tendrá que centrarse en el simple hecho de que una película ha sido creada en un momento determinado en un país determinado. Con ello, la mera existencia de una película se enfoca como un problema que hay que resolver y deja de considerarse como un hecho incuestionable, como se venía haciendo en las historias del cine convencionales. ¿Por qué se produce precisamente esta película en un momento determinado?”⁹

Kaes comenta que la materia prima que le permite al intérprete construir el contexto, está compuesta principalmente por las fuentes primarias y secundarias –véase siguiente apartado- y explica los motivos:

“Como los filmes ganan resonancia en la medida en que se van arraigando en la historia, hace falta proceder a una ‘excavación arqueológica’ del contexto en el que se ha creado el filme en cuestión y hay que ser consciente de dicho contexto”¹⁰.

Como en los Estudios Culturales (*Cultural Studies*), en la Nueva Historiografía del Cine este proceso ‘arqueológico’ descubre discursos, que otorgan a los filmes individuales “significado y resonancia”¹¹.

Este enfoque, como añade Kaes, describe las circunstancias en las cuales se produjo un filme, “así como las necesidades y los deseos que éste ha creado, a la vez que controla las huellas que deja la película en cuestión”¹². Esta perspectiva permite considerar las repercusiones que tuvo la exhibición de las cintas alemanas sobre Canarias en Alemania, así como su posible conexión

⁷ Noël Burch, *What do those old films mean?* (*op. cit.*, p. 1), citado por Michele Lagny, *Cine e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997, p. 270.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Anton Kaes, “Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik”, *op. cit.* p. 57.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Antón Kaes, *op. cit.*, p. 62.

con el turismo de la época y el posterior. Ello es posible porque se considera al cine como una institución y como tal es capaz de conformar el imaginario alemán de Canarias:

“El ‘discurso cinematográfico’ no abarca solamente los filmes sino también el lugar que éstos ocupan como institución en el seno de los contextos históricos-culturales e histórico-cotidianos. En consecuencia, la historia del cine es también la historia de la función que desempeña el cine como institución social”¹³.

Marc Ferró, es el primer especialista y defensor del cine como reflejo de la sociedad de las últimas décadas y, por tanto, como lo define el profesor Caparrós Lera, “el gran pionero de la utilización del arte cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico”¹⁴. Sus primeras investigaciones datan de la década de los setenta y su libro *Historia contemporánea y cine* se ha convertido en un clásico, ya traducido en numerosos idiomas.

Ferro afirma que el filme no sólo cuenta por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite. Él distingue entre lo visible y lo no visible de las películas. Lo no visible lo forman los elementos a los que denomina “agentes reveladores”, que pueden aparecer en cualquiera de los niveles de lectura del filme y tener cualquier tipo de relación con la sociedad. Estos pueden surgir inesperadamente y ser fruto de los lapsus de un autor, ideología o sociedad y su “percepción, así como la de sus concordancias y discordancias con la ideología, es la que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible”¹⁵. Para poder detectar estos elementos propone analizar “el filme con lo que no es el filme”: la producción, el público, la crítica, el sistema político..., y de este modo, asegura, “podemos esperar comprender no sólo la obra, sino también la realidad que representa”¹⁶.

En esta misma línea, Pierre Sorlin, catedrático de Sociología del Cine en la Université de la Sorbonne Nouvelle, pone el énfasis en la ideología en la que se ve inmersa el filme:

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ib.*

¹⁴ Caparrós Lera, J.M. *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 11.

¹⁵ Marc Ferró, *Historia contemporánea y cine*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ Marc Ferró, *op. cit.*, p. 39.

“La película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento desde el cual se pueden plantear los problemas, el conjunto de medios gracias a los cuales se llega a exponerlos y desarrollarlos, cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento”¹⁷.

El profesor Rosenstone de Estados Unidos también perteneciente a este grupo de investigadores y teóricos centra su interés en cómo las películas “explican” y se relacionan con la Historia y cómo la “reflejan”; aspecto este último trabajado también por los europeos Ferro y Sorlin.

Además de predominar en el análisis de los documentales el método empírico en lo referido a los procedimientos descriptivos se tuvo en cuenta el método propuesto por Marc Ferro para la realización de la crítica de documentos de noticiarios que él propone sea llevado a cabo desde tres aspectos: crítica de la autenticidad, crítica de la identificación y, sobre todo, crítica del análisis¹⁸.

La crítica de la autenticidad se centra en la naturaleza del documento cinematográfico y trata de averiguar si una película ha sido reconstruida o incluso modificada deliberadamente. En el caso de los documentales realizados en Canarias, se trata de indagar si la película ha sufrido modificaciones a lo largo de sus largos años de existencia para detectar posibles faltas de planos o planos insertados con posterioridad a la realización del filme.

La crítica de identificación supone buscar la procedencia de un documento, fecharlo, identificar a los personajes y lugares, interpretar el contenido, y como señala Ferró “son prácticas habituales, pero cuya aplicación es más delicada de lo que se piensa, sin que además puedan prevalecer sobre la crítica de la autenticidad”¹⁹.

Finalmente, la crítica analítica supone contemplar la casa productora, las condiciones de realización, su función, su frecuencia (si es un documento único o repetido), su recepción por los eventuales espectadores, etc. Ferro añade que no existe ningún documento que sea políticamente neutro u objetivo: ni las decisiones tomadas por la empresa que contrata al operador, ni la postura

¹⁷ Texto citado por Caparrós (*op. cit.*, p. 13) del libro de Sorlin *Cine europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.

¹⁸ Véase el capítulo 2 del libro de Marc Ferro *Historia contemporánea y cine (op. cit.)*.

adoptada por el mismo operador son totalmente inocentes, si bien ello no implica que sean necesariamente conscientes: “Una toma cinematográfica está tan sesgada como un escrito o discurso; la diferencia es que en el cine siempre hay algún elemento imprevisto, involuntario, desapercibido”²⁰.

Compartimos también con Ferro que la imagen puede demostrar su condición de “revelador” sin parangón, pues confrontada con los documentos escritos ofrece una realidad muy diferente a la reflejada por las fuentes tradicionales²¹.

III. 2. Diseño metodológico

La búsqueda sistemática de documentos primarios y secundarios del cine alemán relacionados con el archipiélago canario llevada a cabo en archivos y bibliotecas de Alemania (véase apartado sobre las fuentes), fue la primera exigencia metodológica aplicada a este trabajo de investigación.

En este estudio, el corpus documental primario, es decir, el material que nos permite conocer la filmografía alemana en la que aparecen las Islas Canarias, lo forman tanto material cinematográfico conservado hasta la actualidad (las películas en soporte de nitrato y de celuloide) como documentos impresos de carácter oficial, principalmente fichas de censura (véase anexo 1), en las que se recoge mayormente el texto del filme (los rótulos o intertítulos en el caso de las cintas mudas y la voz en *off* en los filmes sonoros) y, en otras ocasiones, solamente la temática del mismo. Además, la literatura secundaria que acompañó al filme (programa de la película) o los artículos sobre su estreno o exhibición también son una fuente principal para conocer el contenido y las características formales de éste.

Esta diversidad en el formato y origen de las fuentes imposibilita la cuantificación de los distintos aspectos que se mostraron de Canarias en los filmes²². Tampoco es posible recoger en cifras el tiempo dedicado a Canarias

¹⁹ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 101.

²⁰ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 103.

²¹ Marc Ferro, *op. cit.*, p. 106.

²² El texto puede orientar sobre el contenido pero en numerosos casos tan sólo se podrán deducir las imágenes partiendo de éste y estableciendo analogías con lo mostrado en otras películas conservadas.

en cada documental –excepto cuando se conserva la película-, ni el número de espectadores que lo vieron, entre otros muchos aspectos que se podrían estudiar en un trabajo de investigación desarrollado a partir de material cinematográfico o audiovisual producido en la actualidad.

El recuento numérico puede utilizarse únicamente para conocer a qué subgénero documental pertenecen mayormente las películas en las que aparece Canarias y a qué temáticas aparece vinculado el Archipiélago en mayor medida. Mediante el análisis cualitativo podrá desprenderse cuáles fueron los iconos más representativos de las islas que aparecieron en los filmes alemanes del periodo de estudio, sin que ello excluya el apoyo en algunas cifras para destacar los resultados obtenidos.

Una vez encontrado todo el material tras el proceso de búsqueda sistematizada y pormenorizada, éste se incluye en una base de datos informatizada y, finalmente, se procede a analizarlo mediante métodos adecuados a los objetivos que se pretenden alcanzar.

Después de tener en consideración las propuestas teóricas de los autores citados en el apartado anterior y tomando como modelo o guía el método de Marc Ferró, se diseñó un método de análisis para ser aplicado al corpus documental encontrado. El método propuesto es el resultado de la conjunción de diversos tipos de análisis que incluso llegan a fusionarse en algunos momentos: análisis histórico-contextual, análisis descriptivo-contextual, análisis comparativo.

Análisis histórico-contextual:

A cada documento o grupo, ello dependerá de la existencia de una o varias películas sobre una misma temática, se le realiza un análisis histórico-contextual, en el cual se tiene en cuenta las características principales del periodo histórico del país que produce el filme, Alemania, haciendo especial hincapié en algunos casos en la ideología, y las relaciones existentes con Canarias. Se señalan, por tanto, los aspectos históricos aparentes y ocultos en el filme que más pudieron influir en la producción de éste.

Asimismo, se contextualiza la obra en la historia del cine alemán y concretamente en la del *Kulturfilm* (película cultural) y sus modalidades (película científica, educativa, de viajes, expediciones, publicitaria, etc.), así

como en su particular temática (viajes de crucero, viajes de la marina imperial alemana, aviación, etc.).

Análisis descriptivo-contextual:

A cada obra se le aplica un análisis de tipo descriptivo en el cual se hace un estudio sobre los aspectos formales del filme (análisis interno), que variarán dependiendo de si se conserva la cinta en soporte de película o únicamente han llegado hasta la actualidad otros documentos primarios o secundarios relacionados con el documental. Los aspectos a tener en cuenta son: título, subtítulos, créditos, formato de la película (35 mm ó 16 mm), metraje, rótulos de las películas mudas, si es en blanco y negro o está tintada o coloreada, etc.

Siguiendo el método descriptivo se detalla en forma de *decoupage* (imágenes y texto de cada escena) o se comenta el contenido de las partes referidas al archipiélago canario y la técnica o calidad del filme. Se hace especial hincapié en describir y analizar los distintos aspectos históricos, geográficos, económicos y etnográficos retratados en la película, fundamentalmente en lo relacionado con Canarias.

Asimismo se comenta lo que aparece antes y después de Canarias en el filme. Ello permite, en los casos en que Canarias figura como parte de un viaje conocer los lugares a los que se muestran vinculadas las islas a través de ese documental y las repercusiones que ello pudo tener en la imagen dada de Canarias. Además, se compara el tratamiento dado a la parte de Canarias con respecto a otros lugares retratados en el filme.

El contexto del filme no sólo implica conocer el momento histórico en que se produce sino también el contexto externo del propio filme, es decir, aquello que está directamente relacionado con la producción y exhibición de la película. Por tanto, de cada filme se estudiarán: sus fichas de censura con los posibles cortes señalados, fecha, lugar y metraje; críticas y artículos publicados en la prensa y revistas especializadas; programas de la película, libros publicados por el director del filme y concretamente los relacionados con el documental, como por ejemplo, libros de viajes; artículos de la prensa canaria donde se recojan datos relacionados con el rodaje de la película, etc.

Análisis comparativo:

El análisis comparativo se realiza cuando ya se han llevado a cabo los anteriores estudios. A través de él es posible establecer similitudes y diferencias entre películas de un mismo o distinto bloque temático, de las que se extraen las conclusiones del trabajo.

La comparación entre el número de documentales realizados de cada temática conduce a una de las conclusiones claves del trabajo de investigación: conocer los temas preponderantes a los que aparecen vinculadas las islas en el cine alemán.

Las comparaciones entre filmes se realizan especialmente en el tratamiento dado al fragmento del filme dedicado a Canarias.

Este análisis se aplica asimismo al estudio de las diversas versiones conservadas sobre un mismo filme.

Finalmente el análisis comparativo de la filmografía alemana en que se representa a las Islas Canarias permitirá justificar la escasa o mayor presencia de Canarias en el cine alemán en un periodo concreto; explicar por qué en determinadas épocas se produjeron en mayor medida documentales con una misma temática; agrupar filmes atendiendo a diversos parámetros para extraer conclusiones; aclarar los motivos por los cuales se realizaron nuevas versiones; elucidar por qué a unas películas se les dio más publicidad que a otras; deducir por qué se dio una imagen de Canarias y no otra, entre otros aspectos destacados.

IV. FUENTES

IV.1. Límites

En la fase de búsqueda de las películas y documentales alemanes filmados en las Islas Canarias tomamos contacto con los archivos principales cinematográficos del país. Ello nos permitió averiguar toda la filmografía alemana realizada en Canarias hasta finales del siglo XX. Tras conocer y estudiar todo el material existente se determinó delimitar el periodo de estudio entre los orígenes del cine y el final de la segunda guerra mundial. La producción posterior localizada o susceptible de ser conservada e investigada pertenecía en su mayoría al género de ficción y se trataba sobre todo de producciones televisivas.

El material encontrado sobre las primeras décadas del cine ofrecía la oportunidad de conocer la primera imagen fílmica dada de Canarias a través de un medio de comunicación de masas en Alemania. Una vez comprobamos que las películas de ficción de ese periodo habían utilizado el archipiélago canario únicamente como plató natural cinematográfico se desestimó su utilidad para extraer la imagen “real” mostrada del archipiélago.

IV.2. La búsqueda de fuentes en los archivos cinematográficos alemanes

Alemania es el país europeo con el mayor número de centros de investigación cinematográfica de Europa. Esta situación viene originada por su estructura federalista, en la que la cultura es competencia exclusiva de cada *Bundesländer* – equivalentes a los gobiernos autonómicos españoles -. Con el gobierno de Schröder y la creación por primera vez de un ministerio de cultura este panorama ha comenzado a cambiar tímidamente. Sin embargo, por el

momento, este país carece de una filmoteca nacional, como las que existen en España o en el Reino Unido, que se dedican a la conservación y difusión de la cinematografía nacional. Esto ha originado que no sólo desde las administraciones autonómicas y locales sino también desde el sector privado se hayan creado centros por toda la geografía alemana para preservar y divulgar las producciones cinematográficas y audiovisuales producidas por empresas germanas.

Estos centros pueden encontrarse bajo muy distintas denominaciones: archivo cinematográfico, archivo audiovisual, archivo cinematográfico y audiovisual, fundación de cine, cinemateca, escuela de cine y televisión, museo o incluso como asociación de amigos del cine.

Una de las diferencias fundamentales que distinguen a estos centros es que mientras algunos de ellos recogen, catalogan y recuperan para su consulta posterior documentos de la historia general del cine alemán, otros se han especializado en el periodo anterior o posterior a una de las fechas más señaladas de la historia del siglo XX: 1945. El fin de la segunda guerra mundial marca una línea divisoria entre la producción cinematográfica realizada hasta ese momento, mucha de la cual se perdió durante la guerra o fue trasladada a Rusia o a los Estados Unidos, y el cine posterior, de cuya conservación se han encargado instituciones repartidas por este país que quedó dividido en cuatro partes. Finalmente, en el año 1989, con la caída del muro de Berlín, se ha podido crear el mayor archivo nacional del país, unión del antiguo archivo estatal de la República Federal de Alemania (RFA) y del archivo de la República Democrática Alemana (RDA).

Hemos señalado hasta aquí los principales obstáculos que complican la búsqueda de documentos cinematográficos en Alemania: la dispersión de las fuentes y su división en periodos. Pero estas dificultades no se presentan únicamente en la investigación cinematográfica, ya que afectan, además, a las búsquedas bibliográficas y hemerográficas y a la mayoría de los sistemas de recuperación documental del país.

El mayor número de centros dedicados a la conservación y recuperación de documentos cinematográficos y también los más representativos se encuentran en las ciudades de Berlín, Frankfurt y Múnich. Los centros más importantes situados en Berlín son: el Archivo Cinematográfico Estatal

(Bundesarchiv-Filmarchiv), la Fundación de la Cinemateca Alemana (Stiftung Deutsche Kinemathek), y la Academia Alemana de Cine y Televisión (Deutsche Film und Fernsehakademie). Estas dos últimas instituciones han reunido parte de su material para exponerlo conjuntamente en el Museo de Cine de Berlín, edificio inaugurado en agosto de 2000, donde se encuentran localizados desde entonces ambos organismos.

El Museo de Cine de Berlín se ha constituido desde entonces como el primer museo y centro de investigación cinematográfica y audiovisual del país seguido por el Museo de Cine de Frankfurt (Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main) y el Museo de Cine de Múnich (Münchener Filmmuseum). La ciudad de Frankfurt es la segunda en importancia para la investigación cinematográfica encontrándose en el mismo edificio que acoge su Museo de Cine el Instituto de Cine Alemán (Deutsches Film-Institut), con una importante tradición histórica.

Cada uno de estos organismos tiene una serie de departamentos o secciones que se pueden encontrar en cualquier centro de documentación cinematográfica: archivo de películas (filmoteca-videoteca), de recortes de prensa, fotográfico (fototeca o diapoteca), de carteles (cartoteca), de música o sonido (fonoteca, discoteca o compacteca), así como biblioteca, hemeroteca, sección de obras de referencia y catálogo.

Las bibliotecas que cuentan con un mayor número de volúmenes y donde encontramos las fuentes impresas utilizadas para este estudio son: la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín, la biblioteca compartida del Instituto de Cine y del Museo de Cine de Frankfurt, la de la Escuela Técnica Superior de Cine y Televisión de Múnich (Hochschule für Fernsehen und Film) y la de la Escuela Técnica Superior de Cine y Televisión "Konrad Wolf" de Postdam (Hochschule für Fernsehen und Film "Konrad Wolf"). Los libros de cine publicados con anterioridad a 1945 que han perdurado hasta la actualidad son escasos debido a que la mayoría se encontraban en los estudios de la UFA de Berlín, la mayor productora cinematográfica alemana de la primera mitad del siglo que contaba con su propio archivo y escuela de formación y que quedó prácticamente destruida durante la segunda guerra mundial. El material bibliográfico existente aún hoy puede ser consultado en la Biblioteca Estatal de Berlín (Staatliches Bibliothek Berlin), donde, además, pueden consultarse la

mayoría de los periódicos y revistas especializadas de la época. Las restantes bibliotecas cuentan, a su vez, con algunas colecciones hemerográficas tanto en soporte papel como en microfilmes.

Además de estos centros, otros archivos especializados relevantes que visitamos en la fase de búsqueda de material o con los que establecimos contacto fueron: el Instituto de Cine Científico situado en la ciudad de Göttingen (Institut für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen) y la Casa de los Documentales (Haus des Dokumentarfilme) de Stuttgart. De los archivos que conservan todo el material de una región o ciudad, tuvo especial interés para nuestro estudio, por tratarse del archivo de la ciudad portuaria más importante de Alemania, el Staatliche Landesbildstelle de Hamburgo. En cuanto a los archivos privados el de mayor reconocimiento es el que custodia los documentos que se generan cada año alrededor de las películas que participan en las distintas secciones del Festival de Cine de Berlín, así como los referidos al Nuevo Cine alemán y al cine independiente. Se trata del archivo perteneciente a la Asociación de Amigos del Cine (Freunde der Deutsche Kinemathek) de Berlín, que organiza las retrospectivas y muestras de cine de más prestigio del país en su propia sala cinematográfica, Kino Arsenal, una de la más antiguas y de mayor renombre de esta ciudad.

Paradójicamente, se dan varios casos en los que centros ubicados en una misma ciudad comparten un mismo edificio pero no sus secciones o departamentos, lo que origina una duplicidad de los mismos. Los casos más significativos los forman cuatro de las cinco instituciones más importantes de cine del país: la Fundación de Cine Alemán y la Escuela de Cine y Televisión de Berlín, que se encuentran ambas en el mismo lugar y esta circunstancia se repite en Frankfurt con el Instituto de Cine Alemán y el Museo de Cine. Ello ralentiza y complica la búsqueda de fuentes para el investigador, aunque, por otro lado, la probabilidad de encontrar el material buscado es mayor que si sólo existiera un único centro.

A continuación exponemos el material que pudimos consultar en los dos centros de investigación más importantes de Alemania y que poseen la mayor parte del material fílmico e impreso del cine alemán hasta 1945. Estos son: El Archivo Cinematográfico Estatal (Bundesarchiv-Filmarchiv) y la Fundación de la Cinemateca Alemana (Stiftung Deutsche Kinemathek).

IV.2.1. El Archivo Nacional de Cine (Bundesarchiv-Filmarchiv)

El Archivo Nacional o Archivo General de la Administración Alemana (Bundesarchiv) y su Archivo Cinematográfico (Filmarchiv) se crearon en 1952, y desde entonces dependen del Ministerio del Interior. En él pasamos la mayor parte del tiempo de los nueve meses que investigamos en Alemania. Éste fue, además, nuestro centro receptor, donde su subdirector, Helmut Morsbach, fue nuestro tutor. La tarea principal de este centro es la de custodiar documentos cinematográficos de la historia alemana, así como documentales y películas de ficción representativas del cine alemán. Este archivo, que es uno de los más grandes del mundo, asume las tareas propias de un archivo cinematográfico nacional. De hecho, el Bundesarchiv-Filmarchiv posee la mayoría de los documentos que se encontraban en los archivos cinematográficos durante del Tercer Reich que han llegado hasta nuestros días, los de la República Democrática Alemana y los de la República Federal Alemana.

Especificamos a continuación los materiales más destacados que posee este centro, parte de los cuales fueron consultados para esta investigación, después de hacer una búsqueda sistemática en bases de datos y catálogos convencionales de uso interno o público, así como en distintas filmografías publicadas o manuscritas por personal del archivo.

- Los documentos fílmicos del Ministerio de Propaganda del Tercer Reich.
- Documentos de propaganda del Ministerio de Asuntos Exteriores realizados por Alemania con destino al extranjero, así como de otros países que fueron exhibidos en el país germano durante la segunda guerra mundial.
- Producciones realizadas por encargo del Ministerio de finanzas y los documentos fílmicos sobre la Seguridad del Estado.
- Películas alemanas desde 1929 hasta 1945, sobre todo del género documental (*Kulturfilme*, es decir, películas culturales, y noticiarios

cinematográficos), así como una colección de largometrajes de este periodo.

- Material cinematográfico producido por los diferentes departamentos y organizaciones del Tercer Reich o por empresas que fueron privatizadas durante el periodo nazi.

Existe un catálogo editado por esta institución donde se recogen numerosos documentales y noticiarios realizados entre 1895-1950, aunque no debe ser considerado como un compendio de toda la producción de este género llevada a cabo en Alemania. De hecho, aún se desconoce el contenido de numerosos *Wochenschaue* (noticiarios cinematográficos alemanes) de la época. No obstante, el Bundesarchiv-Filmarchiv posee algunos catálogos manuales donde las noticias se han agrupado bajo descriptores de tipo geográfico, entre otros, que nos resultaron de utilidad en la búsqueda de películas para este estudio. Existe asimismo otro catálogo manual donde aparecen por orden alfabético los *Kulturfilme* que ha conservado o conserva aún en la actualidad este archivo.

Además de la enorme cantidad de películas que posee el Bundesarchiv-Filmarchiv, aproximadamente 170.000 cintas en 35mm o 16 mm y más de 3.000 cintas de vídeo, que lo convierte en uno de los archivos más visitados por investigadores de todo el mundo, otra de las secciones más desarrolladas en este centro es la referida a los documentos impresos y publicitarios relacionados con el cine.

La sección de documentos impresos alberga más de 200.000 recortes de prensa sobre películas, personalidades, productoras cinematográficas, géneros, temas, así como fotografías (352.000, aproximadamente), programas de mano, carteles y cartas de censura. Una de las labores en las que se ha centrado esta sección en los últimos años ha sido la búsqueda y recopilación del mayor número de fichas de censura existentes en el país.

Las fichas de censura constituyeron una fuente primordial en nuestra investigación, ya que al no haberse conservado sino un mínimo de películas relacionadas con Canarias en soporte cinematográfico se tuvo que buscar alternativas para conocer los documentales que habían incluido escenas del

archipiélago canario. Las fichas de censura comenzaron a emitirse en 1920 y finalizaron el 31 de enero de 1945.

De las 60.934 cartas de censura que se emitieron en esa época se conservan en el Bundesarchiv-Filmarchiv 44.000, lo que lo convierte en el archivo del país que más documentos primarios posee de este tipo. Existe una base de datos informatizada con el título de todas las producciones de las que se tiene la carta de censura con su correspondiente número, fecha y lugar de emisión, lo que constituyó una fuente de primer orden para la investigación.

Mediante palabras clave o descriptores fuimos realizando búsquedas de títulos en la base de datos de fichas de censura que pudieran tener alguna relación directa o indirecta con Canarias en aquella época. Palabras como viajes, islas, barcos, sol o atlántico nos daban como resultado largas listas de las que se eliminaban los títulos de películas de ficción u otros documentales que aludían a lugares sin conexión marítima con Canarias.

A medida que fuimos obteniendo resultados o conociendo el contenido de las cintas sobre Canarias incorporábamos nuevos descriptores como zepelines, aviones, hidroaviones, cruceros y nombres de barcos tales como *Cap Polonio*, *Emden*, etc. Paradójicamente con el nombre del archipiélago, de cada una de las islas o sus capitales no obtuvimos ningún resultado positivo a través de este sistema de búsqueda.

De los títulos seleccionados de esta base de datos con 44.000 entradas se leía el contenido de las fichas de censura para descubrir si aunque no se nombraban en el título podían aparecer en el interior. Se leyeron miles de fichas y finalmente este procedimiento de búsqueda nos aportó más de la mitad de los títulos que se analizan en esta tesis.

El centro cuenta asimismo con una biblioteca con bibliografía que va desde los años treinta hasta la actualidad. Aunque sólo la pueden utilizar los funcionarios o personal contratado por el archivo, al aceptarnos como becaria de investigación durante largos periodos y haber estado tutorizada por la dirección del centro tuvimos acceso a éste y otros departamentos de uso exclusivamente interno.

Tanto en esta biblioteca como en la Biblioteca Nacional (Staatsbibliothek) encontramos numerosos libros contemporáneos a la época de estudio, que han sido fundamentales para poder abordar el capítulo teórico

sobre el *Kulturfilm*, así como sus antecedentes, ya que tan sólo existen algunos estudios actuales que tratan algunos aspectos de este género.

Los catálogos e inventarios de películas han resultado especialmente útiles para descubrir algunos títulos citados en esta tesis o para obtener datos complementarios de otros ya conocidos. A este tipo de publicaciones pertenecen dos libros de Herbert Birett¹, en el segundo de los cuales, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, encontramos las referencias a las cuatro películas de Gaumont exhibidas en Alemania, que conformaron la primera representación dada de Canarias en este país y que analizamos en el capítulo cuatro.

Los anuarios de Karl Wolffsohn² (1923-1933) también nos aportaron no sólo algunos datos técnicos de películas que ya conocíamos sino que gracias a él se encontró un filme dedicado a los aborígenes canarios, del que lamentablemente sólo se tiene esta referencia. Wolffsohn se apoyó para su recopilación de datos en los listados de las decisiones de la censura que se publicaban en la prensa especializada, sobre todo en el *Lichtbild-Bühne*, y en su biblioteca especialmente montada en aquel entonces por él mismo. Ésta fue incorporada a la escuela de formación de la Ufa (la Ufa-Lehrschau) y desde el final de la guerra está desaparecida o dispersa³.

Los catálogos oficiales y de las productoras también son una fuente rica para la localización de títulos y conocer algunos datos sobre las producciones. En especial, para el estudio de los *Kulturfilme* (películas culturales) y *Lehrfilme* (películas educativas) resulta valioso el editado por Walter Gunther a finales de los años veinte. En él también encontramos dos títulos de películas educativas de las que no se encontró ninguna información en otras fuentes secundarias.

Como puede desprenderse de lo comentado, los catálogos, anuarios y filmografías constituyen una de las primeras fuentes consultadas en este estudio. Asimismo, vemos que éstos en la mayoría de los casos no aportan sino una mínima información sobre el filme, pero a veces ese pequeño dato es fundamental para proseguir la búsqueda.

¹ Birett, Herbet, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920*, Saur, Berlín, 1980 y *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, Múnich, 1991.

² Wolffsohn, Karl (ed), *Jahrbuch der Filmindustrie*, 5 tomos, Lichtbild-Bühne, Berlín, 1923-1933.

³ Aurich, Rolf, "Filmarchive und Bibliotheken", Bock, Hans-Michael y

La hemeroteca, que sí es de consulta pública, cuenta con publicaciones periódicas especializadas de este periodo en soporte de microfilmes, aunque algunas sólo pueden ser consultadas en su soporte original. Las críticas y otras referencias a las películas, como las listas de las decisiones de los órganos de censura, aparecidas en la prensa también han constituido una base importante en el análisis de los filmes.

Por último, cabe señalar otros fondos documentales, que aunque no fueron utilizados posteriormente porque pertenecían a periodos posteriores al de nuestro estudio, se consultaron en las fases previas a la delimitación cronológica del corpus. Estos son:

- Las películas de instituciones o de empresas públicas que desde 1949 han cedido su material al Bundesarchiv o lo han dejado para su custodia, como son el departamento de prensa e información del gobierno central o las empresas de transportes y de correos, entre otras.

- Las actas y documentos de la Semana de Cine Documental y de Cortometraje de Leipzig.

- Los documentos de la que fue la única productora de cine (estatal, obviamente) de la Alemania del Este hasta la caída del muro, la DEFA.

Asimismo, en el Archivo Nacional (Lichterfelde/Berlín) se encuentran numerosos legajos relacionados con la industria cinematográfica, entre los que destacan las Actas de los Consejos de Administración de la Ufa (Ufa-Vorstandsprotokolle) y las actas personales que se encontraban hasta la reunificación de Alemania en el Berlin Document Center que albergaba a su vez el material de la antigua Cámara de Cine del Reich (Reichsfilmkammer).

IV.2.2. El Museo de Cine de Berlín – Deutsche Kinemathek

El origen de este museo inaugurado en agosto de 2000 es la Stiftung Deutsche Kinemathek lugar donde llevamos a cabo una parte importante de la fase inicial de la investigación. La Stiftung Deutsche Kinemathek fue fundada en 1963 y es uno de los centros de investigación cinematográfica sobre la historia del cine alemán más importantes del país. Aunque su colección de películas no es muy

Bade, Walter, *Das kleine Filmllexikon*, Humboldt-Verlag, Frankfurt/Wien, 1954, p. 136.

numerosa –9.000 títulos-, su fototeca es una de las más importantes de Alemania, ya que supera el millón de fotografías, así como su sección de guiones de cine (30.000) y de carteles (20.000). También tiene a disposición de los investigadores carpetas con materiales filmográficos o biográficos (sobre personalidades o sobre títulos de películas), 60.000 programas de mano, fichas de censura y legados de directores y críticos de cine.

Esta institución, al igual que el Museo de Cine de Frankfurt, cuenta con proyectores, cámaras y otros aparatos cinematográficos desde los orígenes del cine hasta los años 80. Además, ocupan un puesto importante en este archivo los documentos que muestran el desarrollo de la arquitectura en el cine en Alemania desde 1919. Entre los “tesoros” con los que cuenta este archivo destaca el guión de *El Gabinete del Doctor Caligari* o de *Metrópolis*, así como los escenarios originales de películas de Fritz Lang y de Friedrich Wilhelm Murnau.

Como especialidad destacada de la fundación se encuentra una colección sobre el tema de los efectos especiales y de las películas de ciencia ficción. Parte de este material puede contemplarse ahora en las salas del *Museo de Cine de Berlín*.

Otro punto destacable de las colecciones son los documentos sobre el llamado *Filmexil*, es decir, sobre los alemanes que emigraron a Hollywood antes o durante el periodo nazi. Por último, quizás el material más conocido sea la colección del legado de Marlene Dietrich, propiedad del archivo desde 1993, y que ahora constituye uno de los mayores atractivos del museo.

Si bien la búsqueda de información en estos archivos se circunscribía hasta hace pocas décadas a los grandes realizadores y películas consideradas más relevantes de cada periodo, existen otros campos de análisis, como el del cine como reflejo de la sociedad, o el del cine como documento histórico para los cuales estos centros representan no sólo una fuente inagotable para la memoria sino también una rica fuente de información para los investigadores.

1ª Parte: El cine alemán entre 1895 y 1945

CAPÍTULO 1

EL CINE EN ALEMANIA DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL FINAL DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

1. EL CINE EN ALEMANIA DESDE SUS ORÍGENES HASTA EL FINAL DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

1.1. Los pioneros del cine alemán

Los orígenes del cine alemán se corresponden con la búsqueda tecnológica por alcanzar la perfección en la proyección de la imagen en movimiento que se produce en el segundo tercio del siglo XIX. En aquel entonces coinciden una serie de factores relacionados con la experimentación mecánica que, dos décadas después, harían posible crear el cinematógrafo, estos eran: "La investigación en el fenómeno de la persistencia de la visión, el desarrollo de la fotografía y el creciente interés del público por las diversiones basadas en la mecanización"¹.

Alemania disponía de instrumentos ópticos y fotográficos, y de una notable cuota de investigadores y pioneros: desde Simon Stampfer, creador, en 1832, del *estroboscopio* (luz y oscuridad en alternancia rápida), una máquina similar al *fenakistoscopio* (del griego "espectador ilusorio") de Plateau, el cual había descubierto que dieciséis imágenes por segundo era el número óptimo para producir el efecto de movimiento continuo²; pasando por Ottomar Anschütz (fotógrafo y descubridor del *Elektrotachyskop* que mostraba imágenes cortas en movimiento), y llegando a los hermanos Skladonowsky, coetáneos de los Lumière, quienes construyeron un aparato de proyección doble en 1895, al que llamaron *Bioskop*. No puede dejar de mencionarse al verdadero precursor de la industria cinematográfica alemana, Oskar Messter, así como al creativo cámara Guido

¹ Ramón Carmona, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en Estados Unidos", en *Historia General del Cine*, vol. I, *Orígenes del Cine*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 39.

² El *fenakistoscopio* consistía en que "sobre una placa lisa y circular estaban pintados diversos dibujos individualizados en posiciones ligeramente diferentes. Cuando se colocaba esa placa delante de un espejo y se la hacía girar, los dibujos individualizados se convertían en una secuencia continua y animada. Para ver el movimiento de los dibujos, el espectador miraba el espejo a través de unos cortes practicados en la placa

Seeber y los trabajos de Stollwerk y Agfa (Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation). Estos nombres muestran una sólida base en cuanto a manufactura e ingeniería, como prueba, asimismo, que la ciudad de Hamburgo fuera la sede de la I Exposición Internacional de la Industria Cinematográfica, ya en junio de 1908³.

El nacimiento del cine se ha situado en la exhibición que los hermanos Lumière hicieron ante un público de pago a finales de 1895, pero no es menos cierto que casi dos meses antes, el 1 de noviembre de 1895, los hermanos Emil y Max Skladanowsky exhibieron imágenes en movimiento a un público de pago en el *Wintergarten* de Berlín. Max Skladanowsky, proveniente del negocio del espectáculo había comenzado a experimentar con «fotografías vivas» (*Lebendenfotographien*) en torno a 1887. Cinco años después, en estrecha colaboración con su hermano Emil, construyó el *Bioskop*. Aunque resultó ser un aparato imperfecto, como todos los que antecedieron al cinematógrafo de los hermanos Lumière, demostró ser una espectacular atracción popular de variedades. En ese programa de noviembre, compuesto por nueve piezas cortas, se incluía "un número de un canguro boxeador, una panorámica de los Jardines de Tívoli en Copenhague y una alusión directa al público por su hermano Emil". Posteriormente, se añadió un segundo programa, formado en su mayor parte por vistas de Berlín tomadas en 1896 y 1897⁴. Ambos programas se exhibieron con gran éxito por toda Alemania, aunque con el cinematógrafo Lumière, presentado en Colonia en abril de 1896⁵, técnicamente muy superior, de mayor sencillez y versatilidad por lo que no tardó en imponerse en todo el país en poco tiempo, al igual que en el resto del mundo. Un año más tarde el *bioscopio* dejaría de usarse.

Al año siguiente de la presentación de Lumière, el que fue su verdadero competidor en territorio germano, Oskar Messter, ya recogía en uno de los

circular del juguete". (Carmona, *op. cit.*, pp. 42-43).

³ Véanse Thomas Elsaesser, "Del Kaiser a la crisis de Weimar", en *Historia General del Cine, vol. V, Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid 1997, p. 15, y Hans Helmut Prinzler, *Chronik des deutschen Films. 1845-1994*, Metzler, Stuttgart/Weimer, 1995, p. 17.

⁴ Véase Thomas Elsaesser, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", en *Historia General del Cine, vol. III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 40.

⁵ Sobre la llegada del cinematógrafo Lumière a Alemania, véase Martin Loiperdinger, "1896 – The arrival in Germany of the Cinématographe Lumière", en P. Ch. Usai, y L. Codelli, (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, pp. 30-49.

catálogos de sus múltiples empresas 84 títulos⁶. Messter lo era todo: inventor de un proyector, fabricante de material fotográfico y cinematográfico, director de una productora, realizador de películas -los *Tonbilder*⁷ y noticiarios, además de ser a la vez distribuidor (fundó su propia compañía de distribución, la Hansa Film-Verleih) y exhibidor (poseía el teatro de películas más prestigioso de Berlín, el Mozartsaal); no le quedó faceta cinematográfica por desarrollar. Todo ello, en un breve periodo; hasta el punto que Elsaesser⁸ lo llega a calificar del “primer genio universal” del Wilhelmine Reich. Deac Rossell⁹, otro estudioso de su obra, le otorga por su igual dedicación a la fabricación de aparatos, a la producción de películas y a la distribución el honor de considerarlo el “fundador de la industria cinematográfica alemana” de las dos décadas siguientes.

Sin embargo, los negocios de Messter se volverían precarios por dos factores que apunta Elsaesser: en primer lugar, estaba tan convencido de las posibilidades artísticas y técnicas de su *Tonbilder* que infravaloró las películas narrativo-dramáticas, camino que tomaría el mercado cinematográfico posteriormente, y, en segundo lugar, al ser esencialmente un fabricante, sus actividades e intereses se extendieron en demasiados frentes, sin estar guiadas por una estrategia comercial definida. Messter y sus compañías serían finalmente absorbidas por la Ufa en 1917.

“Aún así, para entonces Messter no sólo había cubierto toda la gama de temas y géneros fílmicos populares: artísticos y de actualidades, de detectives y dramas sociales, melodrama doméstico y épica histórica, comedias románticas, óperas y

⁶ Special-Catalog Nr. 32, ed. Messter, 1898. Mencionado en Hans Helmut Prinzler, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Las películas de Messter conocidas como «Tonbilder» eran escenas de óperas filmadas con música en disco sincronizada como las tituladas *Salomé*, *Lohengrin* y *Sigfrido*. Producidos entre 1903 y 1910, eran en su mayoría arias de óperas bien conocidas, interpretadas en mímica ante la cámara al son de la música procedente de cilindros de cera. Messter llamó a su sistema proyector-gramófono *Biophon*. Esto reveló el interés de Messter por la sincronización a la manera de Edison, pero eran demasiado complejos técnicamente para una exhibición masiva. Fue igualmente director de *Meissner Porzellan*, una película que “trajo a la vida” las famosas figuras chinescas de Meissen protagonizadas por Henny Porten, que llegaría a ser la primera estrella de cine alemana. (Véanse al respecto Elsaesser, “Del Kaiser a la crisis de Weimer”, en *Historia General del Cine, vol. V, Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 16, y del mismo autor, “El cine alemán: sus orígenes y la primera década”, en *Historia General del Cine, vol. III*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 141; asimismo, puede consultarse Ricardo Redi, “Marco general de la difusión del invento”, en *Orígenes del cine, vol. I*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 181).

⁸ Thomas Elsaesser, *op. cit.*, p. 141.

⁹ Véase Deac Rossell, “Jenseits von Messter-die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter”, en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main, 1997, p. 180.

operetas. También dejó establecidas las bases del sistema alemán de estrellas, pues los actores que empezaron con él fueron los nombres principales de la era muda alemana: Henny Porten, Lil Dagover, Ossi Oswalda, Emil Jannings, Harry Liedtke, Harry Piel, Reinhold Schunzel, Conrad Veidt, etc. Así pues, Messter modeló bastante lo que sería la piedra angular del cine comercial alemán. Los títulos de su catálogo son indicativos de las emociones y placeres que el cine ofrecía al público por la vía del espectáculo, sus valores, sensaciones y sentimientos. El material literario era claramente de baja calidad: éxitos populares del floreciente mercado de masas en ficción impresa, folclore y fantasía, o la pequeño-mediana cultura ofrecida por los medios de comunicación que tenían que ver con el espectáculo: operetas, teatro popular, variedades, intérpretes de canciones, popularizados por la venta de partituras y gramófonos¹⁰.

Como comenta Rossell, Messter no estaba predestinado para una carrera cinematográfica, sino que, como se desprende en otros muchos trabajos sobre el cine primitivo alemán, fue el superviviente de unos tiempos difíciles y turbulentos. "Frente a numerosos y difíciles competidores en Berlín y en el resto de Alemania, trató de hacerse un hueco entre las empresas europeas y americanas que se establecieron en Alemania"¹¹.

Otro de los productores cinematográficos más destacados del II Reich, Paul Davidson, crea en 1910 la primera sociedad anónima cinematográfica bajo el nombre de Projektions-AG Union (PAGU), como continuación de su primera empresa (Allgemeine Kinematographen-Theater Gesellschaft, Union-Theater für lebende und Tonbilder, 1906). Davidson sigue la táctica comercial de partir de la exhibición para reforzar gradualmente la producción, sistema de producción llamado de "integración vertical", al contrario del resto de sus competidores nacionales, que practicaban el sistema de "integración horizontal", como Messter. Es decir, supo acertadamente sacarle provecho al intercambio y exhibición de películas extranjeras, en particular de Pathé -París- y de la Nordisk Films Kompagni A/S -Copenhague-, la primera y la segunda productora europeas¹², y llega a tener una cadena de cines de excelente ubicación en diversas urbes industriales del país, además de una sala de 1.200 plazas en la Alexanderplatz de Berlín en 1909. Según Elsaesser¹³, en el campo de la exhibición fue "el primer

¹⁰ Thomas Elsaesser, *op. cit.*, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", p. 144.

¹¹ Deac Rossell, *op. cit.*, p. 180.

¹² Hans Helmut Prinzler, *op. cit.*, p. 26.

¹³ Thomas Elsaesser, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", *op. cit.*, p. 156.

genio del «Monopolfilm»¹⁴ y su representante mejor conocido". Cuatro años más tarde, produce en la capital alemana sus propias películas cosechando numerosos éxitos gracias al contrato en exclusiva que consiguió del tándem estelar Asta Nielsen/Urban Gad, matrimonio proveniente de la productora danesa Nordisk Film, con lo que Davidson queda asociado al desarrollo de las personalidades del cine y al sistema de estrellas. Fue, además, quien dio su primera oportunidad al renombrado director alemán Ernst Lubitsch.

Tras los hermanos Skladanowsky y Oskar Messter, en los albores del cine alemán destaca Guido Seeber, quien, como señala Elsaesser, fue:

“Un experimentador infatigable y un genio creativo de la técnica de la cámara y de la iluminación, de la edificación de estudios y de su montaje. Principal fotógrafo de trucos y efectos especiales de las tres primeras décadas del cine alemán y director principiante desde 1897, Seeber fue director de todos los departamentos técnicos de la Deutsche Bioskop desde 1909 hasta 1914, antes de hacerse cargo de la construcción de los primeros grandes estudios cinematográficos alemanes en Babelsberg, Filmstudios Neubabelsberg en 1911-1912. La Deutsche Bioskop trasladó su departamento técnico a Neubabelsberg debido al éxito de sus películas de Asta Nielsen, con cinematografía de Seeber que se convirtió en uno de los cámaras alemanes más importantes (Eisenstein solía llamarle “el gran maestro”) con películas como *El estudiante de Praga* y el *Golem* (1914), así como gracias a otros muchos títulos, entonces populares para el público (...)”¹⁵.

La carrera y los logros de Seeber son prueba de que las tradiciones sobre las que descansa buena parte de la reputación del cine alemán de los años veinte estaban basadas en virtudes técnicas y artesanas que estaban presentes tanto en las películas populares como en las de autor. Ésta es una teoría que ha defendido fervientemente Thomas Elsaesser en los últimos años, gracias al hallazgo de numerosas cintas de esta época.

Otras empresas de producción y distribución relevantes, aparte de las ya mencionadas, se establecieron en aquellos primeros años además de en Berlín, que era el gran centro de actividad del sector, en Hamburgo y Munich. De entre ellas destacan: la Deutsche Bioscope, creada por Jules Greenbaum, en Berlín en 1902 (distribuidor de la American Biograph a través de la Bioscope); Alfred Duskes

¹⁴ El «Monopolfilm» consistía en la exhibición en exclusiva de una película durante un período determinado en un área geográfica específica. Sobre ello se hablará un poco más adelante.

¹⁵ Thomas Elsaesser, *op. cit.*, p. 144.

Spezial Fabrik, conocida como Duskes, igualmente fundada en la capital alemana en 1905; Continental Kunstfilm; la Münchener Kunstfilm, del fotógrafo Peter Ostermayr (1909); la Internationale Kinematographen- und Lichtbild-Gesellschaft; la Deutsche Mutoskop y la Biograph. Otra de las empresas vinculadas a esta industria que sobresale en este periodo es la creada por Karl August Geyer, la Kino-Kopier-Gesellschaft, que en julio de 1911 se constituye como la primera fábrica en Alemania que hace en exclusiva el revelado de negativos y la elaboración de copias positivas¹⁶.

En la mayoría de los casos estas empresas eran negocios familiares de manufactura de equipos ópticos y fotográficos que entraban en la producción cinematográfica como medio de vender cámaras y proyectores. Según Elsaesser, este acercamiento a la producción, de arriba a abajo, al contrario del sistema de Davidson que primero se dedicó a la exhibición y luego a la producción, “retrasó tal vez el desarrollo de una industria cinematográfica creativa” capaz de constituir un mercado o de consolidar una identidad propia en la primera década¹⁷.

¹⁶ Los nombres de las empresas han sido tomados de diferentes fuentes y en ocasiones se dan pequeñas diferencias no significativas en las denominaciones de éstas. Las obras consultadas son las siguientes: Elsaesser, "Del Kaiser a la crisis de Weimer", *op. cit.*, p. 16; Elena, "La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales", en *Historia General del Cine, vol. I, Orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 206; Prinzler, *op. cit.*, pp. 6, 13, 16, 20, y Birett, *op. cit.*

¹⁷ Véase Elsaesser, "Del Kaiser a la crisis de Weimer", *op. cit.*, p. 16.

1.2. La presencia extranjera

Esta precariedad del cine alemán se veía reflejada en que las pantallas alemanas estaban claramente dominadas por filmes extranjeros. Aunque en la mayoría de los casos no existen cifras exactas para la producción individual o por países en este periodo, si atendemos a los datos que más han sido tomados en consideración por las investigaciones cinematográficas alemanas, sólo el 15% de la demanda de películas en Alemania antes de la primera guerra mundial era cubierta por la producción alemana¹⁸.

En el mercado alemán convivían empresas de producción y distribuidoras nacionales y extranjeras que, sumadas, superaban las setenta firmas en 1911¹⁹. Las producciones de Francia, América, Italia, Dinamarca y Reino Unido invadían el mercado alemán, pero de ellas, las casas francesas, con sus programas cinematográficos, eran las que en mayor medida copaban lo que se exhibía en aquellos años en Alemania.

En el único estudio sistemático, y principal obra de referencia para los investigadores del cine alemán, que trata sobre la filmografía exhibida en Alemania desde sus orígenes hasta 1911, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, de Herbet Birett²⁰, se recoge una lista de los títulos aparecidos en aquellos años en la prensa especializada alemana. Birett aporta unas cifras aproximadas sobre la procedencia de las películas que, aunque no son exactas, como él mismo advierte, sí ofrecen una vista panorámica sobre la presencia que tenía cada país en el mercado cinematográfico alemán. En él nos encontramos con que el 47% de títulos corresponden a Francia, seguidos de un 13% de películas de Estados Unidos y otro 13% de Alemania, 8% tiene Italia, 6% de origen desconocido distribuidas por empresas alemanas, 5% del Reino Unido, 3% de Dinamarca y otro

¹⁸ Véase Corinna Müller, "Emergence of the feature film in Germany between 1910 and 1911", en Usai y Codelli (eds.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920/ Before Caligari. German Cinema 1895-1920*. Pordenone: Edizione Biblioteca dell'Immagine/ Le Giornate del Cinema Muto, 1990, pp. 94 y 110.

¹⁹ Véase Herbet Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München, 1991, pp. 11-27.

²⁰ Herbet Birett, *op. cit.*, p. XVI.

3% de los que no se tienen datos. Con menos del 1% encontramos Austria, Holanda, Rusia. De España se encuentran sólo tres títulos, dos de Hungría, uno de Japón y uno de Polonia.

Tomemos como muestra para conocer el número de películas que se exhibían anualmente en aquel periodo los años en que fueron filmados y exhibidos los documentales que hizo la productora francesa Gaumont en Canarias -éstos se analizan detalladamente en los apartados 4.4. y 4.4.1.-. Herbett Birett²¹ nos proporciona esas cantidades de títulos que aparecen recogidos en la prensa y que reflejan el número de filmes exhibidos:

Año 1909--- 3.052 filmes exhibidos

Año 1910--- 3.376 filmes exhibidos

Año 1911--- 4.605 filmes exhibidos

Como hemos visto, casi la mitad de la películas son de origen francófono²², lo cual no debe extrañar, ya que Francia detentó la hegemonía mundial prácticamente hasta el estallido de la Gran Guerra, superando incluso a los Estados Unidos en su propio terreno²³. Concretamente en Alemania, en diciembre de 1903, se anunciaba en la prensa que la firma francesa Pathé gestionaba la creación de una filial en Berlín a través de la cual era posible negociar "vivamente" con productoras francesas. No será hasta 1905 cuando aparece un anuncio de esta filial ofreciendo gratuitamente su catálogo de aparatos y películas en Alemania²⁴. En octubre de 1912, la firma francesa Pathé Frères crea filiales en Munich, Karlsruhe, Frankfurt/Main, Düsseldorf, Colonia, Hamburgo, Leipzig, Danzig y Posen, intensificando de esta forma la distribución regional²⁵. En la primavera de 1913, las empresas Literaria-Film (Alfred Duskes con Pathé Frères)

²¹ Birett, *op. cit.*, p. XIV.

²² Sobre los contactos cinematográficos entre Alemania y Francia antes de la primera guerra mundial, véase Frank Kessler y Sabine Lenk, "Gallischer Hahn und deutscher Adler", en *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsche-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, text + kritik, Munich, pp. 17-32.

²³ Alberto Elena, *op. cit.*, p. 191.

²⁴ Véase Hans Helmut Prinzler, *op. cit.*, pp. 11 y 13.

y la PAGU levantaron invernaderos como estudios. En 1917, pasó a manos del Literaria-Atelier de Oskar Messter. A partir de 1918, se crea en este lugar el primer centro de producción de la Ufa²⁶.

La otra productora francesa que más presencia tenía en Alemania era Gaumont, la empresa que realizó los cuatro primeros documentales de Canarias exhibidos en Alemania en el periodo que estamos tratando, motivo por el cual le dedicamos aquí una especial atención. Al igual que había hecho Pathé-Frères, Gaumont cambió rápidamente el rumbo de su negocio de la fotografía a todos los diferentes aspectos de la cinematografía. Desde 1905 a 1907, la compañía se transformó de empresa familiar a sociedad de responsabilidad limitada, dirigida en parte por Pierre Azaria y la Banca Suisse et Française. Primeramente, las películas de Gaumont fueron escritas y dirigidas por Alice Guy (probablemente la primera mujer realizadora); después, la dirección sería encargada a Louis Feuillade -en el estudio más grande del mundo, en Buttes-Chaumont (La Cité-Elgé)-. Mientras intensificaban la producción y mejoraban sus aparatos cinematográficos, así como experimentaban con los procesos del color²⁷, la imagen animada y la sincronización del sonido, la compañía se fue expandiendo hacia la distribución pasando, como Pathé, del régimen de venta al de alquiler, fundando su propia agencia para este fin en 1909²⁸. Gaumont también dispuso de importantes salas de cine que incluyeron el mayor cine de la época, el Gaumont-Palace (anterior Hippodrome Theater, remozado en 1911, con un aforo cercano a 6.000 personas). En 1914, bajo el emblema de la margarita, Gaumont tenía 52 agencias y 2.100 empleados en todo el mundo²⁹.

En imitación de los noticiarios cinematográficos que creó Pathé en 1908, Gaumont comienza a producir en 1910 los *Gaumont Actualités*, y, como puede

²⁵ Figuran asociadas a la distribución de las películas de Pathé en Alemania en el catálogo de Herbert Birett (*op. cit.*, pp. XXIII-XXVII) las siguientes empresas: American Kinematograph (americana), Pathé Frères, Pathé Théophile y Pathé Wien.

²⁶ Véase Hans Helmut Prinzler, *op. cit.*, pp. 24 y 26.

²⁷ Fabricando, por ejemplo, un proyector Chronochrome-Gaumont, que podía proyectar, con regularidad, películas "en color" en París. (Abel, 1998: 17).

²⁸ Véase Richard Abel, "Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918", en *Historia General del Cine*, vol. III, *Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 13.

²⁹ Véase Richard Abel, *French Cinema. The first wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1987, p. 8.

desprenderse de su primer sumario archivado, contaba con una cobertura internacional bien organizada³⁰. La empresa Gaumont tenía una gran red de agencias y filiales tanto en Francia como en el extranjero: Bruselas, Ginebra, El Cairo, Constantinopla, Atenas, Buenos Aires, Viena, Berlín, Londres, Budapest, Bucarest, Rusia, España, etcétera³¹. Bajo el nombre de empresa "Elge-Gaumont, Leo", también llamada Deutsche Gaumont³², se distribuyeron las películas de esta productora francófona en suelo alemán.

Pathé y Gaumont junto con las otras dos productoras francesas más importantes de la época, Eclair y Eclipse, eran las que abastecían en mayor medida al mercado internacional de películas de ficción y documentales. Estas empresas se constituyeron en los máximos productores del género documental en Francia en los primeros años de la segunda década del siglo XX. A Pathé, Gaumont, Eclair y Eclipse pertenecen el 76% de los documentales exhibidos en Francia en 1910, así como el 83,2% en 1911 y el 86,7% en 1912³³.

Concretamente, en 1909, año en que se llevaron a cabo las películas de Gaumont sobre Canarias, esta empresa produjo 80 documentales, recogiendo en la prensa francesa 53 de estos títulos; al año siguiente, la producción documental ascendería a 154, apareciendo reflejados en la prensa 98 títulos³⁴.

³⁰ El contenido del sumario del primer *Gaumont Actualités* archivado y recogido por Philippe Huges en su obra *Gaumont, 90 ans de cinéma*, La Cinémathèque française, París, 1996, p. 30, y aludido a su vez por Paz y Montero en la página 47 de la obra ya citada es el siguiente:

- I. *El Salón de Aeronáutica. París 1910.*
- II. *La revolución de Lisboa. Manifestaciones populares.*
- III. *Campamento de artillería en Lisboa.*
- IV. *Berlín. Cortejo de estudiantes.*
- V. *La huelga de ferroviarios.*
- VI. *El Raid París-Bruselas en aeroplano.*
- VII. *Llegada de Legagneaux a la capital belga.*
- VIII. *De Compiègne a Londres en dirigible.*
- IX. *El congreso eucarístico de Montreal.*
- X. *La llegada de Wynnmalen a Issy.*

³¹ M^a Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 47.

³² La Deutsche Gaumont se creó en el verano de 1913 con capital francés. Véase sobre esta filial lo aportado por Herbert Birett y Sabine Lenk en su artículo "Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs", en *Positionen deutscher Filmgeschichte*, (Diskurs film 8), diskurs film Verlag, Munich, 1996, pp. 71-74.

³³ Véase Frédéric Delmeulle, "Production et distribution du documentaire en France (1909-1929)", 1895, núm. 18, verano 1995, p. 205.

³⁴ Véase Frédéric Delmeulle, *op. cit.*, p. 206.

Ante este predominio de la producción francesa no extraña que la industria cinematográfica alemana presencia una grave crisis durante el periodo anterior a la guerra europea. Como señala Kracauer³⁵, la producción doméstica era "demasiado insignificante" para competir con las películas extranjeras que inundaban las salas de exhibición, las cuales parecían haber aumentado "con el único propósito de absorber el aporte extranjero". Las películas de Pathé Frères y Gaumont colmaron el mercado alemán y la Danish Nordisk llegó al extremo de arruinar la PAGU de Davidson.

1.3. La crisis de 1909 y 1910 y la llegada del *Monopolfilm*

¿Qué pasaba con el cine alemán entre 1909 y 1911 y por qué era tan débil su industria en ese momento?

Entre 1909 y 1911, años en que se produjeron y se comenzaron a exhibir las películas hechas en Canarias, las perspectivas para la producción fílmica alemana no eran demasiado halagüeñas. Para Corina Müller, se había perdido la histórica oportunidad de la inicial y masiva expansión. Messter, que por aquel entonces era el productor cinematográfico alemán más respetado, no consiguió vender sino una media de cuatro copias de sus películas en 1909, mientras que en los años anteriores había distribuido cientos de cada uno de sus filmes. El principal motivo que argumenta Messter para este declive radica en el hecho de que él estaba acostumbrado a trabajar de una forma mucho más costosa, "demasiado costosa para el mercado masivo del cine"³⁶. Los precios de las películas iban disminuyendo y el precio oficial de un marco por metro de película

³⁵ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 29.

³⁶ Esta forma diferente de trabajar, con un coste superior por película realizada, a la que se refiere Messter es, principalmente, consecuencia de que ya "la realización de un cine temprano en torno a 1907 se había modelado siguiendo de cerca la altamente desarrollada cultura de variedades alemana, con su propia secuencia de atracciones (...). Los cines querían imitar esta programación en su formato: primero un preludio musical, seguido de actualidades; después, un número cómico, una pieza corta dramática, otro número cómico, antes -después de un breve intermedio- de que la "atracción estrella" fuera presentada, terminando por fin con algún otro número de payasos o número cómico". Tal circunstancia duró hasta 1909 (Véase Elsaesser, *op. cit.*, pp. 148-149).

era difícilmente alcanzado. Ya en 1908 una compañía americana estaba vendiendo a 80 *pfennig* (centavos), y en cambio Messter, aún en 1910, lo hacía a 90 *pfennig*, en contra de la tendencia a la caída de los precios. Además, en 1909 y 1910 el monopolio que tenía Eastmann sobre la manufactura de película virgen no se había roto en Alemania, lo que Eastmann tuvo en cuenta demandando 40 *pfennig* por metro de película no expuesta³⁷.

La presión de la competencia era tan grande en 1909 y 1910 que se dudaba de que los pequeños productores estuvieran en disposición de alcanzar la calidad de los productos que exportaban Pathé o Gaumont³⁸. El cine alemán pasaba por unos tiempos muy duros, que afectaban a los cines, a la distribución de películas y a su producción, principalmente ocasionada por la necesidad de un suministro continuo de cintas nuevas a las salas cinematográficas. Desde 1907 se venía arrastrando una crisis producida por la aparición de los cines estables y permanentes, que provocaron una demanda enorme de películas nuevas y de mayor duración y calidad, mediante las cuales los propietarios de las salas intentaban conservar a su clientela y captar a un mayor número de espectadores eventuales.

“Al mismo tiempo, la corta vida de una película rebajaba su precio, inaugurando una espiral descendente por la que muy poco dinero volvía a los productores, quienes, de este modo, no podían permitirse invertir en sus películas los valores del espectáculo y las atracciones a menudo presentes en las producciones de sus rivales internacionales: Pathé Films de Francia, Vitagraph de Estados Unidos y Nordisk Films de Dinamarca, principalmente”³⁹.

Con todo, la clave de la crisis de 1909-1910 llega por "el rápido deterioro del valor de la exhibición de una película para los compradores, y, por tanto, también para los productores"⁴⁰. Otra de las causas de las vicisitudes sufridas viene dada por la incapacidad del cine alemán de adaptarse con rapidez a la película de largometraje como producto estándar y que en 1911 empezaría a ser frecuente en los programas de cine francés.

³⁷ Véase Corinna Müller, *op.cit.*, pp. 94 y 96.

³⁸ *Ibidem*, p. 96.

³⁹ Thomas Elseasser, *op. cit.*, p. 148.

El conjunto de estos factores llevó no sólo a sustituir la venta por el alquiler, sino a alquilar también la distribución, basada en la exclusividad en tiempo y en espacio a la vez. "Con esta solución se pretendía que las películas alquiladas pudiesen ser retiradas por la compañía productora cuando lo juzgase oportuno y así incrementar la producción"⁴¹. Thomas Elseasser lo explica así:

"Lo que en otros países se convirtió en zonificación y acuerdo aduanero, garantizando la exhibición exclusiva de unas películas durante un periodo determinado en un área geográfica específica, en Alemania se le dio el nombre de «Monopolfilm», y demostró ser el único cambio importante de la industria del cine, desembocando en una revolución, virtualmente, en todos los aspectos. Únicamente cuando el sistema «Monopolfilm» estuvo perfectamente instaurado, se produjeron todas las consecuencias restantes, y podemos empezar a hablar de industrias del cine y de estilos y géneros cinematográficos".⁴²

El comienzo del sistema de estrellas (*star system*) estaría totalmente unido a la *monopoly* distribución en Alemania. El fenómeno de las *filmstar* fue posible porque el sistema sólo permitía que algunas películas fueran mostradas en determinados cines, convirtiendo la exhibición de una película de una «estrella de cine» en un gran acontecimiento, creando así la necesaria aura de singularidad y exclusividad. El *monopoly film* aseguró "el comienzo de una era formal en la industria cinematográfica alemana". La exhibición y la distribución estaban contractualmente más y más unidas, reforzando la interdependencia de los propietarios de las salas y la industria. Según Corinna Müller, "el más importante ajuste que produjo el film monopolizado fue el efecto que hizo en los productores; para ellos era el principio de una era de planeadas producciones con detallados presupuestos"⁴³.

A la *monopoly film* también se le debe el surgir de las conocidas películas "de autor" alemanas (*Autorenfilms*), donde se funden perfectamente la naturaleza y la fantasía, la realidad y la técnica, que comienzan en el año 13 con la famosa cinta *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*; Paul Wegener y Stellan Rey), seguidas en 1914 por *Der Golem* (*El Golem*; Paul Wegener y Henrik Galeen), y

⁴⁰ Thomas Elseasser, *op. cit.*, p. 155.

⁴¹ M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op.cit.*, p. 42.

⁴² Thomas Elseasser, *op. cit.*, p. 155.

por los filmes vanguardistas de Max Reinhardt, *Venezianische Nacht* (La noche veneciana), el principal productor teatral de Berlín, entre otros films a destacar.

El cine de autor, como señala Thomas Elsaesser, contribuyó a los profundos cambios que el cine alemán experimentó entre 1909 y 1913:

“Puede entenderse mejor como un tipo de formación de compromiso, un medio más o menos exitoso (...) que ayuda al cine a ganar la respetabilidad de la clase media (asociándole valores culturales tradicionales y actores de teatro conocidos), a la vez que manteniendo el público popular (gracias a estrellas creadas en la prensa y entrevistas especializadas)”⁴⁴.

Un ejemplo de este tipo de filmes lo constituye *Der Andere* [El otro] (Max Mack, 1913), la película más representativa de este periodo junto a *El estudiante de Praga*, porque no sólo participa del enormemente popular género cinematográfico de detectives⁴⁵ sino también de la tradición teatral, al estar basada en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* y contar con la presencia de Albert Bassermann, uno de los actores de teatro más conocidos del II Reich.

De ahí en adelante, como advierte Elsaesser⁴⁶, "el cine popular se convertiría en un cine nacional, pero despreciado por los intelectuales del país e ignorado fuera de sus fronteras (...). Mientras un cine artístico, desarrollado paralelamente y que tocaba el cine popular en diversos puntos, evolucionaría hasta convertirse en lo que todos recuerdan como el cine nacional"⁴⁷. Las películas de autor fueron el antecedente principal de las ampliamente conocidas

⁴³ Corinna Müller, *op. cit.*, pp. 102 y 104.

⁴⁴ Thomas Elsaesser, *op. cit.*, p.158.

⁴⁵ Otras películas de detectives a destacar producidas también en 1913 y que son un reflejo de la moda y la modernidad representadas en las grandes ciudades fueron: *Der Mann im Keller* (Joe Mays), *Das Rechts auf's Dasein* (Joseph Delmont), *Wo ist Coletti?* (Max Mack).

⁴⁶ Thomas Elsaesser, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁷ En el presente estudio no se ha considerado relevante -por no tener ningún punto en común con la producción alemana realizada en las Islas Canarias- profundizar más en las películas de ficción de la Alemania guillermina. No obstante, no podemos dejar de nombrar al genial actor y director Ernst Lubtisch, que desde sus comienzos mostraba un estilo propio en su dominio del film grotesco (*Filmgroteske*) y del cómico (*Filmlustspiel*), y las sobresalientes y tan admiradas actrices de estilos bien diferenciados Asta Nielsen (*Die Sünden der Väter*, *Die Filmprimadonna*, *Das Mädchen ohne Vaterland* y *Engelien*, realizadas todas entre 1912 y 1913) y Henny Porten (*Tragödie eines Streiks*, 1911, y *Die Ehe der Luise Rohrbach*, 1916/17). Para un mayor detenimiento en los filmes narrativos alemanes de los años de preguerra y guerra, véase: Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995, (1ª edición en inglés en 1947, en castellano en 1961), pp. 34-40, y Wolfgang Jacobsen, "Frühgeschichte des

películas expresionistas de los años veinte, uno de los emblemas de la historia del cine alemán junto con las películas de la Ufa, durante el Tercer Reich, y los documentales realizados por Leni Riefenstahl, que se tratarán en los siguientes epígrafes.

1.4. Los inicios de la propaganda y la creación de la Ufa

Los filmes sobre ceremonias oficiales en las que participaban reyes, políticos o autoridades religiosas, temas tan habituales de los *actualités*, mostraban la función política del cine. Ésta iría creciendo con el desarrollo de las guerras, las cuales contribuyen a consolidar la tendencia informativa del cine: al igual que los corresponsales de los periódicos, también los operadores parten con sus cámaras a la caza de imágenes sensacionales en los distintos frentes. Mónica Dall'Asta llega incluso a afirmar: "El cine especula con el entusiasmo patriótico para ampliar su propia cuota de mercado"⁴⁸. Con la guerra, los noticiarios se convertirían en un arma de propaganda, empleada para satisfacer los intereses de los diversos gobiernos implicados en el conflicto, y nace así la propaganda cinematográfica militar. Ello origina que las salas cinematográficas se vean invadidas con películas rodadas en el frente con reconstrucciones realizadas en las mesas de montaje, como son las películas americanas manipuladoras de los hechos de la guerra de España -*The Monroe Doctrine* (1896), *He Campagne in Cuba* (1898)- que desarrollan una exaltación nacional; los documentales franceses rodados en ultramar y los británicos sobre la guerra de los bóers en Suráfrica (1899-1902), y también la revuelta de los boxer en China (1900), que hacen una descarada apología del imperialismo - *La guerra del Transvaal* (1900), *Ataque a la misión china* (1901)-⁴⁹. Otros ejemplos de los comienzos de la propaganda política lo constituyen dos películas que realiza Dickson en 1896 en Estados Unidos -*Sound*

Deutschen Films", en Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes y Hans Helmut Prinzler (eds), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 1993, pp. 26-36.

⁴⁸ Mónica Dall'Asta, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁹ Véanse M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 49, y Mónica Dall'Asta, *op. cit.*, pp. 250-251.

Money Parade y *McKinley at Home* dedicadas a la campaña electoral del futuro presidente William McKinley, y los innumerables films que reproducen desfiles militares⁵⁰. Parafraseando a John Hobson, Sabine Lenk⁵¹ expone que la explotación de los temas bélicos está ligada a "una especie de *voyeurismo* de masas que disfruta con visiones catastróficas, de matanzas y devastaciones".

En Alemania, el cine también fue rápidamente adoptado desde sus comienzos como instrumento de propaganda para toda clase de intereses, con el propio Kaiser como la mayor estrella de cine de la primera década⁵². Algunos monarcas y políticos que intuyen el poder del nuevo medio como instrumento propagandístico lo emplean para dotarse de un nuevo tipo de carisma público. Asimismo, "diversos grupos semioficiales de presión iniciaban sus actividades como productores cinematográficos y exhibidores itinerantes"⁵³. Ni siquiera Messter, el principal productor del Kaiserreich (nombre por el que también se conoce al II Reich), se mantuvo ajeno a la tentación de sacarle provecho a la propaganda militar. De hecho, trabajó durante la primera guerra mundial en las aplicaciones militares de la tecnología cinematográfica (reconocimiento aéreo, máquinas de tiro al blanco para aviones de combate, etc.), "con la intención de ganar comisiones gubernamentales y seguir desarrollando sus bases industriales"⁵⁴.

Además, colaboró activamente en la propaganda cinematográfica de la guerra a través de los Messter-Woche, como señala Kracauer⁵⁵:

⁵⁰ Véase Mónica Dall'Asta, *op. cit.*, p. 250.

⁵¹ Sabine Lenk, "Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich", en *Aktualitätenfilms* (KINtop Schriften 6), Stroemfeld/Roter Stern. Basel, Frankfurt am Main, 1997, (pp. 51-66), p. 52.

⁵² A los documentos más antiguos de este tipo pertenecen las filmaciones que realiza Messter a Guillermo II. En 1898 acompaña al Kaiser en su viaje a Constantinopla, Palestina y Egipto aunque la mayoría de las tomas realizadas resultaron apagadas. Estas imágenes, así como las de las regatas del Kaiser en Kiel, la partida de las tropas alemanas a China, la marcha de primeros de año en Berlín, configuran los primeros reportajes de actualidad con un parecido importante al de los noticieros alemanes (*Wochenschauen*). Citado por Rudolf Oertel, *Filmspiegel*, Wilhem Frick Verlag, Viena, 1941, p. 235.

⁵³ Thomas Elseasser, "Del Kaiser a la crisis de Weimer", en *Historia General del Cine, vol. V, Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 18.

⁵⁴ Thomas Elseasser, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia General del Cine, vol. III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 141.

⁵⁵ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 30.

“De octubre de 1914 en adelante, Messter sustituyó los noticiarios de preguerra de Pathé Frères, Gaumont y Éclair por semanarios filmados que reflejaban diversos sucesos de la guerra con la ayuda de tomas documentales. Estos boletines ilustrados, difundidos tanto entre los países neutrales como en la patria, eran completados con películas propagandísticas, en las que extras vestidos con uniformes británicos se rendían a valientes tropas alemanas. El gobierno apoyaba películas de este tipo, como medio de hacer que el pueblo persistiera en el esfuerzo. Posteriormente, en el curso de la guerra, el Alto Mando ordena que operadores escogidos participen en las acciones militares. El propósito era obtener material gráfico impresionante que sirviera tanto de propaganda como de documento histórico”.

El alto mando militar alemán contaba al comienzo con cinco cámaras que filmaban en el frente (entre ellos Carl Froelich). Oskar Messter⁵⁶ censuraba todas las imágenes del frente⁵⁷.

Estas actividades cinematográficas no eran exclusivas de los alemanes. Los franceses tenían ideas similares, al igual que los británicos, para quienes las imágenes cinematográficas les serían muy útiles para desmentir falsas informaciones dadas por los alemanes⁵⁸, entre otros usos. El objetivo fundamental de los gobiernos era proclamar los daños infligidos al enemigo o negar los recibidos de éste, lo cual no excluye en absoluto el fraude o la manipulación⁵⁹ y lo que se persigue es que las imágenes sirvan para ilustrar una tesis o una idea nacionalista, que se enuncia en los textos del film⁶⁰.

En el momento del estallido de la guerra, la situación de la industria alemana era muy difícil debido a la vieja competencia extranjera, aunque ésta se había visto mermada al tomar Estados Unidos el mando de la producción

⁵⁶ Véase en Rudolf Oertel, *Filmspiegel: ein Brevier aus der Welt des Films*, Frick Verlag, Wien, 1943, p. 236.

⁵⁷ Los Messter-Woche continuaron produciéndose tras la compra de la Messter Produktion por la Ufa hasta 1922 y a partir de entonces pasaron a llamarse Deulig-Woche. Sobre los noticiarios de antes y durante el periodo nazi, véase epígrafe 6.3.2.

⁵⁸ "Como respuesta a la creencia de que una parte importante de Londres había sido destruida por un ataque aéreo, los británicos filmaron los citados lugares para mostrar que se mantenían intactos", dando lugar a *Wartime London*, en el que se desarrolló una práctica habitual en la fotografía de prensa, la de poner una y otra vez un cartel que, casualmente situado en ese lugar indica el momento en que se realizó la toma: "September 26 1917". (Uricchio, 1997: 43). *Wartime London* es notable por su intento de demostrar que un hecho no había ocurrido.

⁵⁹ Un ejemplo de ello lo representa el film *Der Zeppelin-Angriff auf England* (1914-1915), en el que imágenes rodadas antes de la guerra se hacen pasar por ataques aéreos a Londres.

⁶⁰ En el caso de las películas de ficción, no siempre se llevaban a las pantallas imágenes directas del conflicto, sino se representaba la guerra indirectamente (*Weinachtslocken*, 1914) o se articulaba la propaganda militarista en tonos de comedia a fin de fortalecer la moral de los soldados en el frente (*Ihr Unteroffizier*, 1915).

cinematográfica mundial. En el caso de Francia, el sector de las exportaciones fue el que sufrió las mayores restricciones, además de interrumpir por completo la producción, vació los estudios y laboratorios de personal, y redujo drásticamente el número de cines bajo control francés⁶¹.

Sin embargo, en Alemania, como señala Kracauer⁶², la guerra invirtió la precaria situación anterior al sellarse sus fronteras, quedando el mercado cinematográfico casi en exclusividad para sus propios productores cinematográficos⁶³, sin la gran competencia de Francia, Estados Unidos e Inglaterra, a excepción de la potente Nordisk de Dinamarca que, como país neutral, podía operar en territorio alemán. Los productores alemanes se tuvieron que enfrentar con el problema de satisfacer por sí mismos la demanda interna, que se había incrementado enormemente al sumarse a las salas de exhibición ya establecidas, las que se crearon para los militares, cercanas al frente, y que exigían un permanente abastecimiento de películas nuevas. Alberto Elena⁶⁴ aporta varias cifras que confirman este crecimiento: "(...) entre 1914 y 1917 el número de salas existentes en el país pasa de 2.446 a 3.130 y, paralelamente, el número de productoras se cuadruplica hasta llegar a unas 130 al final de la guerra". Además, los cines ubicados en Bélgica y noreste de Francia fueron ocupados por los alemanes al poco tiempo de iniciada la guerra⁶⁵, lo que aumentaba la demanda de producción de cintas y de copiado de películas.

Alberto Elena⁶⁶ nos recuerda que esta gran reactivación de la cinematografía alemana no puede entenderse atendiendo únicamente a las variables del mercado, ya que fue fundamental el papel desarrollado por el estado, lo que trataremos de explicar a continuación valiéndonos de lo aportado por

⁶¹ Véase Richard Abel, "Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918", en *Historia General del Cine*, vol. III, *Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 30.

⁶² Véase Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 29.

⁶³ Destaca de entre estos productores Erich Pommer, distribuidor y representante primero de una filial de Gaumont y luego de Eclair, que poco después de estallar la guerra, con el capital de la Deutschen Eclair -ya que estaban cerradas las fronteras-, fundó la Decla-Film-Gesellschaft y luego la Profil, similar a la Pagu de Davidson. Erich Pommer y la Decla serían uno de los pilares fundamentales de la Ufa. (Wolfgang Jacobsen, *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar, 1993, p. 36).

⁶⁴ Alberto Elena, "La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales", en *Historia General del Cine*, vol. I, *Orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 208.

⁶⁵ Véase Richard Abel, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ Véase Alberto Elena, *op. cit.*, pp. 208-209.

Jacobson (1993: 36-37), Kracauer (1995: 41-42) y Elena (1998: 209) a este asunto⁶⁷.

En 1917 la gran guerra entraba en su tercer año. La inestabilidad dentro de Alemania se veía acentuada con los acontecimientos exteriores: la revolución rusa que comienza en febrero y durante la cual el zar Nicolás II se ve obligado a abdicar, y, en abril, la entrada de Estados Unidos en la guerra contra Alemania. Hasta aquel momento, las autoridades militares habían reaccionado con desinterés ante el cine, y sería entonces cuando descubrieran sus enormes posibilidades propagandísticas debido a su inmenso poder sugestivo. Todos los puestos militares que tenían que ver con propaganda, se centralizaron en el Ministerio de Asuntos Exteriores. En 1917, siguiendo las órdenes de Ludendorff, se crea el órgano más importante de este departamento de propaganda, la Bild- und Film-Amt (BuFa), donde se coordinaban todas las tareas cinematográficas para promover y defender los intereses nacionales alemanes tanto dentro como fuera del país. Para ello, se producían tanto películas de propaganda cultural como industrial. La BuFa efectuaba, asimismo, la precensura para las autoridades policiales⁶⁸.

Sin embargo, apenas tuvieron resonancia los filmes presentados por la BuFa⁶⁹. Además, entraba en concurrencia con la productora Deutsche Lichtbild Gesellschaft (Deulig, también conocida por sus iniciales DLG) fundada un año antes por distintas asociaciones empresariales. Sus directrices estaban controladas de cerca por el gobierno a través de los hombres puestos por éste: Ludwig Klitzsch, un ex directivo de la Scherl Verlag y, sobre todo, Alfred Hugenberg, presidente del consejo de administración de la Krupp y más tarde líder del partido ultraderechista Deutschnationales Volkspartei (DNVP).

Klitzsch fue uno de los defensores activos de la propaganda cultural desde julio de 1914, cuando, en un intento de fortalecer la posición de la feria anual del

⁶⁷ Las referencias bibliográficas de sus aportaciones son las siguientes: Wolfgang Jacobsen en W. Jacobsen, Anton Kaes y Helmut Hans, *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar, 1993, pp. 36-37; Siegfried Kracauer, *op. cit.*, pp. 41-42, y Alberto Elena, *op. cit.*, p.209.

⁶⁸ Desde 1906 existía un permiso policial que emitían las respectivas autoridades locales como autorización para la exhibición de una película, y a partir de 1911 se introdujo una censura específica para cada estado.

comercio en Leipzig, organizó una reunión de representantes de las industrias más destacadas de Alemania para tratar el tema de la publicidad. De ahí, surgió la comisión de estudio de la cuestión de la propaganda alemana en el extranjero a través de conferencias apoyadas con medios cinematográficos y fotográficos, como señala Uricchio⁷⁰. Klitzsch utilizaba esta plataforma "para dirigirse tanto a la industria como al gobierno" y su "estrategia consistía en promocionar la cultura alemana como instrumento para hacer propaganda de los productos alemanes"⁷¹.

El 4 de julio de 1917 Ludendorff redacta unas directrices para el cine alemán con el fin de alcanzar, tras la unificación de grandes puntos de vista, una influencia sistemática y enérgica sobre las grandes masas en interés del estado. Esta carta se considera como el documento de fundación de la célebre Universum Film AG, Ufa, la mayor productora de la historia del cine alemán, que se registraría el 18 de diciembre de 1917 con un capital de partida de 25 millones de marcos en la cámara de comercio de Berlín, de los cuales 8 provenían directamente del gobierno⁷².

El capitán general del ejército von Hindenburg felicitó telegráficamente a Ludendorff (jefe del Estado Mayor) por el que consideraba no sólo un gran triunfo militar sino también político: "Con esta fundación se ha alcanzado una operación de gran importancia nacional, política, económica y cultural"⁷³. Las directrices gubernamentales para la Ufa indicaban que ésta no sólo debía hacer propaganda a favor de Alemania, sino también tenía que ocuparse "de películas características de la cultura alemana y de filmes al servicio de la educación nacional"⁷⁴. Para ello se crea el 1 de julio de 1918 un departamento específico para producción de este tipo de películas, el *Kulturabteilung*, sobre cuyo desarrollo y películas nos ocupamos en el capítulo dedicado el *Kulturfilm*.

⁶⁹ Ésta tenía como misión abastecer a las tropas en los frentes de batalla con salas de proyección y se hacía también cargo de filmar las actividades militares para los documentales. (Kracauer, op. cit., p.41).

⁷⁰ William Uricchio, "The Kulturfilm: a brief history of an early discursive practice", en P. Ch. Usai, y L. Codelli, op. cit., pp. 366-368.

⁷¹ William Uricchio, op. cit., p. 368.

⁷² La operación fue apoyada asimismo por el poderoso Deutsche Bank y por grandes empresas industriales (Krupp, IG Farben).

⁷³ Recogido por Wolfgang Jacobson, op. cit., p. 37.

⁷⁴ Neuman, Belling y Betz, *Film-«Kunst», Film-Kohn, Film-Korruption*, Berlín, 1937, p. 36-37; Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmindustrie, 1922-1923*, p. 28 y *1923-1925*, p.12. (Citado por Kracauer, op. cit., p. 42).

Durante la República de Weimar, la Ufa creció hasta convertirse en un poderoso consorcio cinematográfico y se fusionó con casi todas las productoras cinematográficas importantes. Entre otras aportaciones, destacan las de la PAGU de Davidson y la Decla de Erich Pommer, quien con el éxito de la película expresionista *Das Cabinet Dr. Caligari* (1919) alcanzó a unir genialmente los intereses del film comercial y de la película artística.

CAPÍTULO 2

EL CINE ALEMÁN DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR

2. EL CINE ALEMÁN DURANTE LA REPÚBLICA DE WEIMAR

2.1. Introducción

Alemania vive una de las épocas más atormentadas de su historia coincidiendo con la llamada República de Weimar. El tratado de Versalles de 1918 había humillado a la potencia centroeuropea ante las naciones vencedoras; pero aquella se disponía a un resurgimiento económico e industrial en medio de tremendas tensiones sociales, en el momento de efervescencia del comunismo y de los fascismos en Europa. Paralelamente la industria del cine también se articula, principalmente con la fundación de la Ufa en pleno periodo bélico, (noviembre de 1917), tras la fusión de la Messter Film, Union Davidson y las empresas controladas por la Nordisk. Krakauer vincula el nacimiento de célebre productora al resurgimiento del celuloide germano:

“el cine atrajo energías creadoras que ansiaban una oportunidad para expresar adecuadamente las nuevas esperanzas y temores que saturaban la nueva era. Jóvenes pintores y escritores recién llegados del frente de batalla se aproximaban a los estudios cinematográficos animados, como el resto de su generación, por el deseo de comulgar con el pueblo. Para ellos el cine era, más que un medio rico en posibilidades vírgenes, el único medio para difundir mensajes a las masas”¹.

Esa fusión industrial tiene también un paralelismo en la producción, en la medida que se produce cierta síntesis de temas, estilos o corrientes que antes habían discurrido de manera más autónoma. En noviembre de 1921 se suma a esta operación asociativa la más destacada de las productoras “independientes”, la Decka-Bioskop GmbH y Decla Bioskop, dirigida por Erich Pommer (Decka había absorbido a Deutsche Bioskop en marzo de 1920), acabó por representar

¹ Sigfried KRAKAUER, *De caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 44.

a los nombres más prestigiosos dentro del imperio de la Ufa. También conservó su identidad separada por haberse reorganizado la producción de la Ufa en tres secciones: Unión (la antigua PAGU), Messter GmbH y Decla Bioskop². Para febrero de 1923 Pommer había nombrado a Davison director de producción de la Ufa, cargo que conservó hasta enero de 1926.

Toda esta actividad en el seno de la industria cinematográfica se tradujo tanto en el ámbito de la producción y como en el estético en la llamada Edad de Oro del cine alemán. Sobre dicho periodo han corrido ríos de tintas de los más prestigiosos investigadores internacionales, muchas de estas obras también traducidas al castellano (Krakauer, Lotte Eisner) o incluso realizadas por especialistas españoles (Sánchez Biosca, Berriatua).

2.2. Complejidad y heterogeneidad de la producción alemana de entreguerras

Antes de abordar este interesante periodo, conviene resaltar que la industria alemana había despegado desde los años diez, precisamente a través de los géneros que en aquel momento dominaban en el cine europeo, pero marcados por la orientación nacionalista que se fomentaba entonces desde el poder. Al concluir las hostilidades la Ufa quiso consolidar la vertiente industrial del cine alemán. Si éste tenía que ser grande, era menester hacer grandes películas. Ello condujo al nacimiento de un ciclo de celuloide costoso y espectacular, conducido con mano maestra por Ernst Lubitsch. Él fue discípulo del titán de la escena alemana Max Reinhardt y en 1913 comenzó a actuar como intérprete cinematográfico, en papeles cómicos y en 1915 como realizador, dirigiendo

² “Las primeras películas significativas de Decla después de la guerra fueron *Die Spinnen* (1919), un serial de aventuras escrito y dirigido por Fritz Lang, y *Die Pest in Florenz* (‘La peste en Florencia’) (1919), dirigida por Rippert con guión de Lang. Junto con ‘El gabinete del doctor Caligari’ (1920), dirigida por Robert Wiene y escrita por Carl Mayer y Hans Janowitz, estas películas conformaron un programa de producción que definió en buena medida y en su globalidad la línea que el cine alemán habría de seguir en los primeros años 20. Los seriales populares, con exteriores exóticos y aventuras inverosímiles, los grandes espectáculos históricos y la película “estilizada” o (“expresionista”) constituían la columna vertebral de una concepción de la diferenciación del producto compartida por directores como Fritz Lang y Wiene, Ludwig Berger, Murnau, Carl Meyer, Carl Frölich y otros”. Thomas Elsaesser,

varias comedias interpretadas por la popular Ossi Oswalda. En 1918 inició su colaboración con la célebre actriz Pola Negri. Al año siguiente abrió su ciclo histórico-espectacular con la cinta antifrancesa *Madame Du Barry*, visión tenebrosa de la Revolución de 1789, y la prosiguió con la antibritánica 'Ana Bolena' (*Anna Boleyn* 1920), la pantomima oriental 'Una noche en Arabia' (*Sumurun* 1920), la evocación egipcia 'La mujer del faraón' y su divertida sátira antiamericana 'La princesa de las ostras'.

Lubitsch se convirtió así en uno de los puntales del cine alemán, del que no tardaron en apoderarse los magnates de Hollywood (1923). Mientras que los temas de Lubitsch estaban a menudo basados en operetas, Joe May, que se especializó en *Grossfilme* (largometrajes) exóticos (*Veritas Vincit*, *Das indische Grabmal* ('La tumba india'), estaba más influido por el *kolossal* italiano y por *Intolerancia* (1916) de Griffith. Sus seriales de varios episodios, como *Die Herrin der Welt* ('La dueña del mundo'), imitaban a los franceses y se hicieron bastante populares entre el público germano, muy vapuleado por las penurias de la guerra; a ello contribuyó también el exotismo de estas cintas que desarrollaban sus episodios en un continente distinto, con una heroína trotamundos que deambula de China a África, de India a Estados Unidos ³.

Las comedias y las evocaciones históricas de Lubitsch llenas de ironía (que iniciaba así en el cine el género pseudohistórico en el que los grandes acontecimientos políticos se explican en función de los enredos de alcoba y deslices de favoritas) fueron el arma la Ufa para asentarse industrialmente y zaherir de paso a las potencias aliadas, pero fue la violenta irrupción de la propuesta expresionista la que dio cartas de nobleza a su arte cinematográfico.

"Del Kaiser a la crisis de Weimar", en *Historia General del Cine*, vol. V, *Europa y Asia (1918-1930)*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 34 y 35.

³ Así percibe este asunto Thomas Elsaesser: "En la lucha por hacer que el cine fuera socialmente respetable, un arma quizá todavía más poderosa que el cine 'expresionista' fue la utilización del exotismo y el orientalismo, una tendencia que puede interpretarse como un intento de alejar la puesta en escena y la acción de la experiencia inmediata del público; de su sociedad, de su país, de sus circunstancias físicas. La moda de Egipto y Oriente medio se deja notar en algunas películas – *Die goldene Mumie* ('La momia de oro'), Richard Eichberg 1918, sobre todo en las de Lubitsch *Die Augen der Mumie* ('Los ojos de la momia'), *Sumurun* ('Una noche en Arabia'), *Das Weib des Pharaon* ('La mujer del faraón'), pero es visible también un escapismo exótico en dos películas de Max Reinhardt (*Die Insel des Seligen*, *Venezianische Nächte*), que han de entenderse como manera de conferir un sello cultural al documental de viajes para que fuera aceptado por el público selecto (costa adriática, Venecia), acudiendo a Shakespeare (*La tempestad*, *El sueño de una noche de verano*)". Thomas Elsaesser, *op. cit.*, p. 31.

No obstante, hay que aclarar que en muchas ocasiones se ha querido resumir el complejísimo panorama de la producción cinematográfica alemana de entreguerras bajo el paraguas conceptual, un tanto reduccionista, del Expresionismo. Los estudios canónicos, de hecho, han polarizado el variadísimo abanico de la producción de Weimar en ese sentido. Así Kracauer (*De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*) en este tipo de cine un inquietante presagio de la pesadilla hitleriana, una enfermedad en suma presente en el alma germana; ese esencialismo teleológico forma también los cimientos del célebre estudio de Lotte H. Eisner *La pantalla demoníaca*, que remite a las teorías que Worringer planteó a finales de los años veinte en torno al “alma expresionista de los pueblos del norte”.

Un análisis más afinado de las heterogéneas propuestas del momento, ya comentadas en lo relativo a los “dramas históricos”, nos obliga a matizar mucho esta cuestión, teniendo presente que el Expresionismo es una corriente muy localizada que se identifica más bien con el “caligarismo”. Películas importantes de Fritz Lang, Murnau u otros estarían más bien vinculadas, sobre todo por sus argumentos, mitología y estética, al substrato romántico que domina en las propuestas fantásticas predominantes en este atormentado periodo. Es el caso, y citamos sólo las más relevantes, de ‘Fausto’, ‘Nosferatu’, ‘Las tres luces’ o ‘Los Nibelungos’... Ciertamente existe en ellas una voluntad estilizadora, un decidido intento de otorgar relevancia a los decorados y a la dirección artística; pero en modo alguno son propuestas homologables al acusado pictorialismo de ‘El gabinete del Doctor Caligari’, en la que la intervención de artistas plásticos expresionistas en activo fue determinante.

No obstante, no toda la producción de la Ufa, y la germana en general, discurre por los senderos del *fantastique* o por la evocación del tradicional espíritu *Sturm und Drang*. Existen numerosos largometrajes configurados a partir de una clara aproximación realista, naturalista, comprometidos críticamente con una situación social nada halagüeña. Aquí el papel de Pabst será determinante. Incluso lo que algunos han considerado un estilema definitorio del llamado Expresionismo cinematográfico, es decir, la utilización de una iluminación que resalta el contraste de luces y sombras, está presente en estos filmes. De hecho,

el origen de esos experimentos lumínicos curiosamente se remonta al contemporáneo Deutsche Theater de Max Reinhardt, un dramaturgo de inequívoca filiación realista y social que dejará una impronta indiscutible en la escena alemana de entreguerras⁴.

Vamos a realizar, en consecuencia, un recorrido que ponga de relieve esta complejidad de propuestas que hacen todavía más apasionante el periodo más esplendoroso del cine alemán, una etapa que, además, determinará el discurrir del celuloide europeo y de la producción norteamericana de las décadas centrales del siglo XX (allí acudirán numerosos técnicos, actores y directores y fecundarán el terreno en el que madurará el llamado Cine Clásico de Hollywood).

2.3. Cine expresionista

En términos generales el expresionismo, más que una escuela, es una actitud estética cuyo rastro nos conduce hasta las formas más primitivas del arte aborigen. Dicho movimiento estético se hizo consigna y escuela en Alemania como reto y respuesta al impresionismo pictórico y al naturalismo literario de filiación francesa. Frente a la fidelidad al mundo real captado por los sentidos, se alzó la interpretación afectiva y subjetiva de esta realidad, distorsionando sus contornos y sus colores. Las experiencias en esta línea iniciadas hacia 1910 por varios pintores centroeuropeos (Nolde, Klein, Kichner, Munch, Kokoschka, Kubin) y que llegaron a penetrar en el teatro, en la poseía, en la música y en las artes

⁴ Así lo pone de manifiesto Lotte Eisner (*La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 47-48): “Max Reinhardt, profundamente “impresionista” prescindía mucho de las experiencias expresionistas. Ya era maestro de la magia hechizadora de la iluminación (...) Durante los últimos años de la guerra de 1914-1918, Max Reinhardt, a quien se le había reprochado frecuentemente la parte preponderante que ocupaba el decorado en su puesta en escena, se vio, obligado, dada la falta de materias primas y las dificultades financieras, a abandonar la suntuosidad de sus arquitecturas. Situó en un decorado fijo, principalmente entre dos columnas inmensas, todas las escenas de una misma obra que se desarrollaban en distintos lugares. La luz y la oscuridad tomaron entonces un sentido nuevo, sustituyendo a las variedades arquitectónicas, o bien animando y transformando un decorado único: iluminaciones cambiantes que se entrecruzaban y se oponían eran el único medio de paliar la mediocridad de las telas “Ersatz” y de intensificar la atmósfera que varía según las exigencias de la acción. A menudo una escena breve y vehemente surgía luminosa en mitad de las tinieblas y el impulso de este intermezzo quedaba como atrapado en el momento preciso por una noche implacable mientras que un segundo más tarde la luz estallaba en otra escena, cambio éste posible gracias al escenario giratorio del Deutcher Theater o la gran pista del Grosses Schauspielhaus. Reinhardt sacó de esta incidencia una nueva manera de agrupar a los personajes, de abarcarlos en toda su plasticidad puesta de relieve por la luz; además una multitud es más densa en el secreto de las sombras”.

decorativas, tenían que incidir inevitablemente en el nuevo medio cinematográfico, aunque fuera tardíamente; y esto ocurre con 'El gabinete del doctor Caligari', dirigida por Robert Wiene en 1919. Este insólito, "extravagante" largometraje constituyó un éxito sin precedentes, que consiguió romper el bloqueo impuesto por los aliados al cine alemán al acabar la guerra, prestigiándolo extraordinariamente en el extranjero.

Teniendo presente que los historiadores tienden a buscar antecedente a toda ruptura estética, se suelen citar como precursores de este supuesto expresionismo cinematográfico algunas películas alemanas que más por su temática que por su estética entroncan con delirio romántico de Caligari. Este es el caso de la cinta fantástica 'El estudiante de Praga' (*Der Student von Prag*, 1913) de Paul Wegener y del danés Stellan Rye, drama del estudiante Balduin que por amor vende su imagen reflejada en los espejos y 'El Golem' (*Der Golem*, 1914), de Paul Wegener y Henrik Galeen, antigua leyenda judía sobre un hombre de arcilla al que el rabino Loew consiguió infundir vida mediante una fórmula mágica. Estamos en el terreno de la fantasía sin fronteras, en contradicción con el realismo naturalista que, después de Mèliés, parece querer imponerse en el cine mundial. Hay un cordón umbilical que une indiscutiblemente estas inquietantes leyendas con la tradición arraigadísima del romanticismo alemán.

En un sentido muy estricto, tal como hemos adelantado, deberíamos restringir ese calificativo de expresionista a 'El Gabinete del Doctor Caligari' (Robert Wiene, 1919) y a sus secuelas —el llamado "caligarismo" de películas como *Genuine*—; quizá se podría ampliar esa etiqueta a otras como 'El golem' (Paul Wegener, 1920), que si bien no participa del pictorialismo bidimensional⁵ de la anterior, sí aplica una expresiva estilización en sus decorados tridimensionales que reconstruyen el *ghetto* hebreo de la Praga medieval. Pero la propuesta fílmica del filme de Wegener difiere bastante de la puesta en serie deliberadamente "primitiva" de 'El gabinete del doctor Caligari'; ya que en esta última se propugna una vuelta a los modos de representación primitivos

⁵ "Ello abrió una nueva dimensión imaginativa, insólita y subjetivista a la producción cinematográfica, como contrapartida encarrilaba al joven arte hacia una peligrosa cineplástica de servidumbre pictórico-escenográfica, desechando la de la cámara, el poder creador del montaje y el rodaje en escenarios exteriores". Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 139.

determinados por el teatro (Méliès, *film d'art*) a través de la estética de *tableaux*, en tanto que 'El Golem' está más próxima a la ubicuidad y movilidad sentido de la sutura de los modos de representación institucionales.

No tardaron en hacerse interpretaciones más ideológicas a partir de la estilización y de los elementos fantásticos o góticos de estos filmes. Los acontecimientos siniestros de la guerra mundial, que hicieron superar cualquier tipo de pesadillas ensoñadas por la mente más perversa hicieron el resto. En ese sentido las terroríficas imágenes "caligarianas" fueron leídas como presagios de esas catástrofes y el desfile de tiranos, dementes, sonámbulos, científicos locos y homúnculos una anticipación de los horrores que acaecerían desde la llegada del nacional-socialismo al poder en 1933. Incluso algunos pensaron que esas imágenes eran una manera de exorcizar la traumática memoria de la guerra que se había perdido en 1918. Más, como escribirá Elsaesser:

"¿por qué no aceptar que aquellas cintas miraban hacia atrás más que hacia delante, que eran una colección de irónicos pastiches del Romanticismo y del Modernismo, una hoguera tecnológica de los eclécticos gustos y modas de la Alemania guillermina, encendida con la intención de pasmar a un público internacional profundamente receloso de todo lo alemán?"⁶.

Pronto los historiadores se intentaron explicar por qué esa vertiente romántica, fantasiosa en las pantallas alemanas del momento. Entre las respuestas más ajustadas quizá esté ésta que propone Thomas Elsaesser:

"La cuestión que ha agitado a tantos comentaristas, es decir, cómo explicar el predominio de lo fantástico en el cine alemán, tiene quizá una respuesta más sencilla que la ofrecida por Lotte Eisner o por Kracauer, quienes presentan este predominio como prueba de la autoexclusión del espíritu alemán de la pantalla. Resucitando temas góticos e imitando los cuentos de hadas románticos el cine fantástico conseguía un doble propósito: militaba a favor de la legitimación del cine (que era el tema del Kino-Debatte) Kinoreformbewegung que criticaban los Sensationsfilme y los Aufklärungsfilm y liderada por pedagogos, abogados intelectuales, médicos y clérigos tanto protestantes como católicos"⁷.

No es casual que la estética expresionista remitiera a los oscuros universos de la fantasía y el terror. Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros deambularon como sombras inquietantes, que

⁶ Thomas Elsaesser, op. cit., p. 14.

⁷ *Ibidem*. Thomas Elsaesser, op. cit., p. 29.

han sido descifradas por algunos estudiosos como un involuntario reflejo moral del angustioso desequilibrio social y político de la República de Weimar y preludio de la locura nacional-socialista. El cine dará testimonio de estas conmociones sociales en las inquietantes parábolas expresionistas. Henrick Gallen y el actor Paul Wegener resucitarán 'El Golem' que arrasará el *ghetto* judío de Praga, Murnau dará a luz el mito del vampiro con 'Nosferatu, el vampiro' (1922) y el pintor y escenógrafo Paul Leni, narrará en 'El hombre de las figuras de cera' (*Wachsfigurenkabinett*, 1924) la historia de un joven poeta que, encargado de escribir unos relatos publicitarios sobre un museo de figuras de cera, imagina episodios alucinantes protagonizados por el sultán Harun-al-Raschid (Emil Jannings), el zar Iván el Terrible (Conrad Veidt) y el sádico asesino inglés Jack el Destripador (Werner Krauss).

2.4. Entre el romanticismo y el cine fantástico

La revelación de la potencia expresionista de Murnau⁸ tuvo lugar en 1922 con la citada *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, adaptación libre de la novela gótica *Drácula* (1897), del irlandés Bram Stoker. F.W. Murnau recurrió principalmente a escenarios naturales, a partir de una consciente elección de paisajes y ciudades, muy especialmente en la ciudad hanseática de Bremen, convertida en uno de los más inquietantes escenarios de la historia del cine. Con esta innovadora introducción de elementos reales en una historia fantástica, consiguió Murnau potenciar esa dimensión terrorífica que parecía sólo se podía conseguir desde propuestas "caligaristas". Realismo y fantasía forman un todo coherente en esta historia romántica que debe menos a la estética vampírica que a cierta temática muy arraigada en toda la obra de Murnau, como la obsesión por la idea de la muerte, el amor amenazado por la omnipresente presencia del mal y el rol expiatorio de la mujer que derrotará en consecuencia a esa fuerza maligna encarnada en el vampiro. Todo ello complementado con interesantes *tour de*

⁸ Para un estudio destacado de este gran cineasta en castellano, véase Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de Murnau*, Madrid, Filmoteca Española, 199 año?.

forces vanguardistas, como la utilización de las solarizaciones o del negativo fotográfico. En consecuencia, un retablo complejo que abrió las puertas hacia un cine de terror reconciliado con los referentes realistas. Hollywood aprendería muy bien esta lección en sus *horror movies* de los años veinte y treinta.

El gran éxito de esta “sinfonía del horror” fue ampliamente rebasado por ‘El último’, triste historia del portero del lujoso hotel Atlántic (Emil Jannings) orgulloso de su vistoso uniforme, que debido a su avanzada edad es “degradado” al servicio de lavabos. Destaca cómo confronta de manera inteligente el cineasta los ambientes ampulosos del hotel de primera con la sórdida realidad que viven no pocos de sus empleados, una muestra más de la profunda injusticia que acarrearaba el capitalismo de entreguerras.

Según algunos estudiosos de este periodo, ‘El último’ se nos aparece como la primera obra maestra del cine alemán en su transición del expresionismo al realismo social. No obstante, lo cierto es que el talento indiscutible de Murnau rebasaba cualquier tipo de etiquetado y sus películas participaban de las diversas búsquedas que se estaban fraguando en aquellos años en diferentes vertientes estéticas. Aun así, en ‘El último’ predomina un interesante realismo social por sus contrastes ambientales (el lujoso hotel y el barrio proletario donde habita el portero) y por el testimonio de la veneración fetichista del uniforme – símbolo autoritario por antonomasia-, enfermedad psicológica del pueblo alemán.

Sin embargo, esta historia naturalista estaba narrada en un lenguaje plástico que remitía a algunas búsquedas expresionistas y de vanguardia (de las que ya diera buena cuenta el autor en *Nosferatu*). Para dar agilidad a este relato cuya acción transcurría en un mundo cerrado (el hotel y el barrio del portero), Murnau y su operador Karl Freund introdujeron el empleo de una cámara excepcionalmente dinámica, con *travellings* subjetivos –llegaron incluso a atar el tomavistas al pecho del operador-, circulares y movimientos de grúa, conseguidos situando la cámara en la extremidad de una escalera de incendios:

“La “Cámara desencadenada” (expresión utilizada por la crítica de la época) de Murnau causó un enorme impacto en la producción mundial. El último la

cámara había aprendido de una vez a andar sin limitaciones, y lo que es más, había aprendido a volar”⁹.

Adquirida la condición del más prestigioso creador del cine alemán, Murnau se lanzó seguidamente a dos adaptaciones inspiradas en famosos textos literarios: ‘Tartufo o el hipócrita’ (*Tartuffe*, 1925), según Molière, y con un prólogo y epílogo contemporáneos moralizadores, en donde la magia de la iluminación convirtió unos decorados rococó en universos inquietantes y donde las pasiones mezquinas reverberaron escénicamente. Más ambiciosa es la adaptación de la magna obra de Goethe, ‘Fausto’ (*Faust*, 1926), en donde su refinamiento plástico, rico en referencias pictóricas, estuvo servido por un impresionante despliegue de medios técnicos y de trucajes, que culminaron en un aparatoso y celebrado viaje aéreo de Fausto y de Mefisto. El espíritu romántico que primaba en la producción alemana del momento se hace de nuevo presente con una brillantez plástica inigualable y un magnífico dominio de la técnica cinematográfica.

Junto a Murnau, el vienés Fritz Lang fue la figura sobresaliente de este esplendor del cine germano. Román Gubern resume muy bien la personalidad de este gran cineasta:

“Hijo de un arquitecto, estudió Arquitectura y Bellas Artes y su espíritu inquieto le llevó a vivir la bohemia artística de Bruselas y de París, lanzándose a ver mundo en un peregrinaje por África del Norte, Rusia, Indonesia, China, Japón y los mares del Sur, de donde regresaría con las alforjas llenas de los motivos exóticos que con frecuencia salpican sus películas. Su debut como realizador se produjo en 1919 y no tardó en proporcionarle un gran éxito popular con el serial de aventuras exóticas *Die Spinnen* (‘Las arañas’, 1919), con sociedades secretas, ritos mayas y diamantes fabulosos, y con el aún más popular serial ‘El doctor Mabuse’ (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922), que en clave de aventuras describía el caos financiero de Alemania”¹⁰.

Pero donde realmente se empieza a intuir el genio de Lang fue con la cinta fantástica ‘Las tres luces’ (*Der müde Tod*, 1921). A partir de una temática de nuevo romántica (la lucha del Amor contra la Muerte) se encadenan res episodios ambientados en la antigua China, la legendaria Bagdad y la Venecia

⁹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰ *Ibidem*, p. 144.

renacentista. Se levantaron con tal fin magníficos decorados corpóreos, siendo el más impactante y expresivo el inmenso muro que rodea el Reino de la Muerte. 'Der müde Tod' causó en el extranjero un impacto similar a la *Madame Du Barry* de Lubitsch y a 'El gabinete del doctor Caligari', imponiendo de modo definitivo el cine alemán. Será esta película, también, la que decidirá la vocación cinematográfica del español Luis Buñuel.

El peculiar pero heterogéneo estilo de Lang, arquitectónico y monumental, épico y solemne, en oposición al refinamiento y lirismo de Murnau, tuvo ocasión de demostrar su madurez en la colosal y wagneriana epopeya aria 'Los Niebelungos' (*Die Niebelungen*, 1923- 1924), en dos partes, en la que los árboles se nos antojan columnas y las composiciones de figuras semejan escudos heráldicos. Más que de expresionismo sería justo hablar de abstracción y geometrismo en esta obra maestra, muy inspirada (véanse los sets y el vestuario) en los diseños de algunos pintores y decoradores de la Secesión vienesa. Esta exaltación aria en la que los hunos son presentados como raza inferior y cavernícola, trae premonitorios vientos de tragedia. Por estos años aparece también 'El camino de la fuerza y de la belleza' (*Wege zu Kraft und Schönheit*, 1925), de Wilhelm Prager, en donde más que exaltar la belleza del desnudo humano parece querer reafirmarse la superioridad biológica de la orgullosa raza indoeropea.

Quizá la más completa y compleja de las ficciones fantásticas de Lang sea *Metropolis* (1926), la ciudad futura en la que los señores gozan de una placentera vida en la superficie mientras los esclavos infrahombres sobreviven como pueden en una región subterránea de pesadilla, poblada por máquinas terribles. Seis millones de marcos oro costó esta superproducción sustentada en un endeble argumento debido a la pronazi Thea Von Harbou, esposa del realizador; una historia ingenua a todas luces que suspende la lucha de clases en un candoroso abrazo reconciliador ente el capital y el trabajo que presume la doctrina propugnada por el nacionalsocialismo. Sin embargo, resulta un filme de gran maestría estética en todos los órdenes de la representación.

Se podría considerar de hecho un crisol de las vanguardias y estilos que bullían entonces en Europa, y en Alemania muy en particular¹¹. La ciudad emergida, morada de los dominadores, es un bosque de rascacielos que pone en escena las utopías coetáneas del Movimiento Moderno, previamente azuzadas por las profecías futuristas de Sant'Elia y el constructivismo ruso. Lang, en definitiva, ha concretado los sueños urbanísticos de la modernidad pero pasándolos por el cedazo de una imaginación desbordante. Para ilustrar los estadios deportivos de la clase dirigente echa mano de ese clasicismo estilizado que apadrinará luego el régimen nacionalsocialista; los clubes y cabarets recuerdan el estilo *déco*, al tiempo que los jardines de recreo de los señores son un *locus amoenus* modernista, con pavos reales, fuentes y profusa vegetación. El espacio de los obreros es un laberinto de edificios grises, lúgubres, sumidos en las sombras. La condición de esclavitud de esta clase es magníficamente recreada por Lang en la metáfora de la máquina que se convierte en el monstruo que traga a los siervos.

El substrato romántico también está presente en esta parábola de la modernidad. De hecho, el pasado es abogado a través de la catedral gótica en un interesante juego dialéctico (caverna gótica *versus* diafanidad racionalista moderna) que luego será asumido hasta hoy por el cine de terror y fantástico. Algunas de las escenas más inquietantes tienen lugar precisamente en esa inquietante escenografía gótica.

Metrópolis representa, en suma, el apogeo de una carrera presidida por la búsqueda cinematográfica; hoy queda como un testimonio filmado de las utopías urbanas de la modernidad (emergentes en aquellos años), al tiempo que un poema visual de alta intensidad fílmica en el que se mezclan de nuevo los referentes románticos con los futuristas (ya había ensayado esto último el maestro vienés en 'Una mujer en la Luna').

¹¹ Véase Javier Hernández, *Escenarios de la fantasía. El legado de la arquitectura y las artes plásticas en el cine*, Universidad de Zaragoza, 1990.

2.5. Los dramas cotidianos y la opción realista

El expresionismo evolucionó hacia los decorados corpóreos introduciendo un empleo más complejo y audaz de la iluminación como medio expresivo, hasta conseguir una película en que toda la intriga se expone casi únicamente por medio de sombras, sin rótulos literarios: 'Sombras' (*Schatten*, 1923) de Arthur Robison. Sin embargo, al mismo tiempo que el expresionismo maduraba y se enriquecía con nuevos recursos estilísticos, fructificaba en otra dirección la semilla de una nueva corriente, que ha pasado a la historia con el nombre de *Kammerspielfilm*. Así inspirándose en el naturalismo intimista del Teatro de cámara, *Kammerspiel* de Reinhardt, el guionista Carl Mayer y el director rumano Lupu-Pick rompieron con las fantásticas elucubraciones del expresionismo con dos curiosas "tragedias cotidianas", que se orientaban hacia el estudio naturalista y psicológico de personajes simples y de ambientes arrancados de la realidad cotidiana: *Scherben* (1921) y *Sylvester* (1923).

En el territorio de los llamados "dramas cotidianos" se desarrolló un conjunto relevante de la producción germana. Esto se produce, además, en un momento en el que el cine mudo estaba en su esplendor y ya apenas necesitaba de los intertítulos; es el caso de *Hintertreppe* (1921), de Leopold Jessner y Paul Leni, *Die Strasse* (1923) de Karl Grüne y la ya citada 'El último' (1924). También conviene destacar *Menschen am Sonntag* (1929), que realizan en Berlín un grupo de judíos austriacos que se harán más tarde famosos en Hollywood: Robert Siodmak la dirige, con un guión de Billy Wilder, Kurt Siodmak y Edgar G. Ulmer, mientras Fred Zinnemann va como ayudante del operador Eugen Schüfftan. Las diversiones de dos parejas de trabajadores que pasan un domingo junto al lago Wandsee están integradas en un ambiente popular. Por vez primera el cine alemán se aproxima a la condición de los humildes, no para hacerles protagonizar tragedias, como en Lupu-Pick, o sórdidos dramas de degradación moral, como en Pabst, sino para mostrarlos tal y como son.

Al fantasma de la inflación, mucho más temible que los fantasmas que poblaban sus pantallas, sucedió la crisis de la estabilización. En 1924 el gobierno alemán aceptó el Plan Dawes para el pago de reparaciones de guerra. A la

prosperidad de la industria cinematográfica alemana durante la inflación sucedió un espectacular descalabro, que fue frenado en 1925 por un acuerdo de ayuda económica entre la Ufa, y las empresas norteamericanas *Metro-Goldwyn-Mayer* y *Paramount*, que pasaron a controlar parte del mercado cinematográfico alemán e importaron a sus estudios sus nombres más valiosos, en un éxodo que habría de ser fatal para su historia ulterior. En el plazo de pocos años, nombres de la talla de Lubitsch, F. W. Murnau, Paul Leni, Pola Negri, Emil Jannings, Conrad Veidt, Ludwig Berger, Lya de Putti, Erich Pommer, Wilhelm Dieterle o Karl Freund abandonaron Alemania para trabajar en los estudios californianos.

Sin embargo, el impulso del renacimiento cinematográfico germano había sido tan fuerte, que los años que van desde 1925 hasta la aparición del cine sonoro fueron de innegable interés, orientado cada vez más acusadamente hacia el realismo polémico y social, rebasando con mucho los límites en que había sido encauzado por el naturalismo del *Kammerspielfilm*. El año 1925 fue crucial para el cine alemán, entonces se lanzaron *Varieté*, de E. A. Dupont, de 'Bajo la máscara del placer' (*Die freudlose Gasse*) de G. W. Pabst y de 'Los desheredados' (*Die Verrufenen*) de Gerhard Lamprecht, que se inspiró en los incisivos dibujos populares de Heinrich Zille.

El cine rompe las últimas ligaduras que le ataban a la estética teatral. En *Varieté* los escenarios cotidianos indican que algo importante se está transformando en el seno del cine alemán, nacido de un aquelarre fantasmagórico. *Varieté* abría nuevas perspectivas a esta potente industria audiovisual centroeuropea.

Sin embargo, Lotte H. Eisner afirmaba que por mucho que avance el cine germano por la senda del realismo, sus imágenes estarán siempre impregnadas de gusto expresionista, incapaces de liberarse de lo que ha llamado lo "ornamental expresivo". Una aseveración que pone, una vez más en evidencia, su teoría esencialista tan deudora de los estudios que Worringer. Quizá para contradecir esos intentos de generalización excesiva, en 1924 Gustav Hartlaub, director del museo de Manheim, acuñó la denominación "Nueva objetividad" (*Neue Sachlichkeit*) para designar la nueva y vigorosa tendencia del arte alemán, de signo realista, bajo cuya bandera militarían personalidades de la dimensión

del dramaturgo Bertolt Brecht, del fotógrafo Ábert Renger-Patzsch y de Georg Wilhelm Pabst. Un término que también se planteaba coetáneamente en otros ámbitos de la creación artística, y muy especialmente en la arquitectura ¹².

Entre los narradores realistas fue realmente Pabst quien alcanzó fama mundial. Su revelación se produjo con su aguafuerte demoledor a propósito de la terrible situación que generó la inflación en la Viena de posguerra; el resultado es el espléndido largometraje *Bajo la máscara del placer*. Con él se abren las puertas al realismo y a la polémica social en el cine alemán anterior a la subida al poder de los nacionalsocialistas.

Pero Pabst era mucho más que un narrador apegado al terreno, era también un hombre de pretensiones intelectuales, lo que explica por ejemplo la asunción de las doctrinas psicoanalíticas en *Geheimnisse einer Seele* (1926), estudio de un caso de impotencia sexual transitoria realizado con la colaboración de dos discípulos de Freud.

El director prosiguió esa trayectoria de inquietud intelectual al adaptar la novela del escritor soviético Ilya Ehrenburg *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927), en donde de nuevo se produce una interesante síntesis de potencia realista y expresividad dramática de filiación romántica.

Remite igualmente al psicoanálisis el ciclo que abordó a continuación sobre problemas de la psicología femenina, siempre con un trasfondo social. Esta trilogía de retratos femeninos estuvo encabezada por *Abwege* (1928), protagonizada por una dama de la burguesía que se rebela contra su vida gris de esposa modélica entregándose a un saludable –psicológicamente– libertinaje. Su siguiente largometraje, *Die Büsche der Pandora* (1928), biografía de la prostituta Lulú el director dejará un poco de lado las inmersiones psicológicas para explorar

¹² Siegfried Kracauer (*op. cit.*, p. 158) se sumerge en los antecedentes de esta interesante tendencia: “El propio Hartlaub distingue dos tendencias en la Nueva Objetividad: una tendencia romántica de derechas y una tendencia de izquierdas, “con un aroma socialista”. Este aroma socialista se encontraba en muchas pinturas, estructuras arquitectónicas, etc., que se mostraban orgullosas de sus conceptos y formas tecnológicas; toda su apariencia revela que se habían inspirado en la fe sobre la misión social de la tecnología moderna. Respiraban o parecían respirar optimismo con “la ilusión reformista que se difundió especialmente en el breve periodo de prosperidad de la posguerra..., de que el avance tecnológico, al elevar el nivel de vida de la gente, al rebajar los costos de la vivienda y de otras necesidades resolvería el conflicto de clases, o que en cualquier caso contribuiría a formar en los técnicos el hábito de una planificación económica que conduciría hacia una transición pacífica hacia el socialismo”.

el camino de la sensualidad, gracias sobre todo a la presencia de Louise Brooks.

Román Gubern lo resumiría así:

“El pansexualismo de Lulú, que atrae irresistiblemente a los hombres (e incluso a las mujeres), arrastrándolos a la ruina física y moral, encaja perfectamente con el más clásico arquetipo de la Vamp. Finalmente Lulú morirá víctima del cuchillo del sádico Jack el Destripado mientras por la calle circula un Ejército de Salvación”¹³.

Pabst volverá a sumergirse en el alma femenina a través de una adaptación de la novela de Margerete Böhme titulada ‘Tres Páginas de un diario’ (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1928). De nuevo aquí Louise Brooks encarnará a la hija de un farmacéutico que es encerrada en un sórdido correccional del que escapará para emplearse en un burdel. La crónica femenina una vez más al servicio de una más que acerada crítica de la sociedad germana del momento, sin ninguna concesión al sentimentalismo. De hecho, en estos filmes se pueden apreciar las dos vertientes que mueven los dramas de Pabst; de un lado el universo de los sentimientos (canalizados a través de planteamientos melodramáticos), de otro lado la crónica de ambientes y tipos que se mueven en una sociedad en vías de descomposición.

A su trilogía de relatos femeninos sucederá, a principios del sonoro, una actitud mucho más comprometida, abocada directamente hacia temas de polémica social y política. No olvidemos que el espectro del nacionalsocialismo ha comenzado a planear ya sobre la República de Weimar, amenazando con devorarla.

Otra vertiente digna de ser tenida en cuenta es la de los filmes que abordan la temática viajera, el turismo o las fugas exóticas. En este sentido se expresa Elsaesser:

“Las comedias y los musicales como, por ejemplo, las películas de Lilian-Harvey *Liebeswalzer* (Wilhelm Thiele, 1930), *Der Kongress tanzt*, *Ein blonder Traum* (Paul Martin, 1932) confrontan siempre dos mundos (Europa/América, Berlín/Hollywood) y se ‘inspiran en una misma esencia, que más que intensificar las diferencias las nivela’. Éstas hacen propaganda de los procesos de modernización y de los elementos del estilo de vida “moderno”: turismo, consumos, bienes de lujo y una nueva definición de los roles de género, por lo

¹³ Siegfried Kracauer *op. cit.*, p. 160.

menos en lo que se refiere al erotismo. Sobre el tema turismo se encuentran, por ejemplo, en las películas de los inicios de los años treinta, Cabrioletz deportivos (*Liebeswalzer*) y aventuras románticas en compartimentos para dos personas de los coches cama (*Adieu Mascotte*, 1929, de Wilhelm Thiele), se va de vacaciones a la Riviera (*Bomben auf Montecarlo*, 1931, de Hanns Schwarz), se viaja en yate de lujo por el Mediterráneo (*Nie wieder Liebe*) o el Mar del Norte (*Gold*), se sueña con veleros y vacaciones de esquí, se va a pasar el carnaval a Río y a hacer grandes negocios a Hollywood (*Ein blonder Traum*). Estos momentos preparan el nuevo estilo de vida que de hecho ha sido relacionado con la propaganda del Tercer Reich, es decir, el proporcionar lujo en el cine y una actitud de consumo del consumidor medio, atraído por los utensilios domésticos, el turismo Kdf ('Kraft Durch Freude')¹⁴.

2.6. La floración vanguardista

Este periodo de entreguerras coincide con la madurez de las búsquedas vanguardistas que habían eclosionado a comienzos del siglo XX. Pronto Berlín rivalizará con París en la pugna por albergar estas búsquedas enloquecidas de los artistas "antiburgueses" y será precisamente en la capital alemana donde surgirán algunos de los movimientos más radicales, tanto en sus propuestas ideológicas como estéticas, como Dadá. En otra dirección, pero igualmente encuadrado en las búsquedas estéticas de *avant-garde* está el expresionismo, que ya se había conformado en su vertiente pictórica a comienzos de siglo en el colectivo "Die Brücke" y que se prolongará en otros colectivos como "Der blaue Reiter". Del expresionismo en la pantalla nos hemos ocupado con cierto detenimiento, por lo que se impone ahora un recorrido por otras propuestas quizá no tan célebres pero igualmente relevantes en el panorama de la vanguardia cinematográfica europea de entreguerras.

Si hay una película que resume este espíritu *avant-garde* ésta es 'Berlín, sinfonía de una gran ciudad' (*Berlin Symphonie einer Grosstadt*, 1927)¹⁵, realizada por encargo de una compañía de navegación por un tráfuga del "cine abstracto" influido por Vertov, Walter Ruttmann. Se trata de un *collage* visual que concreta de forma convincente en el séptimo arte ese movimiento característico

¹⁴ Thomas Elsaesser, "Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film dreissiger Jahre", *Montage/av.*, 3 de febrero de 1994. Traducción de la autora; existe, no obstante otra traducción castellana publicada en *Archivos de la Filmoteca* núm. 22, p. 34-35.

¹⁵ Véase lo comentado de esta película en el capítulo 6.

de la civilización urbana contemporánea que otras artes también se empeñaban en captar (cubismo, futurismo, montajes fotográficos, etc). Las imágenes de la ajetreada capital alemana durante la primavera están escogidas con toda intencionalidad y dispuestas con un virtuoso sentido del montaje que traslada ese sentido de dinamismo moderno que predicaban las vanguardias.

Como señala Kracauer, quien observa por cierto una perspectiva de crónica social en ella, esta cinta abrirá una interesante veta en el cine alemán:

“Berlín inauguró la moda de las películas *cross-section* o de montaje. Podían producirse a bajo costo y ofrecían además una oportunidad bien pagada de mostrar mucho y no revelar nada. Varios filmes de esta clase utilizaban material anteriormente filmado. Uno de ellos resumía la carrera de Henri Porten (1928); un segundo, igualmente producido por Ufa, extraía episodios de amor de viejas películas (*Rund um die Liebe*, 1929); una tercera película era *Die Wunder der Welt* (1929), un *Kulturfilm* hecho con trozos de varios filmes de exploradores”¹⁶.

Fue en Alemania no por casualidad donde se plantearon las propuestas más radicales en el abanico de la vanguardia cinematográfica de entreguerras; precisamente porque dichas propuestas cuestionaban el espacio de representación en el que se asentaba el cine: la perspectiva renacentista, el espacio euclidiano. De esta manera se rompía con ese cordón umbilical que había vinculado las búsquedas tridimensionales de la pintura renacentista con la fotografía y los ingenios mecánicos visuales. De la misma manera que el cubismo y luego la pintura abstracta había dinamitado el espacio euclidiano, abriendo las artes plásticas a universos inexplorados, algunos cineastas nórdicos y germanos demostraron que eso también era posible en el celuloide.

No es extraño que este radicalismo estético proviniera de artistas vinculados al movimiento *dadá*. El sueco Viking Eggeling conformó uno de los primeros y más sorprendentes poemas visuales abstractos trasladados a la pantalla en *Diagonal Symphonie* (1921). Sin ninguna referencia tridimensional, las imágenes de geometría estilizada danzan en el encuadre siguiendo un ritmo que tiene mucho que ver precisamente con la más abstracta de las artes, la música. Pero quizá el más destacado cineasta abstracto sea Hans Richter, pintor

¹⁶ Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 177.

dadaísta alemán, amigo de Eggeling que continuó con esa experimentación de las formas abstractas en la nueva dimensión espacio-temporal de la pantalla. Destacan la serie *Rythmus 21, 23 y 25* (corresponden a los años de producción), con ritmo musical de cuadrados, rectángulos y rectas. En esa misma línea se sitúa en esos mismos años su colega Walter Ruttmann y su serie *Opus*¹⁷.

El cine, cuando entraba en su madurez a finales de la época silente, exploraba al mismo tiempo los límites de su sistema de representación espacial. Esto se produjo precisamente en el marco de esta efervescencia creativa de la Alemania de entreguerras.

La llegada del cine del sonido aportó en primer lugar, una mayor continuidad narrativa, al eliminar los rótulos literarios que antaño pautaban la narración visual. Además supuso un duro golpe a la estética del cine-montaje, al permitir una gran economía de planos, eliminando las abundantes imágenes explicativas y metafóricas del lenguaje visual mudo, a la vez que se facilitó la representación de porciones de la realidad que estuvieran fuera del encuadre por la única presencia de su sonido (sonido en *off*).

La película 'Si algún día das tu corazón' (Johannes Guter, 1929), producida por la Ufa y protagonizada por Lilian Harvey, pertenece también al conjunto de filmes realizados en los albores del sonoro y fue la primera película alemana de ficción rodada en Canarias.

2.7. Alemania al borde del nazismo

A diferencia de lo que ocurrió en muchas otras partes, incluido Hollywood, la revolución del cine sonoro benefició a Alemania. La industria germana disponía de patentes nacionales de registro y reproducción de sonido y por ello fue capaz de reacoger a una importante cantidad de los alemanes emigrados a Hollywood y ahora puestos en evidencia por su acento. Artistas de la categoría de Emil Jannings y Conrad Veidt retornaron a trabajar para la Ufa. Entre los recién llegados estuvo el austriaco Josef von Sternberg, que iba a asombra al mundo

¹⁷ Véase en este apartado Javier Hernández, *op. cit.*, p. 33-63.

con la sensacional revelación de 'El ángel azul' (*Der blaue Engel*, 1930); este éxito fue posible gracias a la hasta entonces desconocida Marlene Dietrich, descubierta por el director. Entre otros méritos estrictamente cinematográficos, su latente erotismo, no exento de toques sádicos, determinó un suceso de dimensiones internacionales:

“Su casual descubrimiento de la entonces desconocida Marlene Dietrich fue una baza decisiva que contribuyó al éxito de esta película... Entre otros su turbio erotismo y sadismo implícito fueron los factores que más contribuyeron a su éxito universal, convirtiendo esta película en un “clásico” del cine sonoro”¹⁸.

Sternberg y la Dietrich, convertida de la noche a la mañana en un mito erótico universal, embarcaban rumbo a América con un contrato de la prestigiosa Paramount bajo el brazo.

Emigrado ahora Sternberg, G. W. Pabst y Fritz Lang quedarían como las dos personalidades dominantes del cine germano. El primero prosiguió su trayectoria polémica con 'Cuatro de infantería' (*Westfront 1918*, 1930), largometraje antibelicista que exponía con gran realismo las penalidades de cuatro soldados en las trincheras alemanas de primera línea, durante la primera guerra mundial. Después abordó Pabst una adaptación de la sátira social de Bertolt Brecht *La ópera de cuatro cuartos* en 'La comedia de la vida' (*Die Dreigroschneoper*, 1913), que cosechó un éxito mundial. En el mismo año rodó Pabst el filme minero 'Carbón' (*Kameradschaft*, 1931), inspirado en un hecho real y que el director dedicó “a los mineros de todo el mundo”. Así define Gubern esta interesante e insólita cinta:

“En esta película coral y sin protagonistas individuales, en la tradición del mejor realismo soviético (se reconstruyeron en los estudios galerías de mina utilizando auténticos bloques de carbón), mostraba Pabst una catástrofe en el interior de una mina fronteriza francesa, que provocaba la ayuda de sus camaradas alemanes, que para salvar a los mineros franceses rompían la reja subterránea de separación fronteriza establecida en 1919”¹⁹.

¹⁸ Román Gubern, *op. cit.*, p. 161.

¹⁹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 203-204.

Un profundo cambio histórico se producirá con un hecho que el propio Gubern señala y valora en su justa incidencia en el devenir del cine alemán:

“La subida de Hitler al poder en 1933 provocará una desbandada, el segundo gran éxodo del cine alemán, en el que encontraremos a Pabst, Fritz Lang, Max Reinhardt, Conrad Veidt, Max Ophüls, Paul Czinner, Elisabeth Bergner, Joe May, Peter Torre, Robert Siodmak, Leontine Sagan. Eugene Schüftan, Alexis Granowsky, Billy Wilder, Fred Zinnemann y Slatan Th. Dudow, que cometieron el grave delito de nacer judíos o, simplemente, de tener ideas democráticas. Muchos de los fugitivos acabarán por converger en Hollywood, pero no será ése el caso de Pabst, que tras un vagabundeo por Francia, en donde realizó una discutible versión de Don Quijote (*Don Qichotte*, 1933) y tras una fugacísima visita a la Meca americana del cine, retornó a la Alemania nazi en 1941”²⁰.

En estos años en que se augura los tremendos acontecimientos que se abatirán sobre Alemania y sobre Europa, una parte del cinema germano da fe, con una mirada testimonial y solidaria, de esta inquietante situación política. Así ‘Hampa’ (*Berlin-Alexanderplatz*, 1931), de Phil Jutzi, se plantea como un aguafuerte de sordidez del barrio berlinés de Alexandeplatz, con los mendigos, prostitutas y gentes miserables que pululan sobre su asfalto. Es un trozo de la dolorida Alemania que, buscando una panacea para sus males, se arrojará de un modo suicida a los brazos de un antiguo pintor de brocha gorda que lleva en su bolsillo el carné número siete del partido nazi.

Pero antes de que esto suceda, el sector más sensible del celuloide alemán lo está profetizando en sus obras. Véanse ‘Muchachas de uniforme’ (*Mädchen in Uniform*, 1931). Interpretada únicamente por mujeres, es una denuncia de la rigidez prusiana que impera en un internado para hijas de oficiales, tejida a través de un conflicto de fondo lesbiano, que empuja a la hipersensible protagonista (Herta Thiele) hacia el suicidio. Pero quizá donde más lejos se llegue en esta escala de realismo social y político fue en *Kuhle Wampe*, dirigida en 1932 por el búlgaro Slatan Th. Dudow, con guión de Bertolt Brecht y Ernst Oswald y música de Hans Eisler. El título proviene de una colonia de barracones en las afueras de Berlín, poblada por obreros desocupados, en donde transcurría la acción. La cinta fue prohibida por la censura alemana

²⁰ Ibidem.

alegando que atacaba al jefe de Estado, a la administración de la justicia y a la religión.

El poliédrico Fritz Lang iniciaría ahora una de sus más relevantes vetas creativas –así lo pondrá de manifiesto en su periodo norteamericano-, la del policiaco/cine negro. En ‘M o El vampiro de Dusseldorf’ (*M*, 1931) llevó a cabo un penetrante estudio sobre una colectividad conmovida por un caso de criminalidad patológica, tan abundante en la Alemania de aquellos años. Peter Lorre encarnó magistralmente al asesino de niños que con sus crímenes sádicos conmueve a la sociedad, provocando una reacción en cadena. La película fue a la vez la exposición de la tragedia interior de un obseso sexual y una corrosiva visión crítica de la sociedad en que vive.

Después Lang recurrió a un viejo conocido, el diabólico doctor Mabuse, llevándolo por vez primera a la pantalla en 1922, con el serial ‘El doctor Mabuse’ (*Dr. Mabuse der Spieler*). Ahora, cuando el visionario líder nacionalsocialista está a punto de asaltar el poder, resucita oportunamente a este “Genio del Mal” en ‘El Testamento del doctor Mabuse’ (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1932), que con su capacidad hipnótica sobrehumana dirige una vasta y bien organizada red criminal, presagio de la larga noche de terror que se avecina. También el célebre cineasta abandonará en 1933 su país y a su esposa nazi, rechazando el alto puesto oficial que le ofrecía Goebbels, gran admirador (como Hitler) de su ‘Metrópolis’ y ‘Los Nibelungos’, para conocer el exilio en América tras una breve estancia en Francia.

En tanto que Pabst y Lang, por vías tan personales como distintas, retrataban con insólita efectividad una realidad social y política asfixiante, buena parte de la industria cinematográfica germana discurría por caminos más visionarios y “escapistas”. El geólogo Arnold Fanck, sin ir más lejos, apostaba por la épica montañera y la abrupta fotogenia de las cumbres heladas en ‘Prisioneros de la montaña’ (*Die weisse Hölle von Piz Pallü*, 1929), que realizó en colaboración con G. W. Pabst, y en ‘Tempestad en el Mont Blanc’ (*Stürme über der Montblanc*, 1930). Estos rodajes entre los glaciares alpinos eran una colosal hazaña deportiva, pero también se planteaban con una mística muy del gusto de las ensoñaciones wagnerianas de los nacionalsocialistas.

No por casualidad este género culminaría con la polifacética Leni Lifenstahl (que había debutado en 1925 como actriz de sus películas) en 'Luz azul' o 'El monte de los muertos' (*Das blaue Licht*, 1932 y *Der Berg des Teufels*). Ella sería la protagonista y directora a partir de un guión de Bèla Balàzs fotografiado con la retórica mística esperada por de Hans Schneeberger. Es la historia de la joven Yunta, que descubre el secreto de la luz azul del Monte Cristal, fenómeno extraño que aterroriza a los campesinos y que es debida al brillo de los cristales de roca de una gruta en las noches de luna llena. Cuando su amante descubra la secreta gruta de los campesinos, Yunta morirá despeñada por un precipicio. Holocausto inevitable para que continúe la sagrada vida de la montaña.

Podríamos añadir otras obras que quedan descolocadas en estas clasificaciones, siempre incompletas, imperfectas... Es el caso de la obra del austriaco Paúl Czinner, especialista en profundizar en la psicología femenina, que dirige a su esposa Elisabeth Bergner en 'Ariane, la joven rusa' (*Ariane*, 1931). Tampoco habría que dejar en el tintero los géneros ligeros como las operetas, que luego tendrían importante influencia en la comedia americana; es el caso de 'El Congreso se divierte' (*Der Kongress tanzt*, 1932), de Erik Charrell, que sitúa en el célebre Congreso de 1814, en la imperial Viena, los amores del zar Alejandro de Rusia (Willy Fritz) y de una gentil guantero (Lilian Harvey), filme que sería prohibido por Hitler en 1937). La inmensa popularidad de 'El Congreso se divierte' sólo será igualada por 'Vuelan mis canciones' (*Leise flehen meine Lieder*, 1933), realizada por el austriaco Willy Forst. Por último en Viena Max Ophüls, que llegará a convertirse, valga la paradoja, en el gigante del género liviano. Enamorado de la *Belle Époque*, romántico, nostálgico, irónico, barroco y hasta manierista, obtiene su primer éxito con 'Amoríos' (*Liebelei*, 1932), que narra los amores de dos muchachas con dos oficiales de caballería.

Como se puede deducir de este recorrido estamos ante un periodo complejo, caleidoscópico, intenso, que discurre por numerosas vertientes y que explica por eso mismo el esplendor de otros géneros como el del documental.

CAPÍTULO 3

EL CINE ALEMÁN BAJO EL NACIONALSOCIALISMO (1933-1945)

3. EL CINE ALEMÁN BAJO EL NACIONALSOCIALISMO (1933-1945)

3.1. Películas para la propaganda y el entretenimiento

Durante el Tercer Reich se produjeron en Alemania 1.100 largometrajes, sin contar documentales y noticiarios, que fueron realizados en gran parte por autores de tercera categoría, congraciados políticamente, y por oportunistas que se beneficiaron de la emigración forzosa de judíos y artistas con ideologías progresistas¹. Los nazis persiguieron a sus adversarios a los que culpaban de la corrupción moral general, que según ellos había afectado sobre todo a las virtudes consideradas prusianas como la obediencia, la disposición al sacrificio, el sentido del deber y la valentía². El Ministerio de Propaganda se pone a administrar la realización de las producciones cinematográficas y llegará a tomar parte hasta en el más simple de los procesos de un filme. Las películas no circulaban de forma aislada sino en una esfera pública regulada por el estado.

El ministro de Propaganda, Goebbels, se esforzó en disciplinar la diversión, en instrumentalizar las imágenes y el sonido con la intención de gestionar y orquestar emociones, y de construir una cultura del cine con la que remodelar la cultura alemana y las ideas políticas del país. Empleando distintas modalidades (películas de ficción, cortometrajes y documentales que combinaban agitación, drama y escapismo), "las películas exploraban la

¹ Al día siguiente del primer discurso de Goebbels ante la industria cinematográfica, el 28 de marzo de 1933, la UFA despide a todo su personal de raza hebrea y, a partir de junio, los contratos de los trabajadores del sector incluyen una cláusula, el *Arierparagraph*, que impide trabajar en el cine a todos aquellos que no puedan certificar "limpieza de sangre" (Rafael de España, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 11). Huyeron más de 1.500 creadores cinematográficos, por lo que la industria cinematográfica se quedó sin sus maestros artísticos, carente de capacidad profesional y de conocimientos técnicos. En este éxodo de personalidades se encontraban, entre otros: Erich Pommer, Wilhem Thiele, Max Ophüls, Peter Lorre, Robert Wiene, Billy Wilder. Con algunos hubo conductas especiales al permitirles seguir llevando a cabo su trabajo como fue el caso de Hans Albers, Henny Porten, Fritz Lang y Reinhold Schünzel. (Véase Rafael de España, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000, pp. 12-13).

² Martin Loiperdinger, "Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus", *Diskurs Film* 7, Múnich, 1995, p. 43.

realidad física y ocupaban el espacio psíquico"³, se convirtieron en un recurso decisivo para el control emocional de las personas. A menudo, los filmes proporcionaban la sensación de espacio para moverse mientras se permanecía organizado y administrado por el estado.

Goebbels quería llevar a cabo una transformación total del cine alemán y hacer que éste partiera de la vida política. Para ello, el ministro de Propaganda quería, como señala Rentschler⁴, que el cine adjurase "de los pecados del "Systemzeit" (tiempo de sistema) weimarés, de su jugueteo con "l'art pour l'art" ("el arte por el arte"), del liberalismo intelectual y de la afinidad comercial". Acentuaba una y otra vez que el cine tenía que tener un efecto y tenía que hablarle al corazón y al cerebro. Las ideas políticas debían desplegar una fuerza estética y emocional, y además, éstas debían mostrarse de forma que pasasen inadvertidas. El arte cinematográfico auténtico debía trascender la vida cotidiana, "intensificar la vida", en palabras de Rentschler.

En uno de sus grandes discursos sobre la cuestión del cine, en 1937, lo deja bien claro. Además, da las pautas de cómo debía ser llevada a cabo la propaganda para que fuera efectiva:

"Yo no deseo un arte que demuestre su carácter nacionalsocialista exclusivamente a través de la exhibición de emblemas y símbolos nacionalsocialistas, sino un arte que exprese su punto de vista a través de tratar problemas nacionalsocialistas. Estos problemas van a entrar de lleno en los sentimientos de los alemanes y de otros pueblos tanto más eficaz cuanto más desapercibidos sean tratados. En general es una característica esencial de la eficacia que nunca aparece de forma intencionada. En el momento en el que una propaganda se hace consciente es ineficaz. Desde el momento, sin embargo, desde el que como propaganda, como tendencia, como carácter, como postura permanezca en segundo plano y sólo aparezca a través de personas, se volverá eficaz en todos los sentidos"⁵.

La aspiración principal del NSDAP (Nationalsozialistischer deutscher Arbeiterpartei) tras la toma del poder en 1933 fue mostrar sus convicciones en las representaciones públicas, es decir, presentar una agradable y atractiva concepción del mundo. Para ello, el partido coordinaba instituciones y

³ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996, p. 16.

⁴ Eric Rentschler, "Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen", Ed. Geoffrey Nowel-Smith, *Geschichte des Internationalen Films*, Metzler, Stuttgart, 1998, p. 339.

⁵ Texto de Goebbels reproducido por Gerd Albrecht, ("Filmpolitik im Dritten Reich", en *Der Spielfilm im Dritten Reich*, XII Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, 1966, p. 41)

organizaciones, el Ministerio de Propaganda clasificaba guiones, se encargaba de la supervisión en el estudio y dirigía la reacción de la prensa –como se verá en el siguiente epígrafe-. A través del cine y gracias a sus efectos especiales el Tercer Reich se creó su propia imagen⁶. *Triumph des Willens* ('El triunfo de la voluntad'⁷, 1934/35) el pseudo-documental del Día del Partido en Nüremberg en 1934 encargado por Hitler a Leni Riefenstahl, es una de las películas de ficción más caras y espectaculares de todos los tiempos, así como, para muchos, el mejor filme de propaganda que se ha realizado en la historia del cine⁸. La película se rodó en un momento delicado del partido, cuando se necesitaba un despliegue importante de propaganda que apartase cualquier sombra que hubiese creado la purga –conocida como “la noche de los cuchillos largos”- llevada a cabo, el 30 de junio de 1934, contra el jefe de las SA (Sturmabteilungen de la NSDAP) y otros miembros de su propio partido. El nacionalsocialismo necesitaba afirmar su unidad, bajo el liderazgo de Hitler, tanto ante Alemania como ante el resto de Europa⁹.

El título de la película recuerda la fantasía bonapartista, según la cual la voluntad popular, antes revolucionaria, se funde ahora con la voluntad suprema del *Führer*¹⁰. La película muestra al Reichskanzler (canciller del Reich) con la mítica vestidura del salvador que desciende del cielo entre un mar de nubes, despierta a sus fieles seguidores reunidos formando una impresionante masa y éstos le juran obediencia absoluta. El momento crítico del sometimiento llega cuando Hitler y sus paladines abren el mar de las masas y marchan hacia el Homenaje a los Caídos. En este filme se produce una "total transformación de la realidad", como constata Sigfried Kracauer¹¹.

En el documental *Olympia* ('Olimpiada'¹², 1936-38), la crónica de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 que le llevó a Riefenstahl dos años de

⁶ Véase Eric Rentschler, "Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen", *op. cit.*, p. 339.

⁷ Película estrenada con este título en España.

⁸ Leni Riefensathl trabajó con 35 cámaras y un equipo técnico de 170 personas, con el que hizo rodar 120 kilómetros de material y luego montó una versión de 3 kilómetros. Según comenta Karsten Witte, "nadie disfrutaba de tantos medios ni de tanta protección política como Riefenstahl" (Karsten Witte, "El cine del Tercer Reich". Coords. José Enrique Monterde y Casimiro Torreiro, *Historia General del Cine. Europa y Asia (1929-1945)*, vol. VII, Cátedra, Madrid, 1997, p. 203).

⁹ Véase Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 105 y M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰ Véase Karsten Witte, *op. cit.*, p. 203.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Película estrenada en España con este título.

trabajo, el objetivo es integrar este acontecimiento en la doctrina del *Blut und Boden* ('sangre y territorio'), la idealización del cuerpo ario, la importancia de la fuerza, la confianza y la alegría (*Kraft durch Freude*, nombre del movimiento "La fuerza por la alegría")¹³. En este documental, que consta de dos partes, *Fest der Völker* ('Fiesta de los pueblos')¹⁴ y *Fest der Schönheit* ('Fiesta de la belleza')¹⁵, se muestra al *Führer* como el maestro de ceremonia inalcanzable, el ser primordial que garantiza la imagen de la nación y de su pueblo¹⁶. Es muy conocida la secuencia del salto del trampolín, en la que el hombre volando se va transformando en el hombre ideal, en "una pieza de naturaleza artificial"¹⁷.

A través del cine, los nacionalsocialistas pretendían controlar los sentimientos, crear al nuevo ser humano y ponerlo al servicio del nuevo orden. Así, en la primera película de la Ufa realizada con una ayuda sustancial del NSDAP y una de las manifestaciones más definidas de la propaganda nazi, *Hitlerjunge Quex* ('Quex', 1933), de Hans Steinhoff, un chico, Heini Völkers, hijo de un cerrajero de un barrio obrero de Berlín, se convierte en un sirviente abnegado y en un medio político. El argumento del filme está tomado de una novela que era de lectura obligatoria en las escuelas y que, a su vez, se inspiraba en un personaje real, un muchacho de la *Hitlerjugend* (Juventudes Hitlerianas) que fue asesinado por los comunistas a primeros de 1932, aunque no se trataba de una biografía¹⁸. En la película, dos bandos se disputan a este modélico jovencito rubio: las juventudes de la Internacional Comunista y las Juventudes Hitlerianas, con las que se irá tras abandonar a su familia y a los de su clase. Un comando de persecución comunista le captura y le asesina. Tras esta secuencia, la película proyecta el cuerpo de Völkers sobre la bandera al viento y más allá de la pantalla una tropa marchando hacia el futuro. El movimiento tenía ya a un mártir o a un "testigo de sangre"¹⁹. El jefe de producción de la Ufa, Karl Ritter, fue el encargado de poner en marcha este filme.

¹³ M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p.203.

¹⁴ Documental estrenado en España con este título.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Véase Eric Rentschler, "Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen", *op. cit.*, p. 339.

¹⁷ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 204.

¹⁸ Véase Rafael de España, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 198.

Las películas de Ritter eran máquinas de guerra de alto presupuesto: *Kadetten* ('Cadetes', 1939), en la que moviliza a jóvenes soldados contra Rusia; *G.P.U.* ('¡Terror! ¡G.P.U!', 1942), una proyección de la imagen enemiga; *Pour la mérite*²⁰ ('Por el mérito', 1938), *Stukas* (1941), *Verräter* ('El traidor', 1936) y *Besatzung Dora* ('La tripulación del Dora', 1943) demuestran su predilección por las películas de aviadores. Dos años más tarde, la compañía Terra produce *Wunder des Fliegens* ('El milagro de volar', Heinz Paul, 1935), para entusiasmar a los más jóvenes con el ejército del aire. El aprendiz de piloto es interpretado por el antes desconocido muchacho de las Juventudes Hitlerianas que interpretó a Quex²¹ y esta vez ascenderá sobre Europa como piloto de bombardeo²². (Véase capítulo 11).

En otras películas posteriores, los héroes pasaron a ser grandes hombres de estado, artistas o científicos, que además coinciden con el perfil, junto con los médicos, de los hombres –nunca mujeres– que aparecían como precursores del *Führer*. Los actores que representaban a estos "mártires" eran los más prolíficos durante el nazismo: Emil Jannings, Werner Krauss o Heinrich George y dieron vida en la pantalla a *Bismarck* (1940, Wolfgang Liebenewiner), *Andreas Schlütter* (1941/42, Herbert Maisch), *Rembrandt* (1942, Hans Steinhoff), *Ohm Krüger* (1941, Hans Steinhoff) y *Robert Koch der Bekämpfer des Todes* ('Roberto Koch, el vencedor de la muerte', 1939, Hans Steinhoff), entre otros.

Uno de los mayores éxitos durante la guerra fue *Wunschkonzert* ('Concierto a petición', 1940), de Eduard von Borsody, cuya inspiración vino de Goebbels. La película, como la describe Rentschler²³, es un "autorretrato idealizado de la sociedad del espectáculo del nacionalsocialismo". Comienza con la llegada de Hitler a los Juegos Olímpicos de 1936 y luego lleva al espectador a una excursión por Berlín. Los siguientes puntos de interés incluyen el campo de batalla de la guerra, una relación de amor y, por encima de todo, un popular programa de radio que une los destinos privados al destino

²⁰ Tan sólo en una tarde de domingo vieron este filme 70.000 jóvenes de las juventudes hitlerianas de ambos sexos. Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945*, Droste, Düsseldorf, 1987, p. 372.

²¹ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 197.

²² Sobre las películas de aviadores véase asimismo Boguslaw Drewniak, *op. cit.*, pp. 370-382.

²³ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op. cit.*, p. 21.

colectivo imaginario. *Wunschkonzert* representa un mundo en el que los medios dictan los sentimientos de las personas.

Rentschler destaca que el mensaje implícito de los filmes es fundamental en la propaganda nazi:

“El efecto político de los filmes nazis, entonces, no está sólo en la simple función de la propaganda explícita transmitida por el diálogo, lo que los críticos a menudo llaman el "mensaje" o "significado manifiesto". Lo que es más crucial es el modo manifiesto en el que los filmes nazis encauzan la percepción y presentan la realidad, cómo imágenes y sonidos trabajan en una variedad de modalidades con el fin de dar cuenta del *spectrum* completo de la experiencia humana, presentando una visión del mundo que literalmente busca abarcarlo -y controlarlo- todo”²⁴.

Tanto *Wunschkonzert* como *Die grosse Liebe* ('El gran amor', 1941/42), de Rolf Hansen, el otro gran éxito de taquilla durante la guerra, ofrecen la imagen de la mujer que el nacionalismo quería fomentar entre las féminas: mujeres que aprenden a esperar y a sufrir pacientemente, mientras que sus amores están sirviendo a la gran causa alemana²⁵.

Otra figura destacable del cine nazi es la del viajero. Éste se presenta como una figura a la que le suceden un sinfín de problemas lejos de su país, con la excepción de los investigadores y colonizadores al servicio del Reich. Así, por ejemplo, el héroe tirolés de *Der verlorene Sohn* ('El hijo perdido', 1933/34), interpretado por Luis Trenker (al mismo tiempo también director y estrecho colaborador de Goebbels), quiere participar en territorios desconocidos y visitar lugares exóticos y conocidos por él solamente en el mapa. El atlético héroe viaja a Nueva York y se convierte en el vagabundo sin patria. Finalmente, la narración hace que el protagonista maldiga el Nuevo Mundo y, más importante aún, que abjure de la fascinación por la vida más allá del horizonte familiar. *Der Verlorene Sohn*, al igual que la producción franco-germana *Liebe, Tod und Teufel* ('El diablo embotellado', 1934, Heinz Hilpert/Reinhart Steinbicker) y *Die unheimlichen Wünsche* ('Deseos fatales', 1939, Heinz Hilpert) muestran que la persecución de fantasías tiene

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Las mujeres tuvieron rara vez un papel activo, a no ser como provocación u obstáculo. Las historias morales nazis de la domesticación y la reeducación de las esposas y amantes testarudas forman un subgénero propio. Los papeles femeninos se reducen en general a la mujer complaciente, siempre comprensiva y a la compañera hogareña (Eric Rentschler, "Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen", *op. cit.*, p. 341).

consecuencias catastróficas. En la película de Trenker, un chico de las montañas realiza un viaje más bien parecido a una pesadilla, recibe una paliza de la modernidad desalmada y es humillado de forma traumática en un país extranjero. Los individuos que siguen su camino fuera de los senderos marcados, como el músico viajero en *Friedemann Bach* (1941, Traugott Müller) o las nómadas mujeres del teatro en *Komödianten* ('Los comediantes', 1941, G. W. Pabst) tienen un mal final. En el cine nazi, el viaje lejano significa una inclinación hacia lo extraño, distanciamiento de la patria y, con esto, de todas las fuentes del bienestar y de la estabilidad. En *Germanin, die Geschichte einer Kolonialen tat* ('Germanin, la historia de una acción colonial', 1942/43, Max W. Kimmich) aparece África como origen de enfermedad y muerte, y en *La Habanera* (1937, Detlef Sierck) -película rodada parcialmente en la isla de Tenerife- Puerto Rico esconde una fiebre traicionera²⁶.

Otro tipo de viajero que aparece con frecuencia en las películas de los años 30 es el fugitivo, pero no el fugitivo político del Reich, sino el alemán que regresa a su patria. *Der Flüchtling aus Chicago* ('El fugitivo de Chicago', 1933/34), de Johannes Meyer, trata de un emprendedor emigrante alemán del medio oeste americano, que regresa a Múnich para dirigir una fábrica de automóviles. Ahí se ve confrontado con las deficiencias de la república weimaresa –criticada en otros muchos filmes–: inseguridad económica, desempleo en masa y falta de liderato. Finalmente, pone de nuevo la empresa en marcha y a los trabajadores de su lado tras superar algunos problemas. *Ein Mann will nach Deutschland* ('El hombre que quiso ir a Alemania/La llamada de la patria', 1934) de Paul Wegener –filmada en exteriores en Tenerife– retrata a un ingeniero alemán en Suramérica, al cual llega a sus oídos en 1914 el estallido de la guerra al otro lado del océano. Reconoce su deber y se pone en marcha hacia Europa con un camarada. Estos patriotas se enfrentan en el camino a desafíos físicos, a terrenos traicioneros y al mar enemigo y, como formuló Oskar Kalbus en 1935, sólo piensan en “una cosa: regresar a Alemania para luchar si la patria lo necesita”²⁷.

Este tema, el *Führerprinzip* o la exaltación del hombre predestinado a salvar el país, se repite en otras tantas películas, como es *Flüchtlinge*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ib.*

(‘Fugitivos’, 1933, Gustav Ucicky), donde, además, el desarrollo de una trama de aventuras en un país exótico aseguró su comercialización²⁸.

La galería de enemigos mostrada en el cine nazi fue, asimismo, extensa. Como señala Rentschler²⁹, “canonizar el alma alemana significaba también defender el territorio alemán de sus enemigos y atacantes“. Éstos iban desde minorías alemanas, comunistas opresores e insidiosos en la citada *Flüchtlinge*, en *Friesennot* (1935, Peter Hagen) y *Heimkehr* (‘Retorno al hogar’, 1937, Gustav Ucicky); pasando por franceses vagos y desenfrenados en *Der alte und der junge König* (‘El rey soldado’, 1934/35, Hans Steinhoff); imperialistas británicos corrompidos y ávidos de guerra en *Ohm Krüger* (1941, Hans Steinhoff); saboteadores y espías extranjeros que amenazan el Reich desde dentro en *Verräter* (‘El traidor’, 1936, Karl Ritter) y *Achtung! Feind hört mit!* (‘¡Cuidado! El enemigo escucha’, 1940, Arthur Maria Rabenalt); hasta los ejemplos antisemitas más fuertes y más llenos de odio de 1940: *Jud Süß*³⁰ (‘El judío Süß’), de Veit Harlan, estrenado en septiembre, y el documental *Der ewige Jude* (‘El judío eterno’), de Fritz Hippler, exhibido dos meses después³¹.

En *Jud Süß*, el protagonista (Süß), llevado a escena por Ferdinand Marian (el cacique de ‘La Habanera’), aparece como el típico judío intrigante que se aprovecha de la debilidad de carácter del duque para mangonear en el país y permitir que sea literalmente saqueado por sus correligionarios. Aunque la trama acumula un prolijo inventario de todas las maldades de los judíos, se guarda un golpe de efecto: la violación de la virginal hija de un concejal, que, no pudiendo soportar la humillación, se suicida. Ante esta suprema infamia, y coincidiendo con la muerte del duque por una apoplejía, los buenos alemanes se rebelan contra la judería, ejecutan a Süß en la plaza mayor de Stuttgart y promulgan unas drásticas leyes de “limpieza étnica”³². Veinte millones de espectadores vieron *Jud Süß*, es decir, la tercera parte de la población del Reich. En *Der ewige Jude*, los judíos son nuevamente difamados en términos

²⁸ Véase Rafael de España, *op. cit.*, p. 31.

²⁹ Eric Rentschler, *op. cit.*, p. 342.

³⁰ Rafael de España, en la página 95 de la obra citada, comenta: “entre la toma de poder y la *Kristallnacht* (9 de noviembre de 1938) no se produce ninguna película abiertamente antisemita”, lo que no significa que Goebbels no estuviera deseando llevar a cabo un film con esta marcada tendencia, pero como buen estratega y propagandista sabía que era mejor guardar las apariencias ante el exterior y disimular los aspectos más controvertidos de la ideología nazi.

³¹ Véase Eric Rentschler, *op. cit.*, p. 342.

³² Rafael de España, *op. cit.*, p. 96.

de «criminalidad internacional, parásitos y gorreros». La secuencia en la que los judíos son visualmente comparados con ratas es una de las más traumáticas que la historia del cine legó en aquella década. Este documental se exhibió por orden del *Führer* en todos los países ocupados³³.

Como apunta Rentschler³⁴, ambos fueron ensayos generales cinematográficos del “desenlace final” y debían contribuir al aumento de ideas antisemitas y a la legitimación de un holocausto producido por el estado. Un año más tarde, Wolfgang Liebeneiner mostró en su melodramática justificación de la eutanasia *Ich klage an!* (‘Yo acuso’, 1941), la muerte piadosa de una atormentada esposa llevada a cabo por su marido médico, juzgado posteriormente por ello, pero dejándose el veredicto final al criterio del público. La película acaba con un contundente plano fijo del cónyuge en que éste lanza una sentida diatriba (el “yo acuso” del título) contra “una ley injusta que nos impide servir al bienestar del pueblo”. Cabe recordar que en el otoño de 1939 Hitler firmó el decreto que legalizaba la eutanasia y que dio origen a una campaña de eliminación de enfermos mentales y de otros muchos que no agradaban al poder como comunistas, gitanos, homosexuales y, por supuesto, judíos³⁵.

El filme presenta la eutanasia como un acto noble, preparando de esta forma el camino para el exterminio sin compasión de “material humano no digno de vida”³⁶. Sin tanta fuerza, como el odio demostrado hacia los judíos, la raza “superior” aria mostró también su desprecio hacia los latinos en filmes que transcurrían en países de Suramérica, como fue el caso de *La Habanera*, sobre el que Rafael de España considera: “Los sufrimientos de la aria Astrée aparecen claramente como un castigo por su horrible pecado, haberse unido carnalmente a un *Untermensch* –persona de segundo grado-, y es sólo la atenuante de la inconsciencia y el engaño lo que le permitirá huir de ese purgatorio”³⁷.

No toda la ideología del nacionalsocialismo se manifestaba tan claramente como en *Hitlerjunge Quex* (1933, Hans Steinhoff), *Jud Süss* (1940,

³³ Véase Karsten Witte, *op. cit.*, pp. 217-218.

³⁴ Eric Rentschler, *op. cit.*, p. 342.

³⁵ Véase Rafael de España, *op. cit.*, p. 121.

³⁶ Eric Rentschler, *op. cit.*, p. 342.

³⁷ Rafael de España, *op. cit.*, p. 65.

Veit Harlan), *Bismarck* (1941, Wolfgang Liebeneiner), *Ohm Krüger* (1941, Hans Steinhoff), *Kolberg* (1943-45, Veit Harlan) y en otras producciones subvencionadas por el gobierno que se han ganado sobradamente la etiqueta de propaganda nazi. Estos "filmes estatales" son sólo una pequeña parte de la producción cinematográfica de la época y son más bien la excepción a la regla. Uno de los puntos fundamentales que caracterizan el periodo y que repercute ampliamente en el cine es el papel político que tenía el entretenimiento en la cultura nazi.

Muchos filmes de género tenían apariencia de vehículos del escapismo e inocentes recreaciones mientras funcionaban dentro de un amplio programa. Se utilizaban para mover los sentimientos y los pensamientos de las masas mientras parecía que tenían poco en común con la agenda política, estaban concebidas como "un método mecanizado de animar emociones"³⁸. Para lograrlo, las películas no reflejaban directamente temas de interés actual o de la vida en la nueva Alemania. En sus diarios, Goebbels defiende un cine popular, libre de intelectualidad abierta, torpeza política e incompetencia artística y técnica. El ministro de Propaganda consideraba "que el cine alemán podía aprender del rival ideológico"³⁹, especialmente en lo que se refiere a métodos más efectivos para el control de la distracción.

La fuerza de Hollywood residía sobre todo en el poder de hechizar y extasiar al espectador, al que podía cautivar mientras le regalaba la ilusión de libertad y bienestar. El cine americano ofrecía en forma de fantasías irresistibles y de grandes proyectos una huida de la vida cotidiana. Goebbels buscaba, además, crear un sistema de estrellas; cultivó a guionistas y directores. Marianne Hoppe emulaba a Barbara Stanwick; Brigitte Horney trataba de parecerse a Joan Crawford; Zarah Leander a Marlene Dietrich, y Marika Röck admiraba a su modelo claquetista, Ginger Rogers⁴⁰.

Como ningún otro empresario de Hollywood, chequeó los resultados del *box-office* y recalcó el papel crucial de los anuncios y la publicidad para generar el reconocimiento del producto. *Glückskinder* ('El trío de la fortuna', 1936, Paul Martin) fue un intento de imitar al cine americano y de implantarlo en la fábrica

³⁸ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op.cit.*, pp. 16-19.

³⁹ Eric Rentschler, "Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen", *op. cit.*, p. 343.

⁴⁰ Véase Karsten Witte, *op. cit.*, p. 205.

de sueños nacional. Con la pareja de moda, Lilian Harvey y Willy Fritsch, este *remake* libre de *It Happened One Night* (1934, *Es geschah in einer Nacht*, ‘Sucedió una noche’), de Frank Capra, propagó un “lugar en ninguna parte” creado en el estudio, un lugar de falta de responsabilidad, fantasía y buen humor, donde las figuras bailan con ímpetu, cantan sobre la vida placentera y libre de preocupaciones, celebran y consumen grandes cantidades de alcohol. Además, de un dónde cualquiera, las producciones rodadas en el estudio preferían como trasfondo en general un presente aparentemente sin tiempo definido o un pasado estilizado⁴¹. Otras logradas comedias de enredo de este periodo fueron *April. April!* (1935), de Detlef Sierck; la producción franco-germana *Amphitryon* (‘Los dioses se divierten’, 1935), de Reinhold Schünzel; *Allotria* (1936), de Willi Forsts; *Wenn wir alle Engel waren* (‘Si todos fuésemos ángeles’, 1936), de Carl Froehlich, y *Der Mustergatte* (‘Un marido modelo’, 1937), de Wolfgang Liebeneiners.

El cine de esta época produjo sus películas de ficción más sobresalientes en el melodrama, que unía a la fatalidad ciertos sentimientos nostálgicos. Los melodramas alemanes más destacados los realizó Detlef Sierck con la estrella Zarah Leander, importada de Suecia por la Ufa. Tuvieron su estreno en 1937: *La Habanera* y *Zu neuen Ufern* (‘La golondrina cautiva’). En ellos, los recuerdos del pasado, transportados por canciones nostálgicas⁴², son más fuertes que las huellas del presente. La otra estrella del melodrama fue Brigitte Horney, quien realizó muchas películas de este género, dirigidas por Viktor Tourjansky, entre otras, *Verklungene Melodie* (‘La melodía extinguida’, 1938)⁴³.

Muchos históricos revisionistas hacen hoy hincapié en que la mayor parte de las películas producidas bajo Goebbels casi no contienen huellas de elementos ideológicos o de indicios de intervención estatal. La mayoría de los filmes alemanes no mostraban emblemas nazis ni saludos a Hitler, tampoco proclamaban eslóganes del partido. Los así llamados filmes “apolíticos” constituían ampliamente el mayor número: junto a una exagerada cantidad de melodramas, historias de criminales y películas biográficas, más del cincuenta

⁴¹ Véase Eric Rentschler, *op. cit.*, pp. 342-344.

⁴² Muchas de estas canciones han perdurado en el tiempo y se escuchan hoy en las emisoras de radio alemanas.

⁴³ Véase Karsten Witte, *op. cit.*, p. 209.

por ciento de los filmes de ese tiempo eran comedias y películas de revista, asuntos de poca trascendencia llevados a escena por los más que productivos profesionales de la industria como E. W. Emo, Carl Boese, Georg Jacoby, Hans H. Zerlett und Carl Lamac, que estaban pobladas por estrellas glorificadas como Hans Albers, Willy Birgel, Marika Röck und Zarah Leander o por actores con carácter como Heinz Rühmann, Paul Kemp, Fita Benkhoff, Theo Lingen, Grete Weiser, Paul Hörbiger und Hans Moser.

Estas obras dan la apariencia de que el régimen nazi creó un lugar “para la distracción inocente”; reflejan una sociedad que no está totalmente controlada por el estado y desvelan una vida cotidiana que no posee un rostro tan sombrío como el que reinaba en el ambiente⁴⁴. Como señala Rentschler, surgió “un Reich imaginario” que en la superficie tenía poco que ver con las realidades cotidianas:

“Este Reich era al igual compromiso como consuelo. La aceptación del nacionalsocialismo le parecía más fácil a las personas si éste les ofrecía tanto una identidad colectiva como la ilusión de vida privada. Las películas rodadas siguiendo patrones clásicos americanos –aparentemente entretenimiento de masas apolítica– satisfacían una necesidad de refugiarse en una Alemania marcada por el trabajo duro, víctimas constantes y una atmósfera amenazadora. El cine fomentaba solamente poco la mitología de partido y se convirtió en vez de eso en el lugar de la gran ilusión. En los estudios alemanes en gran parte controlados por el estado nace como mayor ilusión, que en este estado había ciertas libertades – especialmente en el campo del cine y de la fábrica de sueños”⁴⁵.

Goebbels quería también con este tipo de producciones expandir el mercado alemán, hacer que el cine hiciera de emisario en el extranjero y aliviar la necesidad de importaciones foráneas⁴⁶, por lo que la decisión de erradicar los signos del tiempo y de alejarse del presente “no fue tomada por fuerzas subversivas o por artistas de la oposición”, sino que “la orden vino desde arriba”, como defiende Rentschler⁴⁷. Esta afirmación se enfrenta con una de las hipótesis centrales de Karsten Witte desarrolladas en *Lachende Erben, Toller Tag* (1995), la de la “oposición estética” de algunos directores (entre ellos,

⁴⁴ Véase Eric Rentschler, *op. cit.*, pp. 343-344.

⁴⁵ Véase Eric Rentschler, *op. cit.*, p. 344.

⁴⁶ La proporción de filmes americanos estrenados en Alemania declinó ininterrumpidamente a lo largo de los años 30; Bugoslaw Drewniak, *op. cit.*, p. 814. Citado por Rentschler, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁷ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op. cit.*, p. 19.

Helmut Käutner, Rolf Hansen, Peter Pewas) que habrían intentado impedir que en parte se pudieran alcanzar las metas propagandísticas oficiales.

No obstante, al ministro también le gustaba emplear la manipulación evidente y fomentó una serie de películas oficiales, algunas ya citadas, con una tendencia política unánime, además de trabajar duro para que el mensaje ideológico de los noticiarios semanales causase su efecto⁴⁸. Alabó la violencia de imágenes y la magia visual y seductora de Trenker y Riefenstahl y promovió activamente a estilistas como Wili Forst, Detlef Sierck (que se llamó tras su emigración Douglas Sirk) y Victor Tourjanski: a veces toleraba incluso a inconformistas menos dignos de confianza como Reinhold Schünzel, Helmut Käutner y Wolfgang Staudte⁴⁹.

Quizás uno de los aspectos más interesantes del cine del Tercer Reich sea la convivencia del cine de propaganda con el de entretenimiento, como apunta Rentschler:

“Los filmes de propaganda y las ofertas de entretenimiento estaban representadas equitativamente en el listado anual de éxitos. Para el periodo 1933-1934, la obra de regreso a la patria *Flüchtlinge (Fugitivos)*, compartía el estrellato con la parodia campesina *Krach um Jolanthe*. Un año más tarde, el drama de fin de siglo de Willy Forst *Maskerade (Mascarada, 1934)* coronó las listas, seguido muy de cerca por la aventura nacionalista de regreso a casa de *Ein Mann will nach Deutschland*. La prensa especializada demostró de la misma manera un compartido énfasis”⁵⁰.

En una única sesión de tarde de cine, el público llegaba a ver, primeramente una serie de planos fijos –diapositivas- o anuncios publicitarios, seguidamente, un noticiario que podría ir desde ser claramente ideológico hasta estar prácticamente libre de intencionalidad, luego, en ocasiones, en los teatros se ofrecía un show en vivo y, posteriormente, un documental corto sobre un tema (género llamado en Alemania *Kulturfilm*⁵¹) para, al final, proyectar un largometraje⁵². El cine de ficción y el de no-ficción estaban en más

⁴⁸ Los noticiarios durante el Tercer Reich se estudian pormenorizadamente en el epígrafe 6.3.2.

⁴⁹ Véase Eric Rentschler, “Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen”, *op. cit.*, p. 343.

⁵⁰ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ El género del *Kulturfilm* se trata en el capítulo 6.

⁵² Un visitante de Hamburg realizó una exhaustiva descripción de un tarde en el Ufa-Palast de esta ciudad que describió en: “Hamburg Cinema: A Typical German Programme Described by Winifred Holmes”, *Sight and Sound* 8 (Primavera 1939): 18-20. Citado por Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op. cit.*, p. 307.

de una ocasión perfectamente articulados para conseguir el efecto deseado⁵³. Goebbels resalta en sus diarios la importancia de la variedad, de "repetir la misma cosa de diferentes formas"⁵⁴. Pero, además, el cine no trabajaba sólo, sino acompañado por otras distracciones (programas de radio, desfiles de masas, ofertas turísticas), que organizaban el trabajo y el tiempo libre e intentaron así prevenir experiencias desconocidas y pensamientos independientes.

Sobre si existió o no continuidad con el cine de la época anterior cabe decir que, aunque los filmes hechos de sueños fantásticos y de excursiones realistas de Weimar fueron sustituidos por un cine que "prefería el espacio al tiempo, la composición al corte, el esbozo al movimiento y el decorado al ser humano"⁵⁵, existió una continuidad que se refleja ya sea en nuevas versiones de anteriores éxitos como *Der Student von Prag* ('El estudiante de Praga', 1935, Arthur Robinson) o *Das Indische Grabmal* ('La tumba india', 1937, Richard Eichberg), ya sea en las reposiciones de *Die Nibelungen* ('Los nibelungos', de Fritz Lang (1922, Versión sonora 1933: *Siegfrieds Tod*, 'La muerte de Sigfrido') y *Die weisse Hölle vom Piz Palu* ('La cueva blanca', de Piz Palu, 1929, versión sonora 1935, Arnols Fanck/G.W. Pabst), como en las películas prusianas, en epopeyas de montaña y fantásticas películas de disfraces, en las comedias musicales con Willy Fritsch y Lilian Harvey, las escapadas salvajes de Harry Piels o en los *Kulturfilme* (documentales culturales) de la Ufa (véase capítulo 6).

Con el estallido de la guerra las películas nazis vivieron un nuevo apogeo. Los filmes recaudaron ingresos sin igual y se hicieron con grandes mercados extranjeros, gracias a la eliminación de la competencia americana y a la conquista de casi toda Europa. Cuanto más avanza la guerra, cuantos más territorios posee, tanto mayor parece la huida del filme hacia el disfraz, éste se aleja de la realidad de la guerra. La Belle Epoque sustituye el presente: Willy Forst elige Guy de Maupassant con *Bel Ami* ('París, 1920', 1939); Gustaf Gründgens, *Effi Briest*, de Theodor Fontane, con la película *Der Schritt vom*

⁵³ El estreno de *Jud Süß* en 1940, por ejemplo, fue precedido por un cortometraje titulado *Unsere Kinder-Unsere Zukunft*, el noticiario semanal, y un *live performance* de "Les Préudes" de Franz Liszt (Véase Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op. cit.*, p. 21).

⁵⁴ *The Goebbels Diaries: 1939-1941*, (traducido y editado por Fred Taylor), Penguin, Harmondsworth, 1984, p.84.

Wege ('El paso que se aparta del camino', 1939); y Veit Harlan optó por una novela de Hermann Sudermann con *Die Reise nach Tilsit* ('El viaje a Tilsit', 1939)⁵⁶. Como apunta Witte⁵⁷, estas películas huyen hacia conflictos decimonónicos solucionados hace tiempo, y la representación contemporánea de una amenaza les está prohibida⁵⁸.

Después de la batalla de Stalingrado, volvieron los melodramas con los sentimientos de resignación y esteticismo, los diálogos blandos y mucha música. En el lugar dramático de la vieja nostalgia de los primeros melodramas del periodo, aparece ahora la melancolía y el sentimiento de inutilidad, como en *Romanze in Moll* ('Romanza en tono menor', Helmut Käuter, 1943), *Grosse Freiheit Nr. 7* ('Gran Libertad Nr. 7', Helmut Käuter, 1944), *Immensee* ('El lago de mis ensueños', Veit Harlan, 1943) y *Opfergang* ('Sublime sacrificio', Veit Harlan, 1944)⁵⁹.

Para ese entonces, Goebbels forzó el desarrollo del color. Con motivo del 25 aniversario de la Ufa se estrenó la exuberante película en Agfacolor, con abundancia de trucos y efectos especiales *Münchhausen* ('Las aventuras del barón Münchhausen', 1943), de Josef von Bakys⁶⁰. Este film demostró a la vez el abismo grotesco entre la realidad de la guerra y la ilusión de la pantalla – así como su influencia⁶¹. Cuando la situación había tomado un giro catastrófico, esta película alegró a los espectadores con un barón que parece inalterado por el tiempo, que monta sobre la bala de un cañón y viaja con su criado a la Luna o se dirige de incógnito a la corte de los zares, todo ello con un más que interesante dominio de la mecánica por el director. La película se convirtió al fin y al cabo en un arma, en un arsenal explosivo lleno de sorpresas e impresiones. Como señala Rentschler, en ella también se refleja el miedo imperante ya a estas alturas de la guerra:

“Lo interesante en *Münchhausen* – y esto es válido para la totalidad del cine nazi – son los límites de su conocimiento de sí mismo y los momentos en los que el refinamiento cínico cede ante una atormentada subjetividad y una decidida abnegación. Por un lado *Münchhausen* escenifica una fantasía de

⁵⁵ Eric Rentschler, “Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen”, *op. cit.*, pp. 344-345.

⁵⁶ Véase Karsten Witte, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁷ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁸ Las referencias a la vida cotidiana desaparecerán en los filmes rodados después de Stalingrado.

⁵⁹ Véase Karsten Witte, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁰ El guión era de Erich Kästner, bajo pseudónimo de Berthold Bürger (Karsten Witte, *op. cit.*, p. 226).

⁶¹ Véase Eric Rentschler, “Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen”, *op. cit.*, p. 345.

control militar y prolija, por otro lado presenta una psique llena de miedo, que necesita esta fantasía y la crea. Muestra el héroe nazi construido para los festejos oficiales y echa una mirada a la patología que creó a este héroe y a esta ocasión”⁶².

Con la apología de un último despliegue de tropas suicidas contra los invasores extranjeros, *Kolberg* (1943-45), de Harlan, otro de los filmes claves durante la guerra, intentó fortalecer en el último minuto la deteriorada moral alemana. Goebbels pagó más de 8 millones de marcos y puso a disposición de la producción 187.000 soldados como figurantes, para la que sería, a su parecer, la mayor película de todos los tiempos, la cual debía superar a las más espectaculares epopeyas de Hollywood, mientras que el Reich se desmoronaba a su alrededor. Las ilusiones cinematográficas, finalmente, no pudieron ganar la guerra.

3.2. Los órganos y las medidas de control cinematográficas de los nacionalsocialistas

El 11 de marzo de 1933 se crea el *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP), Ministerio para la Educación del Pueblo y de la Propaganda, Goebbels es nombrado ministro y, según un decreto posterior fechado el 30 de junio, es responsable “de todo el alimento intelectual de la nación, de la propaganda del estado, de la cultura y de la economía, de la información al público alemán y extranjero y de la administración de todos los organismos creados para estos fines”⁶³.

Goebbels no dudó en instaurar muy pronto sus normas y así se lo hizo saber a los empresarios y profesionales del sector en su primer discurso en el Hotel Kaiserhof de Berlín, el 28 de marzo de 1933: “El arte es libre. Y el arte debe seguir siendo libre, sin embargo, tiene que acostumbrarse a ciertas normas.” Aunque pueda parecer que esto fueron palabras dichas con cinismo, según Albrecht, Goebbels opinaba que el arte debía tener la mayor libertad posible pero “dentro de los límites que establecía el nacionalsocialismo”⁶⁴. En

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Rafael de España, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 40.

realidad, Goebbels fluctuó a lo largo de sus años de mandato entre la importancia de la forma y del contenido, primando en más ocasiones esto último sobre lo primero, y despreció en más de una ocasión lo que se consideraba arte entre los creadores del cine. No en vano, lo que más les importaba a él y a Hitler no era el arte sino crear “una industria cultural al servicio de la manipulación de las masas”⁶⁵.

Goebbels, en su discurso, anunció una intervención reguladora del estado, que se fue concretando en la creación de distintas instituciones y organismos, la promulgación de leyes y la aprobación de decretos, la censura, las subvenciones, los impuestos, los premios, etcétera.

Desde antes de la toma de poder de los nacionalsocialistas y debido a la crisis cinematográfica reinante, se discutían, dentro de la industria cinematográfica, amplias reformas económicas y estructurales, que tendían a una dirección de la economía cinematográfica coordinada por el estado y centralizada, así como a subvenciones estatales. El nuevo Ministerio de Propaganda aprobó estas líneas de actuación, a pesar de que encontraron oposición en las facciones nacionalsocialistas y en los propietarios de salas de cine que tenían una postura antimonopolista y defensora de la clase media. Partes de la industria cinematográfica temieron la tendencia hacia una economía dirigida⁶⁶.

Como primer paso del perseguido proceder común de estado e industria cinematográfica y como medida proteccionista, el 1 de junio de 1933 se funda el Filmkreditbank (FKB), Banco de Crédito Cinematográfico, que puso a disposición de la economía cinematográfica créditos con intereses ventajosos. Su fundación coincidió con la eliminación de los sindicatos en los que se agrupaba la industria cinematográfica (Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie, SPIO y Dachorganisation der Filmschaffenden, DACHO). En el consejo de administración del Filmkreditbank se sentaban representantes de diferentes bancos importantes (Dresdner, Deutsche Commerzbank...), del Ministerio de Propaganda y de los grandes consorcios cinematográficos alemanes que habían sobrevivido a la crisis económica mundial –Ufa, Tobis y Terra-. En principio, no se pensaba modificar la estructura capitalista de estos

⁶⁵ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, op. cit., p. 16.

⁶⁶ Felix Moeller, *Der Filmminister*, Henschel Verlag, Berlín, 1998, p. 82.

consorcios; para poder beneficiarse de los créditos que cubrían hasta dos tercios de los gastos de producción se tenía que dejar examinar cada proyecto cinematográfico por diferentes instancias estatales –primero la Reichsfilmkammer (Cámara de Cine del Reich), a partir de 1934 el Reichsfilmdramaturg (director artístico del Reich) en el Ministerio de Propaganda.

En 1935, un 70 por ciento de las películas obtuvo de esta forma capital ajeno. A pesar de que originalmente estos créditos estaban concebidos especialmente como apoyo a los pequeños y medianos productores cinematográficos, los que le sacaron partido a fin de cuentas fueron en su mayoría los grandes consorcios⁶⁷. Éstos, aunque dominaban el sector de la producción y la distribución en 1933, tenían grandes déficits. A fin de tranquilizar a los bancos, el dinero se daba a aquellas productoras que podían demostrar la viabilidad económica y artística del proyecto presentado, por lo que las casas pequeñas, sin presupuesto ni vías de distribución, quedaban automáticamente excluidas de las subvenciones y, por ello, en riesgo de extinción⁶⁸.

El Filmkreditbank financió por adelantado el 50% de la producción del cine de ficción hasta 1937. La primera medida de los nacionalsocialistas fue asegurar económicamente la producción de cine. Este Filmkreditbank fue perdiendo cada vez más eficacia a lo largo de los años porque el Reich nacionalizó de forma creciente la producción de cine al comprar a partir de 1937 Ufa y Bavaria⁶⁹. Como afirma Witte⁷⁰, este “es el inicio de la poco considerada estatalización total de la industria cinematográfica, que no se completaría hasta 1942”.

La segunda forma de la reglamentación llevó a la creación durante el segundo semestre de 1933 de la Reichsfilmkammer (Cámara de Cine del Reich) dependiente de la Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich) y

⁶⁷ La idea que Manfred Behn recoge en “Gleichschritt in die neue Zeit. Filmpolitik zwischen SPIO und NS”, en Hans- Michael Bock/Michael Töteberg (eds.), *Das Ufa Buch*, Frankfurt, 1992, p. 341, es citada por Moeller, en 1998, p. 83.

⁶⁸ Véase Rafael de España, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁹ Véase Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁰ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 195.

esta a su vez del Ministerio de Propaganda⁷¹. Pertenecer a la Reichsfilmkammer, que poseía un alto rango como todas estas organizaciones en el nacionalsocialismo, brindaba la posibilidad de poder desempeñar un oficio en este sector, aunque sólo fuera el de ser propietario de una sala de cine. Lo que se necesitaba para ello era demostrar fiabilidad y eficiencia. Esto último era relativamente fácil (con cartas de recomendación o dando una relación de los trabajos realizados). Sin embargo, como añade Albrecht⁷², la fiabilidad de alguien que tuviese algún familiar judío era puesta en duda desde un principio. Por esta circunstancia el afectado no sólo era excluido de la Reichsfilmkammer, sino que, además, el no pertenecer a ésta, estaba penalizado, por lo que “era inscrito en el registro penal”.

Lo que las autoridades dijeron fue que la función de la Reichskulturkammer y de sus cámaras individuales era “supervisar cualquier influencia intelectual sobre la nación que viese la luz pública de una forma u otra” (citado por Albrecht⁷³). Mediante la Reichsfilmkammer y por orden de Goebbels se pudo depurar muy pronto el campo cultural hasta el 15 de diciembre de 1933. El mismo Goebbels declaró una vez que se había apartado a 3.000 creadores de cine del campo cinematográfico⁷⁴. De hecho, todos los directores, actores y técnicos debían estar afiliados obligatoriamente, a no ser que ya fueran miembros de otra cámara (del teatro, de la música) y para solicitar el ingreso debían contestar a un formulario en el que se les preguntaba por el origen ario de sus antecesores. Si no podían demostrar su procedencia totalmente aria, no recibían el carnet con el número de afiliado que les permitía obtener los permisos para llevar a cabo su trabajo. De esta forma, se consolidó el exilio cinematográfico alemán.

El siguiente paso clave de Goebbels fue la redacción de una nueva Ley de Cine que entró en vigor el primero de marzo de 1934. Había una ley anterior, de 1920, que se retomó esencialmente pero con pequeñas e

⁷¹ Al principio hubo una *Filmkammer* provisional, a partir de julio de 1933 fue la primera organización de ese tipo; tan solo en noviembre de 1933 se le unen las otras seis *Kulturkammern* (cámaras de cultura). (Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 43). Dentro de la *Reichsfilmkammer* estaba, asimismo, la asociación de profesionales de “Kultur-Werbefilm- und Lichtspielstoffe” (de películas culturales, publicitarias y de asuntos relacionados con el cine) y dentro de los *Gaufilmstellen*, que eran las oficinas de cine de cada región se encontraban los departamentos para el *Kulturfilm* (película cultural).

⁷² Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 42.

⁷³ Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁴ *Ibidem*.

importantes modificaciones. La nueva ley, más severa que la anterior, estipula originalmente en su parágrafo 1: “Las películas producidas en Alemania tienen que ser entregadas antes del rodaje al Reichsfilmdramaturg (director artístico del Reich) para que sea dado el visto bueno al proyecto y al guión”⁷⁵. A este examen de todos los proyectos de guión (censura previa) que realizaban los guionistas del Reich, se sumaba que en caso de prohibición de películas ya terminadas, había que someterse “al asesoramiento sobre posibles modificaciones” (censura posterior)⁷⁶.

Esto no tardó mucho en cambiar⁷⁷. En diciembre de 1934, la dura formulación de que “las películas tienen que ser presentadas” se transforma en una posibilidad. No obstante, si el *Reichsfilmdramaturg* consideraba una película como digna de fomento, entonces la empresa estaba obligada a someterse a sus instrucciones. La ley cinematográfica decretaba la prohibición de guiones que fueran contra del espíritu de los tiempos, impedía producciones en serie y prohibía toda película “que pueda herir la sensibilidad artística o la sensibilidad nacionalsocialista”⁷⁸. A través del concepto “sentir nacionalsocialista”, fue anulada la neutralidad de la ley de la época de Weimar, que había sido, por lo menos oficial, hasta ese momento. Como apunta Albrecht, con esta ley, el Filmprüfstelle (Centro de Inspección de Cine) creado por el Ministerio de Propaganda también decide sobre lo que es arte cinematográfico y, por tanto, puede prohibir un filme porque éste “hiera el sentir artístico nacionalsocialista”⁷⁹. A este respecto, el séptimo parágrafo de la ley especifica los amplios motivos por los cuales se denegaría el permiso de exhibición a un filme:

“El permiso se denegará si el examen da como resultado que la exhibición de la película es capaz de poner en peligro los intereses vitales del estado o el orden público o la seguridad, de herir el sentir nacionalsocialista, religioso, costumbrista o artístico, de producir un efecto embrutecedor o que reste valor a las costumbres, de poner en peligro la autoridad alemana o las relaciones de Alemania con estados extranjeros...”⁸⁰.

⁷⁵ Ib.

⁷⁶ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁷ Este acto de modificar lo establecido con anterioridad es una de las típicas características de la política cinematográfica nacionalsocialista (Véase Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 43).

⁷⁸ Karsten Witte, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁹ Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁰ Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart, 1969, p. 512.

Al mismo tiempo, mediante la nueva ley se modifican los órganos de calificación de los filmes. Esta tarea estuvo hasta 1934 en manos de una organización mitad estatal mitad privada, que era la antecesora del Institut für Film und Bild. Con la ley desaparecen las dos centrales de calificación (Filmprüfstelle) que otorgaban los distintos “predicados”, que se encontraban en Berlín y Múnich, y se centralizan en una única en Berlín. Sin embargo, independientemente de la decisión que tomase la Filmprüfstelle, el ministro de Propaganda podía prohibir directamente una película, y así quedó reflejado en una ley complementaria. Asimismo, se desarrollan algunas calificaciones nuevas de los filmes.

Muy característico de la flexibilidad de la política cinematográfica nacionalsocialista que, en opinión de Albrecht⁸¹, no se ha tenido en cuenta en muchas ocasiones, es también el desarrollo de algunas calificaciones que premiaban la calidad de los filmes. En realidad, lo que se premiaba era la sintonía del film con los supuestos estéticos y políticos del régimen⁸². En febrero de 1934, se consideran al mismo nivel y como las más altas calificaciones *staatspolitisch besonders wertvoll* (“especialmente valioso política-estatalmente”) y *künstlerisch besonders wertvoll* (“especialmente valioso artísticamente”), las mínimas categorías son las de *künstlerisch* (“artístico”) y *volksbildend* (“instructivo”). Así se mantiene hasta noviembre de 1934, cuando se crea una calificación común: *staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll* (“especialmente valioso política-estatalmente y artísticamente”), debido a que el calificativo que premiaba el valor político-estatal no atraía a las masas a las salas de cine, y sin embargo, el que gratificaba su valor artístico, sí. Además de estos predicados, otros que eran otorgados con frecuencia a los documentales eran los de *kulturell wertvoll* (valioso culturalmente) y el del reconocimiento de un filme como de *Lehrfilm* (apto para la enseñanza)⁸³.

Las categorías permanecieron de esta forma hasta 1939, en que a esta nueva calificación creada en 1934 se le añadieron nuevamente las dos anteriores existentes, conviviendo entonces las tres categorías. Gracias a ello,

⁸¹ Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 45.

⁸² Véase Rafael de España, *op. cit.*, p. 14.

⁸³ Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart, 1969, p. XI.

películas como *Ich klage an!* ('Yo acuso', 1941, Wolfgang Liebeneiner), el único film diseñado para favorecer el programa de la eutanasia de los nacionalsocialistas, aparecerán bajo el calificativo de artísticamente valiosas cuando en realidad eran políticamente vitales para el partido⁸⁴. En 1941 se crea una categoría excepcional, la de *Film der Nation* (película de interés nacional). Estas calificaciones eximían a los productores de impuestos en mayor o menor medida, lo cual estimulaba la realización de filmes que agradaran a los organismos censores. De ello se beneficiaron principalmente los productores de documentales (*Kulturfilme*). Ligado a esto aparece también un premio nacional, el *Staaspreis*, a la película más significativa del año. El primer film premiado fue *Flüchtlinge* ('Fugitivos', 1934), de Gustav Ucicky.

Otra de las medidas proteccionistas adoptadas por el estado fue la reducción de la importación de las películas extranjeras (la *Kontingentgesetz* o ley de contingencia), destinada principalmente al mercado de Hollywood, aunque ello también derivó en que los países afectados dejaran de comprarle películas a los distribuidores alemanes. Así, de 64 producciones americanas en 1933 (31% del total de estrenos) se pasa a 20 (13,7%) en 1939, y en 1940 tan sólo aparecen 5 películas de Hollywood en las salas de cine alemanas que serán los últimos filmes americanos que se vean en el país hasta después de la guerra⁸⁵.

Esta maniobra, así como otras medidas flanqueantes, como la reducción del impuesto de entretenimiento, facilidades en las amortizaciones y el ya citado sistema de calificaciones y galardones que brindaban ventajas fiscales, lograron que la situación crítica de los consorcios cinematográficos pudiera estabilizarse, pero sólo hasta 1935. Aunque en la temporada de cine 1935/36 estos incrementaron sus participaciones en el mercado de películas en más de un 80% (87 de en total 108 películas) y en la distribución en un 70%⁸⁶, en 1936 comienzan a pesar nuevos factores negativos: las medidas de boicot de otros países por motivos políticos hicieron que las ventas extranjeras bajasen rápidamente, la pérdida de los mejores profesionales que habían emigrado o que habían visto prohibido desarrollar su profesión, y los cachés de las pocas

⁸⁴ Véase Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵ Así lo recoge Rafael de España, *op. cit.*, p. 21 citando a Boguslaw Drewniak, *op. cit.*, p. 814.

⁸⁶ Stephen Lowry, *Pathos und Politik*, Tübingen, 1991, p. 12. Citado por Felix Moeller, *op. cit.*, 1998, p. 83.

superestrellas que habían quedado, eran excesivamente altos. Todo ello supuso una carga importante para los presupuestos cinematográficos. La rigurosa precensura amplió además los tiempos de rodaje, hizo que los costes de producción subiesen y disminuyó así la rentabilidad. La media de los costes de producción para una película aumentó de 250.000 RM (Reichmark) en el año 1933 a 425.000 RM en el año 1936 y a 537.000 RM en 1937⁸⁷. Esto amenazó a las grandes productoras, y a principios de 1937 Terra y la Bavaria de Múnich se encontraban cerca de la bancarrota.

A pesar de todas las medidas de fomento y de las subvenciones, no parecía posible un saneamiento de los consorcios, que seguían siendo gestionados de forma privada, por lo que en el Ministerio de Propaganda se decidió a llevar a cabo una nacionalización de la industria que fuese importante para fines estatales de propaganda. A través de un control uniforme y de instrucciones centrales, se esperaba una considerable disminución de los costes: producir de manera coordinada, el uso razonable de los estudios y la planificación cinematográfica armonizada debían, al menos, garantizar el fin de la ruinosa concurrencia. Al objetivo económico de desarrollar a lo largo del llamado *Vierjahresplan* (plan cuatrienal) una política económica más rigurosa, se le sumó el cálculo políticamente poderoso del ministro de Propaganda, que “no consideraba suficiente su influencia en campos como el de personal de dirección, organización y planificación temática”⁸⁸.

Esto dio pie a que se marchara hacia una estatalización total de la industria, que había comenzado en 1934 cuando la empresa de Max Winkler, la Cautio Treuhand GmbH, fundada en 1929, compró acciones en varias productoras privadas «a cuenta del Reich». El primer objetivo fue la mítica Ufa, que se había fundado en 1917 con el fin de hacer un servicio al estado como vehículo de propaganda militar. Gracias al fiel colaborador Winkler, el Reich pasó a controlar, a partir del 18 de marzo de 1937, nada menos que el 72% de las acciones. Durante los meses posteriores, fueron cayendo en poder de los nacionalsocialistas Terra y Tobis, ambas con sede en Berlín, y Bavaria, que por decisión expresa del *Führer* permaneció en Múnich, al consagrar a la capital

⁸⁷ Véase Jürgen Spiker, *Film und Kapital*, Spiess, Berlín, 1975, pp. 143, 157 y 158. Citado por Felix Moeller, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁸ Felix Moeller, *op. cit.*, p. 84.

bávara como *Stadt der Kunst*, ciudad de la cultura. En 1941 se sumaría al imperio del Reich la Wien-Film (tras la anexión de Austria), la Prag-Film de Checoslovaquia y la Continental de Francia, y las pocas productoras que quedaban en Alemania y las que se crearían a partir de entonces quedaron agrupadas en la Berlin-Film GmbH.

Para completar la concentración total de las productoras bajo la tutela del estado, en enero de 1942 se crea la Ufa-Film GmbH (UFI), con el mismo nombre que el de la primera gran productora de Alemania; en ella quedaban integradas todas las productoras existentes, de tal forma que tan sólo existía un único conglomerado de empresas sometidas a una total unificación administrativa, técnica y económica. A finales de febrero de 1942, Goebbels hizo pública esta operación encubierta: “Le he dado a las compañías cinematográficas del Reich un liderazgo bajo la empresa Ufa-Film GmbH”⁸⁹. Desde junio de 1941 ya no existía ninguna producción cinematográfica de capital privado. A estas compañías se les asignó un equipo fijo de artistas. Además, no sólo la producción estaba totalmente estatalizada, también los talleres de revelado y las distribuidoras sucumbieron a la dirección del sistema.

De esta forma, Max Winkler consiguió controlar los costes de producción, que dejó en 600.000 RM por película en la temporada 1939/1940 y consiguió que no pasaran del millón en los años siguientes. Además, logró que el cine alemán fuera rentable para el estado, al lograr en 1939 duplicar los ingresos de taquilla de 1936, y en 1942 los había cuatriplicado⁹⁰.

Otra de las acciones llevadas a cabo por Goebbels para mejorar la situación de la industria y dar a conocer aquello que le interesaba del país fuera de sus fronteras, fue fomentar la exportación, y aunque no obtuvo el éxito que esperaba, la fuerza y el miedo hicieron que las películas alemanas inundaran las salas de Checoslovaquia, Polonia, Holanda, Bélgica y Francia. A estos nuevos territorios hay que sumar aquellos países aliados o simpatizantes, que compraban o recibían las películas alemanas aunque no siempre las ideas que transmitían sobre la religión o el sexo concordaban con las del propio país, como era el caso de España⁹¹.

⁸⁹ Citado por Karsten Witte, *op.cit.*, p. 196.

⁹⁰ Véase Rafael de España, *op. cit.*, p. 25. El autor sigue aquí a Jürgen Spiker, *op. cit.*, p. 197.

⁹¹ Para conocer más este asunto, véase Rafael de España, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000, pp.25-26.

La prensa también se vio amenazada por las nuevas leyes que promulgaba el ministro de Propaganda. Así, a partir de noviembre de 1936 mediante un decreto se prohíbe la crítica del arte, y, por tanto, la crítica cinematográfica en la prensa y en la radio, y pasa solamente a estar permitida la “contemplación” del arte. En las pautas de orientación para la ejecución se encuentra escrito en vez de crítica, “contemplación”, en lugar de juez del arte, “servidor del arte”⁹².

Según recoge Albrecht, para Goebbels, la crítica sobre el arte sólo podían realizarla los nacionalsocialistas:

“Debe contener todo lo que haya que decir, pero no debe dirigir. Para juzgar una obra de arte en el estado nacionalsocialista sólo puede ser determinante la interpretación nacionalsocialista de la cultura. Sólo el partido y el estado son capaces de determinar valores basándose en esta contemplación de la cultura nacionalsocialista”⁹³.

El crítico pasa a ser un portador de una misión pública que le propone el estado nacionalsocialista y la concepción del mundo nacionalsocialista. La prohibición de la crítica de arte en el año 1936⁹⁴, que fue sustituida por el “informe de arte”, porque – como se dice – sólo el partido tiene el poder de juzgar, hizo que los críticos estuviesen prácticamente atados a las órdenes. En instrucciones de prensa secretas, que determinaban el momento y la forma de una información, así como de su comentario en todos los campos, también se le prescribía a los medios cuándo y cómo debían reseñar ciertas películas⁹⁵.

Los nazis no sólo ejercieron su control sobre la industria cinematográfica y sobre la prensa, sino que también vigilaban concienzudamente la respuesta de la audiencia, controlaban los aplausos y las risas en el cine, escuchaban y se preocupaban por los comentarios que suscitaban las películas en la calle⁹⁶. En las *Meldungen aus dem Reich* (noticias del Reich), publicadas por la dirección del Reich, SS –resúmenes de los informes de los espías sobre el estado de ánimo de la población alemana, la cual ya no se podía articular en

⁹² Karsten Witte, “Film in Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung”, en Wolfgang Jacobsen et.al. (ed.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler, Stuttgart, 1976, p. 121.

⁹³ Texto recogido por Gerd Albrecht, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁴ Ya en octubre de 1933 se había advertido a los críticos de la obligación de seguir las “consignas” que el ministerio pudiera emitir en referencia a un determinado filme. Citado por Rafael de España, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000.

⁹⁵ Véase Gerhard Schoenberner, “Ideologie und Propaganda im NS-Film: von der Eroberung der Studios zur Manipulation ihrer Produkte”, en Uli Jung (ed), *Der deutsche Film*, s. l., 1993, p. 93.

público— finalmente fueron registradas las reacciones del público a películas que fueron especialmente importantes para el régimen. De este modo, el Ministerio de Propaganda pudo supervisar y mejorar constantemente los resultados de su propio trabajo⁹⁷. Un ejemplo de ello es que "en las indicaciones a la prensa dirigidas a la crítica cinematográfica desde el Ministerio de Propaganda, se decretaba explícitamente la prohibición de tildar *Jud Süß* de antisemita", cuando es un claro exponente de película de este género⁹⁸.

Algunas de las otras medidas destacadas llevadas a cabo por el gobierno del Tercer Reich fueron la creación de una cinemateca nacional, el Reichsfilmarchiv, inaugurado el 4 de febrero de 1935, y la fundación, en 1938, en Babelsberg (a las afueras de Berlín), de la Academia Alemana de las Artes Cinematográficas. En las fuerzas armadas alemanas se formaron «compañías de propaganda» (PK) integradas por operadores, a los que se encargaba el rodaje y reajuste de los sucesos bélicos. La duración de los *Wochenschau* (los noticiarios cinematográficos) se amplió a una hora y se dictó una orden que prohibía la entrada a las salas de cine tras el noticiario. Además, los colegiales y colegialas, organizados en las Juventudes Hitlerianas o en la Federación de Muchachas Alemanas, tenían el deber de cumplir con el horario de cine juvenil, las llamadas *Jugendfilmstunden*. De esta forma, los nacionalsocialistas trataron de moldear el cine y a su público según sus intereses propagandísticos e ideológicos, aunque no por ello puede calificarse toda la producción de esta época como de cine nazi.

⁹⁶ Véase Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁷ Véase Gerhard Schoenberner, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁸ Karsten Witte, "El cine del Tercer Reich", *op. cit.*, p. 218.

**2ª Parte: El cine documental alemán realizado en
Canarias (1895 y 1945)**

CAPÍTULO 4

ORÍGENES DEL CINE DOCUMENTAL Y PRIMERAS PELÍCULAS EXTRANJERAS SOBRE LAS ISLAS CANARIAS

4. ORÍGENES DEL CINE DOCUMENTAL Y PRIMERAS PELÍCULAS EXTRANJERAS SOBRE LAS ISLAS CANARIAS

4.1. Temas y subgéneros universales

El enorme éxito del cine desde su nacimiento, fruto de su asequibilidad económica y la novedad que supuso la experiencia para el público de la naciente industria cultural, provocó una vertiginosa demanda de películas de temas variados. El aumento de la producción se ve acelerado por la brevedad de las cintas y la rapidez con la que se agota su ciclo de explotación comercial. Ante este problema, no es de extrañar que, como señala Mónica dall'Asta¹, éste se vea obligado a copiar los modelos temáticos de otras tradiciones culturales, contemporáneas o preexistentes. De esta forma, el que sería denominado *Séptimo Arte*² se presenta como una colección enciclopédica de temas y motivos sacados de las tradiciones culturales más variadas, “desde el periodismo hasta la literatura clásica e infantil, desde el circo y el teatro de variedades hasta la linterna mágica, desde el turismo hasta la narrativa religiosa”³.

Dado que la dimensión temática es, entre todas las dimensiones textuales, la menos ligada al medio de expresión específico que la transmite, los temas pasan fácilmente de un lenguaje a otro, y, aunque no existen esquemas que vinculen ciertos temas a ciertas formas de expresión, a lo largo de la historia las tradiciones

¹ Mónica dall'Asta, "Los primeros modelos temáticos del cine", *Historia General del Cine, Orígenes del cine*, Vol. I, Cátedra, Madrid, 1998, p. 242.

² Riccioto Canudo se refiere por primera vez al cine como arte -como *Séptimo Arte*- en 1911. Véase María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895-1945*, Ariel, Barcelona 1999, p. 13.

³ Mónica dall'Asta, *op.cit.*, p. 242.

culturales han dado lugar "a modelos convencionales de organización temática (...) que es lo que se conoce generalmente bajo el nombre de género"⁴.

Mónica dall'Asta divide el repertorio de temas del llamado cine primitivo en dos grupos: los "géneros" narrativos y los espectáculos tradicionales que proceden del bagaje cultural de las artes tradicionales y que son los abordados por las películas de ficción, y los temas que derivan de la experiencia de lo moderno en sí, que va unida al turismo, al tren y a los demás nuevos medios de transporte, al deporte, a la vida metropolitana, al nacimiento de un público de masas en el campo de la cultura y a la información. Estos últimos nos interesan especialmente en este capítulo, puesto que es precisamente de estos asuntos de los que se ocupa el género de no ficción principalmente en sus primeros tiempos.

Resulta sorprendente la capacidad del cine para adaptarse y apropiarse de todos los temas de la enciclopedia contemporánea: desde los viajes y el turismo, pasando por la ciencia y la industria, hasta llegar a la política y la actualidad. De esta forma, el cine no sólo funciona como una especie de enciclopedia universal de la cultura occidental, sino, sobre todo, -y es lo que lo hace más valioso para este trabajo-, como apunta Mónica dall'Asta, demuestra ser "un dispositivo de divulgación dotado de una capacidad de penetración social sin precedentes"⁵. Su capacidad reproductiva en infinidad de copias, al igual que ocurre con la multiplicación de los textos, hace que las películas se conviertan en productos de masa ubicuos, accesibles simultáneamente a una multitud de público cada vez más extensa. Ello propicia que los temas se difundan vertiginosamente a través de todas las clases sociales y traspasen las fronteras nacionales. Entendido de esta forma el repertorio del cine de los primeros tiempos "representa en realidad el núcleo originario del patrimonio cultural global, el primer producto de los fenómenos de globalización cultural de Occidente"⁶.

⁴ *Ibíd.*

⁵ Mónica dall'Asta, *op.cit.*, p. 243.

⁶ Mónica dall'Asta, *op.cit.*, p. 244.

Asimismo, resulta muy interesante el punto de vista de Erik Barnouw⁷ sobre este primer periodo del cine de no ficción. Él observa que este género exhibía en sus obras "una atmósfera de profecía"; pronosticaba las muchas funciones potenciales que podía asumir un filme documental. Para Barnouw, Louis Lumière en su primera película, *La salida de la fábrica*, estaba haciendo lo que posteriormente se denominó una "película industrial y estaba obrando como un promotor". En *La llegada de los congresistas (Arrivée des Congressistes, 1895)* Lumière era "un reportero" (...) En los "panoramas" de Venecia y otras ciudades, así como en películas como *Procesiones de elefantes en Phnom Penh (Promenades des Éléphants á Phnom-Penh, 1901)* vemos a los operadores de Lumière haciendo del "viajero que instruye", como es el caso de dos de las cuatro películas que rodó Gaumont en Canarias, y que ya nos indican desde sus títulos su pertenencia a este tipo de filmes: *A travers l'île de Ténériffe* ('A través de la isla de Tenerife') y *Voyage aux îles Canaries* ('Viaje a las Islas Canarias').

Otro productor coetáneo a los Lumière que trabajó ampliamente el tema de los viajes fue Edison, quien en 1898 encarga a uno de sus camarógrafos la filmación de los habitantes de un poblado indio (*La danza del águila* y *La danza de la vara*), dando como resultado uno de los primeros ejemplos de película etnográfica.

"Ese mismo año el zoólogo Alfred Cord Haddon⁸] llevó consigo una cámara Lumière a la expedición organizada por Cambridge al Estrecho Torres, en el Pacífico Meridional, para registrar y comunicar los hallazgos que se hicieran. En las películas de Charles Urban y sus expediciones encomendadas por Bioscope, una serie lanzada en 1903 para describir remotas regiones tales como Borneo, vemos al documentalista en sus funciones de educador popular. Urban asumió una función semejante en la ciencia con su serie *Mundos ocultos* iniciada en 1903, que abarcaba asuntos tales como *La circulación de la sangre en la pata de la rana*"⁹.

⁷ Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona 1996, p. 31.

⁸ De Haddon existe una base de datos en Internet (URL: http://www.rsl.ox.ac.uk/isca/haddon/HADD_home.html) donde se pueden consultar las fichas técnicas de sus películas, junto con otras de carácter etnográfico de otros operadores y directores de documentales elaborada por el archivo cinematográfico que lleva su nombre, (Visitada por última vez el 30 de junio de 2002).

⁹ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 32.

Las fronteras entre estos subgéneros se presentan difíciles de delimitar, como puede ser el caso de una película de expediciones y una científica, pero los objetivos que se plantean sus autores antes de la realización del filme, junto con el nivel de dificultad de comprensión que se puede detectar en los documentos finales, ayudan a establecer ciertas diferencias. Dentro de la ciencia podemos hacer, además, otras distinciones: los filmes que son realizados para su exhibición en ámbitos científicos exclusivamente y los que se llevan a cabo con fines divulgativos, para acercar la ciencia a la sociedad. Igualmente, en el campo de la publicidad, la propaganda y el periodismo, el documental adopta funciones, a veces, difícilmente separables desde sus comienzos.

“Urban hizo también películas de propaganda publicitaria para el whisky *Dewar* y para el jabón *Swan*. W. K. Dickson con sus tomas de la guerra boer desempeñó la parte de un reportero de guerra. Pero en la producción de Biograph *El cambio de bandera en Puerto Rico*, que hizo poner de pie al público de los Estados Unidos al contemplar cómo era arriada la bandera española y reemplazada por una norteamericana, el autor de la película oficiaba más bien como un propagandista de la guerra. *La derrota de los filipinos*, de Edison, era un toque de clarín parecido que fomentaba las emociones imperialistas del momento”¹⁰.

Según Barnouw, estas funciones nunca se dan separadas, sino que la ocasión en la que se desarrolla la película y los diferentes momentos de la historia determinan qué funciones pasan al primer plano. Ocurría así en la primera década de la historia del documental y continuó sucediendo en las décadas posteriores.

Con los noticieros cinematográficos, para los que se filmaban todo tipo de acontecimientos considerados de interés para la sociedad, como fueron las fiestas populares, las coronaciones reales, las guerras, las competiciones deportivas y las catástrofes naturales -asunto que nos interesa especialmente-, el cine se acerca más que nunca al periodismo, y las "actualidades" cinematográficas tomarán de los diarios su temática y su división en secciones. El cine se convierte así, además de

¹⁰ *Ibíd.*

en un medio de entretenimiento -que ya lo era-, en un medio de comunicación, cercano a la prensa, aunque con las limitaciones que la técnica imponía (necesidad de un equipo, desplazamiento al lugar, revelado de los negativos, tirada de copias, necesidad de una pantalla, etcétera), inconvenientes que se hacían sentir fundamentalmente en el retraso con el que se daba cuenta del hecho acontecido, si bien esto no parecía importar demasiado al espectador.

Con todo, no cabe duda de que el cine es el medio que más contribuye a formar el repertorio temático de la cultura occidental de masas, una afirmación que defendemos en este estudio, en el que tratamos de argumentar que la imagen dada de Canarias a través del cine configura el primer imaginario de Canarias en Alemania, dado que se produce a través de un medio capaz de llegar a todas las masas, con repercusión en todos los niveles de la sociedad, y no exclusivamente en círculos especializados como era el caso de los estudios científicos llevados a cabo en el archipiélago, principalmente en el siglo XIX.

Por tanto, consideramos que las películas realizadas en las Islas Canarias por la productora francesa Gaumont, en 1909, conforman el primer imaginario internacional que se tiene de las islas, al menos en las primeras dos décadas del siglo XX, ya que son las únicas películas de esta región que se mostraron fuera del archipiélago y, además, tuvieron una importante difusión en numerosos países, incluida Alemania, como veremos al final de este capítulo. Además, éstas pudieron constituir un punto de referencia para los equipos de producción que vinieron posteriormente a Canarias. Todo ello justifica el interés por su análisis dentro de este estudio, aunque se trate de películas originariamente francesas.

4.2. Vistas, películas de viajes y expediciones

La visión que se tenía de las ciudades y de otros lugares del mundo a principios del

siglo XIX era el resultado de una imagen que se había ido conformando a través de las crónicas históricas, la literatura de viajes, los estudios científicos, los libros de geografía y de todo tipo de representaciones gráficas (como dibujos, grabados y pinturas). Así sería hasta la llegada de la fotografía que, con el nacimiento del turismo, propiciaría la exportación de los rincones más típicos y bellos del planeta mediante las tarjetas postales, los álbumes-*souvenir* y las guías ilustradas¹¹. En la segunda mitad del siglo se produce una auténtica explosión de la "cultura del viaje", sobre todo gracias al abaratamiento de los transportes en ferrocarril y en barco, lo que permitió que fueran dejando paulatinamente de ser exclusivos de las clases aristocráticas y apareciera el turismo organizado. La fotografía había logrado una representación del mundo más cercana a la realidad¹², pero ésta fue superada muy pronto por el cine.

Con la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el Salón Indien del Grand Café de París, a finales de 1895, el último gran descubrimiento del siglo XIX se convierte en una fascinante revolución no sólo por su capacidad para captar la vida en movimiento y porque ofrece una imagen de la realidad que es apreciada por la audiencia con unos grados de verosimilitud y credibilidad inalcanzables por los otros modos de representación existentes hasta aquel momento, sino, además, porque en cuanto "máquina que ve" logra erigirse como un "multiplicador y divulgador de lo visible, núcleo de toda la constelación temática de la modernidad"¹³.

¹¹ Véase Carmelo Vega de la Rosa, en su libro *La isla mirada. Tenerife y la fotografía (1839-1939)*, Centro de Fotografía, Cabildo de Tenerife, 1995, ofrece un interesante recorrido por la historia de la fotografía en la isla de Tenerife.

¹² Antes de la fotografía el público se había entusiasmado durante centenares de años con espectáculos mecánicamente proyectados a través de artilugios como la linterna mágica (inventado en 1646 por Kircher antecedente del actual proyector de diapositivas) o el Nuevo Mundo, una máquina óptica que ofrecía los primeros viajes en el mundo conocido: "algo así como pequeños *grand tours* a través de los diferentes continentes, constituyendo y fijando los estereotipos y los modelos de viaje que más tarde desarrollarían a lo largo del siglo XVIII otros espectáculos ópticos (los panoramas, los dioramas, los cosmoramas, los kaiserpanoramas, y después los estereoscopios) (...) Y a este mismo modelo de viaje óptico se refieren los programas iniciales de los hermanos Lumière". (Véase Ramón Carmona, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en Estados Unidos", en *Historia General del Cine, vol. I*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 53-54).

¹³ Mónica dall'Asta, *op. cit.*, p. 245.

El rápido desarrollo experimentado por la industria y las comunicaciones en el siglo XIX, asociado a la ideología colonialista¹⁴ y la fascinación por las exploraciones geográficas propicia el nacimiento de la “vista exótica”, un filón que Lumière supo explotar y durante bastante tiempo. Durante los dos años siguientes a la exhibición ante un público de pago del cinematógrafo, los operadores al servicio de los Lumière recorrieron el mundo promocionando el nuevo invento y tomando de paso numerosas vistas cinematográficas -cerca de mil tan sólo en ese periodo-, con las que iban aumentando su catálogo general. Los camarógrafos de la Casa Lumière visitan todos los continentes menos la Antártida¹⁵. Existen varios ejemplos que merecen destacarse entre los trabajos llevados a cabo por sus operadores: los realizados por Gabriel Veyre, en Centroamérica y Japón; por Marius Chapuis, en Rusia, o por Alexander Promio, en Estados Unidos, España, Inglaterra y Alemania, entre otros países.

Resulta muy interesante para este estudio la obra de otro operador, Mesguich, quien abre nuevas salidas comerciales con los filmes de publicidad turística, inéditos hasta entonces, rodando paisajes desde trenes en marcha, con el patrocinio de la Compañía Wagons-Lits, que deseaba lanzar una campaña de incitación a los viajes vacacionales¹⁶. Nace así la primera iniciativa de usar el cine como medio de publicitar viajes de recreo a través de los modernos medios de transporte.

Jorge Gorostiza apunta que, durante uno de aquellos viajes, uno de los operadores de los Lumière rodó en el puerto de Tenerife, de paso hacia otros lugares, una película estrenada en México a finales de 1896, titulada *Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a la escuadra*. Éste es el único dato que se tiene de este primigenio filme.¹⁷

¹⁴ Como señala Barnouw (*op. cit.*, p. 25), los europeos se interesaban con cierta benevolencia por los coloridos ritos nativos, las costumbres, las danzas y las procesiones. La filmación de nativos generalmente mostraba a éstos como seres encantadores, primorosos, a veces misteriosos; personas leales y agradecidas por la protección y guía de los europeos.

¹⁵ Véase Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ Véase María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo, 1895-1945*, Ariel, Barcelona 1999, p. 40.

¹⁷ Véase Jorge Gorostiza, “La primera película rodada en Canarias”, *Diario de Avisos*, 22 de agosto de 1998.

Los hermanos Lumière no fueron los únicos que aprovecharon este deseo latente de ver mundo para retratar cinematográficamente, en sus “vistas” y “panoramas” -nombres utilizados en sus catálogos-, la naturaleza, la arquitectura y la vida de la gente en muy distintos lugares. Aunque ellos abandonaron la producción de películas a principios de siglo, para aquel entonces, tanto Pathé como Gaumont, ya se habían consolidado como las empresas más importantes de Europa en la industria del cine, y continuaron delineando lo que Mónica dall’Asta¹⁸ define como "un sistema virtual de transporte, un medio que transporta imágenes, o mejor, segmentos espacio-temporales captados en los puntos más dispares del planeta".

La estética de estos filmes, a pesar de su enorme variedad temática, proviene de una misma concepción, que Gunning¹⁹ ha definido como "estética de la vista". Ampliamente utilizado en los comienzos del cine, el término "vista" pone el acento en el hecho de que el objetivo principal de los *films nonfiction* es, ante todo, el de "presentar algo visualmente, captando y registrando una mirada o un punto de vista" y Gunning nos da, además, una pista para identificarla:

“La cualidad más característica de las vistas es su forma de imitar el acto de mirar y de observar (...) La cámara cinematográfica se comporta literalmente como un turista, un espectador o un investigador, y el placer del cine nace enteramente de este acto de visión delegada (...) En las vistas, el mundo se muestra al objetivo y por tanto al espectador”²⁰.

Es decir, todas las vistas están relacionadas por un mismo tema implícito: la acción de ver, de gozar visualmente del mundo.

El tipo de filmaciones sobre lugares que los Lumière llamaban “panoramas” pronto recibirían el nombre de “travelogues” y “vistas de paisajes”. Los *travelogues* eran impresiones de corta duración asociadas a un viaje, a menudo tomadas desde un tren o un barco, que se limitaban a reflejar la mirada del espectador como turista. De hecho, esta denominación era una herencia de los viajes ilustrados de la linterna

¹⁸ Mónica dall’Asta, *op. cit.*, p. 246.

¹⁹ Tom Gunning, “Prima del documental: il cinema non-fiction delle origini e l’estetica della veduta”, *Cinegrafie*, núm. 8, p. 12. Citado por Mónica dall’Asta, *op. cit.*, p. 245.

²⁰ *Ibidem*.

mágica. Las vistas de paisajes estaban mayoritariamente formadas por la sucesión de panorámicas sobre regiones y ciudades. En sus comienzos, apenas sin diferenciación de géneros, ambos ocupaban un lugar predominante en los catálogos de ventas de las productoras más importantes tanto en Francia como en los Estados Unidos, dado que se trataba de un producto con el que se conseguía atraer a un gran número de público a las salas de proyección. Como apunta Mónica dall'Asta²¹:

“A este hambre de ver el mundo, el cine responde con sus *travelogues*, que reproducen lugares exóticos, monumentos célebres y ciudades artísticas, escenas de la vida de otros pueblos, tradiciones folclóricas, bellezas naturales (puestas de sol en el mar, ríos, cascadas), pero también las nuevas experiencias de la metrópolis (el tráfico, rascacielos en construcción, obreros a la salida de una fábrica). El tema filmado puede reducirse a un único encuadre, fijo o "panorámico" (como en las primeras imágenes de Lumière), o abarcar un *collage* de puntos de vista, generalmente separados entre sí por rótulos descriptivos”.

Desde las primeras listas de películas de los Lumière en el año 1897, pasando por numerosos catálogos de empresas francesas hasta el repertorio de documentales de una firma como Gaumont en la antesala de la primera guerra mundial, estas filmaciones de ciudades y paisajes aparecen bajo la categoría de *plein air*. En Alemania se denominaban *Naturaufnahme* (escenas de la naturaleza) o *Reisebilder* (películas de viajes)²².

Las sensaciones que podían despertar estas películas de viajes en un espectador de la época nos las resume hábilmente el autor del siguiente artículo publicado en *Le Mercurde de France*, en 1907:

“Amo al cinematógrafo. Satisface mi curiosidad. A través de él, doy la vuelta al mundo, y me paro, a mi voluntad, en Tokio, en Singapur. Sigo los itinerarios más locos. Voy a Nueva York, que no es bonito, paso por Suez, que apenas lo es ya, y recorro en la misma hora los bosques de Canadá y las montañas de Escocia;

²¹ Mónica dall'Asta, *op. cit.*, p. 246.

²² Véase Roland Cosandey, “Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus. Die Mutoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903“, en *Anfänge des dokumentarischen Films (KINtop Schriften 4)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1995, p. 51.

remonto el Nilo hasta llegar a Khartoum y, al instante siguiente, del puente de un transatlántico contemplo la extensión sombría del océano (...)²³.

Otro tipo de producciones de expediciones estimularon el interés por remotos lugares de una forma ingeniosa tanto en América como en Europa. De entre ellos hay dos casos emblemáticos. El primero fue el de los *Hale's Tours*, que introdujo la Bioscope Urban a partir de 1904, en los que una pequeña sala se disponía en la forma de un tren, en el que el público, después de tomar asiento, comprobaba que el vagón vibraba y se sacudía cuando se pasaban escenas de gran movimiento²⁴. El segundo, comentado por Mónica dall' Asta²⁵, es el de los filmes publicitarios realizados por cuenta de las grandes compañías ferroviarias americanas, las cuales "no se limitaban únicamente a promocionar el turismo en las zonas recorridas por las nuevas líneas, sino que en algunos casos contribuían, para incrementar su área de mercado, a provocar la colonización". Esto también se observa en las películas de viajes a Suramérica de las navieras alemanas, como veremos más adelante en el capítulo 7, en las que además de hacer publicidad se fomentaba la emigración.

Esto también se observa en las películas de las navieras alemanas de travesías a Brasil y Argentina, que, como veremos, además de hacer publicidad fomentaban la emigración.

Al género de las vistas pertenecen los documentales que realiza Gaumont en las Islas Canarias en 1909 (véase 4.4. y 4.4.1.), y cuyos títulos originales son bastante significativos: *A travers l'île de Ténériffe* ('A través de la isla de Tenerife'), *Voyage aux îles Canaries* ('Viaje a las Islas Canarias'), *Habitations troglodytes aux Canaries* ('Cuevas-vivienda en Canarias') y *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (noviembre 1909)* ('Última erupción volcánica en Tenerife –noviembre 1909-'). Además, estas cuatro películas son representativas de los dos tipos de documentales que convivían en aquella primera década del siglo XX: el documental

²³ Remy de Gourmont, *Le Mercur de France*, 1 de septiembre de 1907. Texto recogido por Jean-Jacques Meusy, "La diffusion des films de *non-fiction* dans les établissements parisiens", 1895, núm. 18, verano 1995, p. 178.

²⁴ Véase Erik Bamouw, *op. cit.*, p. 32.

de viajes o *travelogue*, en el que se mostraba una región remota y exótica, y el documental científico, entre los que los más numerosos eran los antropológicos o etnográficos y los de naturaleza.

Como, desde los orígenes del cine, las audiencias se muestran fascinadas por la visión de paisajes y gente filmados en lugares remotos, se desarrolla rápidamente una línea de documentales de contenido antropológico, entre cuyos antecedentes se encuentran las primeras películas de la historia, que muestran escenas de la vida cotidiana en varios países. A partir de esos años, y durante la primera década del siglo XX, se multiplican las películas sobre expediciones, de contenido más o menos antropológico o etnográfico.

“Dos de las primeras películas etnográficas son *La danza del águila (Eagle Dance)* y *La danza del cetno (Wand Dance)*, rodadas por un operador de Edison en 1898 (...) Otra película destacada de esta corriente es la que rueda, en 1914, el etnólogo norteamericano Edward S. Curtis, sobre la vida de los indios kwaiutl, en el Noroeste del Pacífico, titulada *En la tierra de los cazadores de cabezas (In the Land of Head-hunters)*”²⁶.

Durante los primeros años de vida del cine, la mayor parte de las películas producidas y exhibidas eran documentales. Sin embargo, hacia el final de la primera década del siglo XX comienza a imponerse la película de ficción. Sin embargo, a pesar de ser un momento de decadencia, según Bienvenido León²⁷: “las películas sobre expediciones constituyen una de las pocas líneas de cine documental que siguen interesando al público”. Para poder adecuarse a las modas y tendencias del mercado, los documentalistas se ven obligados a alargar la duración de sus películas, que hasta los años diez duraban como máximo 10 minutos -solían ser de 2 ó 3 minutos de duración-, y dado que el público ya tenía la sensación de haber estado en todos los lugares posibles desde los inicios del cine, había que buscar nuevas sensaciones a través de espectaculares

²⁵ Mónica dall’Asta, *op. cit.*, p. 248.

²⁶ Bienvenido León, *El documental científico*, Paidós, Barcelona, 1999, 69-70.

²⁷ Véase Bienvenido León, *op.cit.*, p. 70.

expediciones a lugares "imposibles"²⁸.

En estas películas la cámara podía adoptar dos papeles diferentes, como señala Delpout²⁹: "En un primer tipo de documentales, la cámara se convertía en uno más del grupo, un compañero de viaje de unas expediciones que antes no se filmaban" como es el caso de la expedición que hace el Capitán Scott al Polo Sur (1910-1912), *The Great White Silence* (1917). El otro caso lo constituyen las expediciones que se montaban exclusivamente para ser filmadas, como son las dos películas del matrimonio Martin y Osa Johnson: *Cannibals of the South Seas* (hacia 1918) y otra muy posterior del año 1928, titulada *Simba, the King of the Beasts: A Saga of the Africa Veldt*. Muchas de estas películas de expediciones se exhibían en salas comerciales (a veces en otra versión), en circuitos de conferencias, donde de paso se trataba de recabar fondos para las próximas expediciones, una tradición que ya venía desde el siglo XIX, como señala Delpout:

"Películas como estas (y antes de estas, las láminas de las linternas mágicas) tenían como finalidad ilustrar la actuación del "descubrir" o del "trotamundos". Este circuito era de una amplitud inmensa. Eric de Kuyper recuerda que estas representaciones llenaban hasta los topes las salas del Palacio de Bellas Artes de Bruselas hasta finales de los años cincuenta. Y no ocurría un par de veces al año sino cada semana"³⁰.

Como puede observarse, la frontera entre la película de expediciones y los filmes científicos en algunos casos estaba muy diluida. No obstante, el empeño por proporcionarle una entidad narrativa a algunas de estas películas de viajes y expediciones, puede contribuir a marcar la diferencia entre estos dos subgéneros de documental.

Las películas proyectadas en los ciclos de conferencias, al igual que las científicas, requerían de un narrador que fuera exponiendo los hechos, lo que las hacía más llevaderas. Para las películas destinadas a las salas comerciales y a su

²⁸ Véase Peter Delpout, "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden", *Archivos de la Filmoteca*, nº 25-26, febrero-junio 1997, p. 97.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Peter Delpout, *op. cit.*, p. 98.

distribución internacional, llegaba incluso a realizarse otra versión donde se incluían aspectos más propios de la narración. Tal fue el caso de una nueva versión que realizó Herbert G. Ponting sobre el viaje del Capitán R.F. Scott al Polo Sur (*The Great White Silence*), con sus cuatro compañeros, a los cuales Ponting les hace representar unas escenas cerca del campamento base en las que se muestran entusiasmados, cuando se encuentran viviendo en unas condiciones infrahumanas. La película, además, termina con un desenlace trágico del viaje, narrado mediante el diario de Scott -en los rótulos-, intercalado con amplios planos generales en los que se distingue a los expedicionarios avanzando a duras penas por la inmensidad.

Éstos son solo algunos ejemplos del afán de los primeros documentalistas por conseguir sensaciones y narratividad, aunque a simple vista sus películas puedan parecer una acumulación "sin forma" de simples imágenes encadenadas, pero, igualmente, tienen un especial encanto.

El primer director destacado de este tipo de filmes de expediciones en Alemania fue Hans Schomburgk³¹. Este explorador llevó a cabo su primer viaje filmado a África en 1912 –hizo escala y rodó en Canarias- y sus trabajos dieron como fruto varias películas dramático-documentales con un marcado carácter etnográfico y exótico. Este tipo de cintas demuestran que la temática del viaje, y más aún si éste implicaba el traslado a un lugar remoto, tuvo una importante acogida en las películas de ficción desde los primeros años del cine. En el trabajo de Charles Musser, "The travel genre in 1903-1904: moving towards fictional narrative"³², este autor destaca que la mitad de las películas de ficción relacionadas en el catálogo de la empresa Vitagraph's de 1903 eran materias de viajes y que, tras la exitosa película *Life of an American Fireman*, de los 62 filmes registrados por Thomas Edison, 61 lo eran de viajes.

³¹ Sobre la obra de Schomburgk nos ocupamos ampliamente en el capítulo 9, dedicado a las películas de expediciones a África y Suramérica realizadas por productoras u operadores alemanes en las que aparecen las Islas Canarias, una de estas cintas fue realizada por Schomburgk en 1923.

³² Charles Musser, "The travel genre in 1903-1904: moving towards fictional narrative", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Frame, Space, Narrative*, British Film Institut (BFI), Londres, 1990, pp. 123-133.

Las películas de expediciones -muchas de ellas legendarias- gozaron de un importante prestigio entre un público selecto y participaron del gusto de un amplio sector ávido de exóticas y fascinantes aventuras, que desde la butaca eran percibidas como experiencias propias. Este interés y búsqueda del cámara por lo insólito y lo espectacular era fruto de que el espectador se iba volviendo más exigente y había que cautivarlo y seducirlo con imágenes cada vez más atractivas, capaces de producir infinidad de emociones. De hecho, los ambientes exóticos también forman parte esencial del trabajo de uno de los realizadores más destacados, no sólo dentro de la tendencia antropológica, sino en la historia del cine documental, Robert Flaherty, considerado por muchos como "el padre del documental" con su obra *Nanook of the North* (1922).

La exhibición de los primeros documentales se hacía en solitario o acompañando a un programa de *variedades* (junto a piezas teatrales, cómicas, circenses o espectáculos de magia) en las salas de cine, teatros o lugares habilitados para la proyección, y, posteriormente, a falta de material para rellenar los recién nacidos *actualités* seguían exhibiéndose como parte de éstos. Además, aun cuando las películas cómicas o dramáticas fueron ganándole el terreno a este género con el paso de los años, la película "no argumental" sobre vistas de lugares siguió formando parte de los habituales programas de las salas de proyección incluso pasada la primera guerra mundial³³.

Además, aquellas primeras cintas de ciudades y paisajes gozaron de una larga vida, ya que todavía a finales de los años veinte continuaban ofertándose en los catálogos específicos de los denominados, de forma genérica, filmes de enseñanza o didácticos en varios países. Tal fue el caso de las películas de Gaumont producidas en Canarias. Por ejemplo, en su catálogo de *Films d' Enseignement l' Encyclopédie Gaumont* de 1928³⁴, que reunía producciones

³³ Después de la Primera Guerra Mundial seguían exhibiéndose películas de viajes en lo que parecía un "programa ensalada". La receta consistía en dosis de diferentes tipos de filmes: un "rollo de noticias", un cortometraje cómico, un episodio de una serie, un largometraje dramático o cómico y un *travelogue*. Véase Richard Abel, *French Cinema. The first wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, USA, 1987, p. 53.

³⁴ *Répertoire des Films d' Enseignement l' Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928. El primer catálogo de

anteriores a esta fecha, se ofertaban cintas de lo más variopintas sobre lugares de los cinco continentes, como son: *En Egypte (petits métiers indigènes)*, *Phosphates du Maroc*, *Dans le Sud Algèrien*, *Promenade sur le Danube*, *La Bavière pittoresque* y muchos otros.

Por lo menos hasta 1907, los asuntos documentales de las películas sobrepasaban en número a las películas de ficción en casi todos los países pero, a partir de entonces, la situación comenzó a cambiar. Las películas de ficción se multiplicaban cada vez más y comenzaban a dominar el interés del público. El documental declinaba tanto en cantidad como en vigor. Según Barnouw³⁵, aquí entraron en juego varios factores que resumimos a continuación:

1.- Muchos productores continuaron aplicando las fórmulas tradicionales que hasta entonces habían alcanzado tan rápida aceptación, mientras el arte del montaje sufría constantes innovaciones que se ponían en práctica en los filmes de ficción, lo que supuso un constante cambio en toda la naturaleza de la comunicación fílmica.

2.- Las primeras películas de Lumière habían sido, a menudo, fascinantes reflejos de la vida de la clase media francesa, pero cuando viajaban a otros países, con el fin de promover su actividad y de conseguir permisos de rodaje, procuraron obtener el patrocinio de la realeza del lugar. De esta forma, poco a poco, el rey, el zar, el káiser, el emperador, el rajá, etcétera fueron entusiasmándose con el invento, y no sólo permitieron las filmaciones, sino que esperaban ser el centro de ellas, lo que convirtió a los operadores en "agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales", según expresión de Barnouw³⁶, terminando por aburrir al público que ya no encontraba diferencia entre el enterramiento o la coronación de tanta alteza real.

l'Encyclopédie Gaumont data de 1921.

³⁵ Erik Barnouw, *op. cit.*, pp. 25-30.

³⁶ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 25.

3. Los principales países productores de películas en ese período eran naciones que poseían imperios coloniales y, por tanto, las actitudes propias de una mentalidad colonial se reflejaban en el trabajo fílmico. La mayor parte de las tomas de nativos daba a los públicos occidentales una sensación tranquilizadora respecto del sistema colonial, pero hubo excepciones. "La película de 1903 *Mujeres nativas abastecen de carbón un buque y disputan por el dinero*, hecha en las Indias Occidentales por un camarógrafo de Edison, debe de haber despertado perturbadoras sensaciones. Presentaba un cuadro de degradación como pocas veces se alcanzó en el pantalla"³⁷.

4. El filme documental estuvo aquejado por una creciente impostura desde fechas muy tempranas. Cuando las salas de exhibición empezaron a pedir material de la guerra de Cuba, Vitagraph encargó la composición en una mesa de montaje de la batalla de la bahía Santiago en miniatura, en la que abundaron los humos de cigarrillos y cigarros, explosiones y buques de cartón que se hundían en aguas de dos centímetros de profundidad.

"Combinadas estas escenas con tomas auténticas llegadas de Cuba, la película se convirtió en el mayor éxito de ese momento. Aparentemente el público no sospechaba su verdadera naturaleza. (...) Respondiendo a ese espíritu el productor británico James Williamson filmó en 1898 su *Ataque a un puesto misionero de China* en el patio de su casa y algunas escenas de su *Guerra de los boers* en un campo de golf"³⁸.

Es conocido el caso de la película de Edison *Escaramuza entre vanguardias rusas y japonesas*, en la que los soldados van y vienen frente a la inmóvil cámara, mientras algunos de ellos caen, y para ayudar al público a identificar a los de cada bando, los rusos iban vestidos con uniforme blanco y los japoneses con uniformes de colores oscuros. A veces se intentaba que el engaño fuera menor mediante palabras especiales de promoción en las que se anunciaba que se trataba de una

³⁷ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Erik Barnouw, *op. cit.*, pp. 28-29.

"reconstitución"³⁹. Pero aún así, "con semejantes proyectos, el documental tendía a convertirse en una parte dudosa y rutinaria de los programas fílmicos"⁴⁰.

5. Por último, los noticiarios que proliferaron a partir de 1910, con ediciones semanales y bisemanales "estaban orientados a transformar el habitual documental en una composición ritual: una visita real, una maniobra militar, un suceso deportivo, un suceso gracioso, un desastre, un festival nativo" Barnouw⁴¹, y con ello, se aceleró la decadencia de la película documental.

Con todo, poco quedaba ya de la primera parte de esplendor del documental, y con el nacimiento de las películas de ficción de varios rollos o película de largometraje y con la aparición, luego, de las estrellas de cine, el documental decaería aún más. No obstante, este periodo de los comienzos, hasta el fin de la primera década del XX, sería asombrosamente profético en cuanto que en los documentales de los años veinte se retomarían las tendencias temáticas de mayor éxito de estos inicios del género documental, así en el terreno de la exploración el documental tendrá su primer renacimiento.

Las cintas documentales de temas exóticos -tanto las antropológicas como las de naturaleza- han tenido una larga vida en cuanto que han llegado incluso hasta nuestros días, ya que sigue siendo un formidable vehículo para dar a conocer los lugares más exóticos, lejanos y pintorescos, que sólo pueden ser visitados por unos pocos privilegiados, y que con el cine y la televisión se han convertido en accesibles para cualquier espectador a través de la gran y la pequeña pantalla. Por tanto, con el cinematógrafo se abre una incomparable y maravillosa ventana al mundo, fuente inagotable de variedad, que logra no sólo acortar las distancias físicas y geográficas, sino también las culturales, al ser capaz de acercar a un mayor número

³⁹ Una película de 1902 rodada por Méliés en París representaba la coronación de Eduardo VII en la abadía de Westminster y anunció "reconstitución". La cinta tenía intercaladas tomas genuinas de los exteriores de la abadía de Westminster. Véase Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ *Ibidem*.

de personas de todas las clases sociales a cualquier remota región del mundo, incluso por inaccesible e inhóspita que ésta pudiera parecer.

Pero el cine también sería utilizado con otros fines: además de como escaparate del mundo y como medio de comunicación, entra en las aulas de los colegios y universidades como recurso y material de apoyo para distintas disciplinas; en los círculos científicos, como fuente de demostración y de divulgación de experimentos y resultados; en el sector de la industria como vía para promocionar y publicitar un producto o una empresa, y en lo político y militar, como medio de propaganda.

4.3. Actualités y reconstrucciones

A un investigador o investigadora que se acerque por vez primera a los orígenes del cine y consulte varias fuentes, puede sorprenderle e incluso producirle cierta confusión la diversidad de palabras que existen para denominar a las películas primitivas y, además, que cada una de éstas tenga a su vez distintos significados, cuando, aparentemente, son muy similares. Algunos de estos términos -vistas, panoramas, *plein air* y *travelogues*- fueron tratados en el epígrafe anterior y, ahora, en éste que nos ocupa, se pretende analizar cuáles han sido las distintas connotaciones que ha tenido el término "actualidad", tanto en los comienzos de la historia del cine como en su historiografía. Este interés no se debe únicamente a que sea el objeto a tratar en este apartado, sino a que, debido a su ambigüedad, resulta necesario que sea aclarado con detenimiento para poder determinar si los documentales rodados por Gaumont en Canarias pueden ser o no considerados como una "actualidad".

Las confusiones en torno a la palabra francesa *actualité* surgen en los inicios

del cine, ya que este término nace asociado a la amplia y tan discutida consideración de “interés público” y, además, en paralelo a las filmaciones llamadas vistas. La vista y la *actualité* convivían en los programas de las salas de cine, apenas sin diferenciación entre ambas, desde las primitivas exhibiciones de los Lumière. Como menciona Sabine Lenk⁴², los camarógrafos, "al lado de las impresiones generales de viajes (sobre todo de paisajes y ciudades) filman botaduras de barcos (...), inauguraciones de exposiciones (...), puentes, canales y monumentos (...), desfiles militares y populares, celebraciones oficiales (...) y acontecimientos deportivos (...)".

A finales de la primera década, el término asume una nueva acepción, más ligada al sentido que tiene para la prensa, al crear y comercializar la empresa Pathé los primeros noticiarios cinematográficos, las *actualités*, en los que reagrupa los temas que considera de actualidad (funerales y viajes de altos dignatarios, exposiciones y guerras, principalmente), iniciativa que fue seguida más tarde por numerosas productoras en diferentes países, lo que hizo que surgieran distintas maneras de denominar a este nuevo producto de la industria del cine.

William Uricchio⁴³ y Sabine Lenk⁴⁴ han estudiado ampliamente el fenómeno de las primeras actualidades y aclaran las diferentes terminologías que coexistieron en su momento. De sus textos se extrae que, con la *actualité* francés, como se decía anteriormente, se designa inicialmente, y de forma general, al filme que se considera de interés público, y de ahí pasa rápidamente a ser utilizado en el sentido de filme noticioso, donde coexistieron imágenes reconstruidas -en estudio o en las mesas de montaje- con escenas documentales -fieles a la filmación-. Finalmente, la *actualité* se convierte en una película única, en una unidad, constituyéndose en el formato del programa de los noticiarios cinematográficos.

En inglés, las filmaciones sobre acontecimientos diarios tenían primeramente

⁴² Sabine Lenk, "Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern. Basel, Frankfurt am Main, 1997, p. 52.

⁴³ William Uricchio, "Aktualitäten als Bilder der Zeit", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1997, pp. 43-50.

⁴⁴ Sabine Lenk, *op. cit.*

la amplia denominación de *topical films* y más tarde la expresión se vuelve más específica con el *newsreel* (rollo de noticias, noticiarios cinematográficos). Es decir, a medida que el término se va asociando al género de los noticiarios, se va concretando su significado, comienza haciendo referencia a la exposición de "hechos simples" y termina por englobar a las imágenes de "interés actual". Pero esto no es tomado en cuenta por el punto de vista anglo-americano que, tradicionalmente, ha traducido el término francés *actualité* por *actuality*, dándole un sentido más amplio que el que tiene en francés, ya que *actuality* abarca de forma general todo lo que pertenece a la "realidad". Así, en el cine inglés y americano la palabra *actuality* se refiere de forma global a las películas primitivas "reales", a las películas de no ficción. Por tanto, la *actualité* francesa poco tiene que ver con el término *actuality* inglés; la definición de John Grierson tantas veces citada sobre el documental como "creative treatment of actuality" tampoco tiene relación con las primeras *actualités* francesas y con los noticiarios filmados posteriormente, sino que alude *de facto* a un tratamiento creativo de la realidad.

Como las primeras *actualités* o los *topical films* -anteriores a los noticiarios- abarcaban todo tipo de filmaciones que pudieran ser de interés para la sociedad, resulta muy difícil para un investigador calificar un filme de esta primera época del cine como una actualidad y no como una vista, puesto que ésta también podía despertar el interés del público, si se atiende a lo que era considerado interesante para la audiencia de aquel periodo. El efecto de suprimir el espacio, la experiencia espacial de estar en un lejano y exótico lugar sin moverse de la butaca, como apunta Uricchio⁴⁵, podía ser tomado por el público que frecuentaba las salas de cine como un hecho "actual" y sensacional, si se tiene en cuenta que en aquella "época el tiempo, el espacio y la experiencia se discutían en diferentes áreas como la sociología con Georg Simmel, la física con Albert Einstein y la pintura con el Cubo-futurismo". El cine ofrecía grandes posibilidades de experimentar la espacialidad y

⁴⁵ William Uricchio, *op. cit.*, p. 47.

la temporalidad⁴⁶.

Numerosas productoras de la época situaban bajo el mismo epígrafe de actualidad u otros similares tanto las tomas documentales, los reportajes, los filmes de naturaleza o de viajes, como el género de las vistas. Pathé, sin embargo, sí separa en sus catálogos desde 1900 a 1904 lo que consideraba "Vues générales-scènes de genre" y "Scènes historiques, politiques et d'actualité-scènes militaires"⁴⁷. De esta forma, diferencia lo que se consideraba un acontecimiento, cercano a la noción de *actualité*, de una vista. Aún así, el término seguía teniendo un carácter ambiguo, como puede desprenderse de la definición que hace el propio Charles Pathé de las *actualités* en 1904⁴⁸: "Entendemos por ello escenas de todo tipo de interés internacional, que traten, mediante su significado, de entusiasmar a las masas". Como puede observarse, en aquellos primeros años, que el asunto fuera actual o reciente en el tiempo no era relevante ni condicionante para que un filme fuera considerado como una *actualité*, lo que importaba era que pudiera interesar a un gran sector de cualquier parte del mundo, que entusiasmara a las masas.

Si a Pathé y a otras muchas productoras coetáneas no les preocupaba que el acontecimiento tuviera una fecha concreta o si era reciente o no, era porque al público tampoco parecía importarles que el espectacular acontecimiento, fenómeno natural o catástrofe hubiera tenido lugar mucho tiempo antes de su proyección, al menos antes del nacimiento de los noticiarios cinematográficos⁴⁹. A ello contribuye la curiosidad que fomentaba la prensa por las imágenes cinematográficas de los

⁴⁶ La condensación del tiempo con la cámara rápida, o lo contrario, su ampliación con la cámara lenta, la marcha atrás de la cinta o el *Stopptrick* en películas científicas o de naturaleza, como fue el caso de un *film* donde aparecen flores que brotan (*Nature's fairest*, Gaumont 1912) o sobre la vida de las moscas (*Les Mouches*, Eclipse-Urbanora 1913), son algunos ejemplos con los que el público experimentaba nuevas sensaciones, según cita Uricchio, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁷ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ Véase Youen Bernard, "Die Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft Le Lion", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1997, p. 121.

⁴⁹ Las películas, en aquel entonces, permanecían con frecuencia actuales por mucho tiempo ante los ojos de los contemporáneos, ya que el diario *L'Excelsior* del 1 de abril de 1907 muestra las películas de un programa que comienza con los accidentes mineros de Courrières, que habían ocurrido el 10 de marzo de 1906 -casi un año antes-, como "última novedad". (Así lo señala Jean Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, París 1995, p. 156, citado por Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 65).

acontecimientos al publicar informaciones incluso con semanas de antelación a la celebración del hecho, por lo que provocaban que no sólo el público estuviera ansioso por ver las escenas reales, sino, además, que no llegara a importarle demasiado que ello pudiera ocurrir con un importante retraso; lo fundamental era disfrutar de las escenas filmadas del tan nombrado acontecimiento. La ausencia -al menos en un principio- de una competencia feroz en este sector del mercado libera a la industria de correr riesgos al exhibir sus películas con cierta posterioridad al hecho, y de que permanecieran en los programas de los cines ambulantes durante mucho tiempo.

Sin embargo, esta situación cambia con la aparición entre 1905 y 1908 de los primeros locales exclusivamente dedicados a la proyección de imágenes en movimiento -sin el acompañamiento de los números de variedades-⁵⁰ y con el establecimiento de las salas permanentes -opuestas a las ambulantes- en 1907, que requerían una mayor diversidad de cintas para satisfacer a un público más asiduo. Además, con la existencia ya en 1909 de salas especializadas únicamente en ofrecer filmes sobre significativos, hechos informativos esta necesidad se hizo aún mayor.

Un hecho también significativo de la relación entre las *actualités* y el público es que éste llegó incluso a preferir ver el espectacular acontecimiento a través de las cámaras que con su propia visión directa⁵¹. En este sentido, como señala Uricchio⁵², gracias al punto de mira privilegiado que proporciona el cine, surge un tipo de *actualité* que es potencialmente algo más que una cinta sobre un hecho "interesante en ese momento". Las *actualités* que "reemplazan" los efectos que produce la presencia física ("real") en el lugar demuestran que lo "real" y lo "actual" tenían un atractivo diferente y que la *actualité* podía llegar a ser preferible para el público. De hecho, en las películas sobre expediciones ocurre algo similar en tanto

⁵⁰ Véase Mónica dall'Asta, *op. cit.*, p. 256.

⁵¹ Véase William Uricchio, *op. cit.*, p. 48, donde el autor pone como ejemplo que una película de Gaumont de 1910 sobre el entierro de Eduardo VII -rey de Inglaterra-, acontecimiento que fue cubierto con 120 cámaras en su momento, gustó más a la gente que estar presente en el lugar. El público llega a preferir ver la película con posterioridad, "en primera fila" a "haber estado allí", entre la multitud, con la consiguiente poca visibilidad sobre el desarrollo del acto.

que el espectador disfruta contemplando la vida de los animales salvajes o la ascensión a un pico de montaña tranquilamente desde su propia butaca, sabiendo que no corre por ello ningún peligro aún cuando se siente partícipe de la aventura.

Pero, en ocasiones, algunos acontecimientos, particularmente las catástrofes y las guerras, resultaban inaccesibles o logísticamente imposibles de captar *in situ* por las cámaras, por lo que para cubrir esta carencia la industria del cine recurre, sobre todo en los primeros años y durante largo tiempo, a escenas montadas posteriormente que, aunque no eran filmadas en vivo, representaban lo ocurrido, es decir, a lo que se conoce como "reconstrucciones" (también denominadas recreaciones, imposturas, representaciones, reconstituciones y falsificaciones). El ejemplo más famoso de éstas fue la anticipación de la coronación de Eduardo VII que realizó Méliès en 1902, semanas antes de su auténtica celebración, y por la que el propio rey le felicitó⁵³.

Algunos de los acontecimientos que se prestaban para las reconstrucciones, que tanto explotaron George Méliès y Pathé Frères entre 1897 y 1905, y que "no eran ningún problema" para los productores como cita Sabine Lenk⁵⁴, eran:

"Erupciones volcánicas (*L'éruption volcanique à la Martinique*, George Méliès, 1902), guerras (*Autour de Port-Arthur*, Pathé 1904), atentados (*Assassinat du Président MacKinley*, Pathé 1901), funerales (*Der Tod des Papstes Leo XIII*, Lucien Nonguet, 1903), coronaciones reales (*Le couronnement du roi Edouard VII*, Georges Méliès, 1902) y ejecuciones (*Electrocution de l'anarchiste Czolgosz, Meurtrier du Président MacKinley*, Pathé 1901)."

Estas primeras reconstrucciones se esfuerzan en mostrar una imagen lo más fiel posible de la realidad. Se trata de acontecimientos excepcionales, fuera de lo común, que el público ya conoce por otros medios. Detrás de esta iniciativa, está el espíritu de empresa de no querer perder la oportunidad de ofrecer una película

⁵² William Uricchio, *op. cit.*, p. 48.

⁵³ Posiblemente las primeras reconstrucciones fueron las de temas sobre la guerra de Cuba, ya que las autoridades militares norteamericanas prohibieron a los cámaras filmar en el lugar y hubo que recurrir al expediente de las reconstrucciones que se pasaban como auténticas. (Véase M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, pp. 12, 13 y 41).

⁵⁴ Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 52.

sobre un hecho que tenía garantizado el éxito por no disponer de imágenes "reales". Como señala Mónica dall'Asta⁵⁵, el gusto de la época por los desastres de cualquier origen es un elemento crucial para comprender el éxito de las reconstrucciones, la mayoría sobre acontecimientos particularmente sensacionales y por lo general de naturaleza catastrófica.

Según las fuentes llegadas hasta nuestros días y que ha podido consultar Sabine Lenk⁵⁶, inicialmente, al público no le molestaba que se tratara de una representación, pero hacia 1907/1908 comienzan a aparecer una serie de artículos que, aunque aislados, demuestran que esas protestas en contra de las actualidades reconstruidas "contradicen la creencia de que el público se dejaba engañar" por estas escenas. Según Sabine Lenk, si no hubiera sido así, la desconfianza no habría dado lugar a que, por ejemplo, en 1910, la película del funeral de Eduardo VII en Londres hubiese tenido su estreno el mismo día en París⁵⁷; era necesario demostrar que se trataba de imágenes verdaderas mostrándolas lo antes posible. No obstante, esta casi inmediatez con la que se vio esta *actualité*, y muchos otros, podía obedecer, asimismo, a que con los noticieros filmados se intentaba ya en aquellos años superar a la prensa en el campo informativo, acallando de paso las críticas sobre sus falsedades. Sin embargo, esta autora insiste en su posición concluyendo que "es posible que para los espectadores de la época no fuera determinante esa diferencia entre las imágenes montadas y las tomadas de la realidad, sino que simplemente quisieran tener una imagen del acontecimiento".

En esta línea también se sitúa Erik Barnow⁵⁸, quien, refiriéndose a la mezcla de imágenes tomadas del natural con las que son montadas posteriormente, afirma que al público no le importaba demasiado que se tratara de una reconstrucción, y argumenta:

“En un período en que las noticias semanales se ilustraban desde hacía ya mucho

⁵⁵ Mónica dall'Asta, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁶ Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ Véase *Ciné-Journal*, 28 de mayo de 1910, citado por Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 28.

tiempo con grabados 'de fotografías' tomadas en el campo, no era probable que el público se interesara demasiado sobre la significación precisa de una 'reconstitución'. El público estaba acostumbrado a las noticias ilustradas con imágenes que tenían un incierto y remoto vínculo con los hechos mismos (...) Las reconstituciones e imposturas alcanzaron un impresionante registro de 'éxitos'. Una memorable toma genuina se remonta al terremoto de 1906 de San Francisco, pero otras vistas del suceso urdidas en la mesa de composición en miniatura fueron igualmente aplaudidas."

M^a Antonia Paz y Julio Montero⁵⁹ aportan otro punto de vista a este asunto: "Engañar a los espectadores del siglo XIX era fácil porque éstos carecían de sentido crítico y experiencia para apreciar la veracidad del contenido", y añaden que la calidad del instrumental técnico era tan baja que las falsificaciones no se distinguían. Estos mismos autores señalan: "En los noticiarios franceses, las imágenes falsas son menos habituales, porque (...) nacen con una sincera vocación periodística, basada en la objetividad y en la calidad (...)".

Aunque en ocasiones se avisaba al público de que se trataba de una reconstrucción, esto nunca se producía cuando estaban "concebidas para engañar al público"⁶⁰ y satisfacer artificialmente sus demandas de escenas llamativas. Era una fórmula carente de toda ética y que tenía por único propósito competir con otras empresas y no perder a la habitual clientela de exhibidores.

Pero después de tanta representación falsa de desgracias, guerras y escenas de catástrofes naturales, casi todas las firmas cambian su actitud y ponen sus miras en la obtención de tomas auténticas, pero siguiendo con la misma línea temática: accidentes de barcos y trenes (*Le «léna»*, 1907; *Eisenbahnkatastrophe bei Budapest*, Gaumont 1908), catástrofes naturales (*San Francisco après la catastrophe*, Pathé 1906), accidentes de minas (*Les survivants de Courrières*, 1906), incendios (*L'incendie du quartier de Stamboul*, Pathé 1908) y crisis políticas (*Les évènements au Maroc* o *La France au Maroc*, Pathé 1907; *La Turquie reanissante* y *Le Salamalick public à la mosquée Hamidè* 1908)⁶¹. Todas

⁵⁹ M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, pp. 55 y 64.

estas imágenes eran muy queridas como se desprende de un artículo de la época, que habla sobre "escenas emocionantes, que siempre y también en el futuro mostrarán la suerte de las masas"⁶². Paz y Montero⁶³ señalan:

"Este fenómeno se da en los periódicos de la época, cuyas páginas aparecen repletas de noticias sensacionalistas, de interés humano y emociones intensas. Las pautas las estableció el periodismo americano y la competencia entre cabeceras dio el empuje necesario a esta forma de proceder".

Con la práctica diaria del *Pathé-Journal*, de los *Gaumont-Actualités* y luego con el resto de los noticiarios de otras casas productoras francesas -*Eclair-Journal* en 1912, *Ciné-Chronique* en 1913, *Ciné-Gazette* en 1914, etc.⁶⁴- el término *actualité* se iría precisando cada vez más, hasta llegar a constituir una verdadera noticia al estilo de las aparecidas en la prensa diaria. Los operadores participan tanto en las grandes exploraciones polares y expediciones lejanas seguidas puntualmente por la prensa, como filman huelgas o guerras desde puestos privilegiados en el frente. La rapidez con la que se podía disponer de la película terminada también fue aumentando y, en aquellos años, tan sólo transcurrían aproximadamente cinco horas desde el rodaje hasta la proyección de las imágenes filmadas en el ámbito nacional⁶⁵.

La estructura o formato de los noticiarios lo copia la industria del cine de la prensa diaria y las revistas ilustradas, de las cuales toma la división de las noticias en secciones especializadas por temas: deporte, política, espectáculo... y la gama de temas es la misma que la de un periódico ordinario⁶⁶. La prensa y las revistas, desde finales del siglo XIX se habían estado acercando cada vez más a

la experiencia visual, incrementando el número de fotografías en sus páginas y

⁶² Véase *L'Excelsior*, 1 de julio de 1907, citado por Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 55.

⁶³ M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁵ Véase M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶ Véase Mónica dall'Asta, *op. cit.*, p. 243 y Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 60.

sacando las primeras revistas ilustradas⁶⁷. Los medios impresos llegaron a ver como un competidor al cine con sus noticias filmadas, intentando desprestigiarlo en más de una ocasión; argumentaban que se trataba de imágenes de poca credibilidad, apoyados en las reconstrucciones que tachaban de imágenes falsas⁶⁸. Para desmentir las acusaciones de la prensa se exhibieron películas el mismo día en que se había producido el acontecimiento -como el caso del film del funeral de Eduardo VII-, adelantándose de esta forma incluso a la prensa ilustrada. Pero, el mayor peligro lo constituía para los periódicos ilustrados como *L'Excelsior*, que tardaba en 1910 48 horas en imprimirse -frente a la media de cinco horas que conllevaba preparar una noticia filmada-⁶⁹.

Sin embargo, generalmente las películas de las *actualités* tenían una permanencia en las salas de proyección en ocasiones extrema, y la temporalidad terminó por convertirse en un problema⁷⁰. Muchas de estas noticias quedaban pronto obsoletas. Con el afianzamiento de las salas de cines permanente y el comienzo de programas semanales (basado en el alquiler de la película), las actualidades perdieron su durabilidad. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con las vistas, ya que su atemporalidad las hizo más perdurables en el tiempo, incluso a pesar de la competencia que suponía la película narrativa, que se iba imponiendo cada vez más.

⁶⁷ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁸ Como señala Sabine Lenk (*op. cit.*, p. 53), hasta 1912 aparecen constantemente artículos sobre supuestas "noticias de todo el mundo" rodadas dentro de París con las que la prensa quería desprestigiar a su competencia - el cine-.

⁶⁹ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 59, quien a su vez lo toma de *Histoire générale de la presse française*, 1972, p. 382.

⁷⁰ William Uricchio (*op. cit.*, p. 46) ofrece como prueba de esta durabilidad de los primeros filmes documentales informativos el que en la colección Desmet del Nederlands Filmuseum se observa que el material *nonfiction* se reexhibe sistemáticamente aún diez años después de su adquisición.

4.4. Primeras vistas y actualidades filmadas en las Islas Canarias

A lo señalado en el epígrafe anterior al definir el *actualité* se le suma aquí la opinión de Youen Bernand⁷¹, quien ha llevado a cabo un estudio pormenorizado de las actualidades de la firma Le Lion, con el que aporta nuevas luces a los investigadores que tratan de determinar si un filme en estudio puede ser considerado o no una *actualité*, objetivo principal en esta parte del trabajo. Este autor entiende que se debe considerar como una actualidad "cuando ello queda mencionado expresamente", bien en el momento de la venta o distribución (mediante los catálogos o los anuncios en la prensa), o más tarde, "cuando sirve al historiador para documentarse" (como, por ejemplo, con una película que contribuye a la reconstrucción de un edificio o de parte de una ciudad). De esta forma, este autor entiende que el término no está tan vinculado a la fase de producción, sino que está más cercano al uso posterior que se hace o se puede hacer de la película, aspecto que nos interesa especialmente para este estudio. Además, el poder tener constancia de que un documental fue considerado como una actualidad por la productora que lo produjo o durante sus primeras proyecciones, es algo que se produce en contadas ocasiones.

Entre el amplio grupo de películas halladas sin referencias a la categorización inicial dada por las productoras se encuentran los filmes que llevó a cabo Gaumont en Canarias. Sin embargo, al menos uno de ellos llega a certificar un hecho histórico ocurrido en un momento concreto, incluso se menciona una fecha entre paréntesis al lado del título, *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)* ('Última erupción volcánica en Tenerife –noviembre 1909-'). De esta forma aparece recogido, al menos, en el *Répertoire des Films d' Enseignement l' Encyclopédie Gaumont*, (en la página 53 de la edición de 1928, aunque su primera edición data

⁷¹ Youen Bernand, *op. cit.*, p. 127.

de 1921), por lo que, apoyándonos en el segundo supuesto de Bernand, podemos calificar la película de la erupción del volcán de Chinyero como una *actualité*. Las restantes tres películas, las dos de viajes, *Voyage aux îles Canaries* ('Viaje a las Islas Canarias') y *A travers l'île de Ténériffe* ('A través de la isla de Tenerife', estrenada en España -como veremos más adelante- con el título 'Viaje a través de Tenerife'⁷²) y el filme que conlleva un marcado carácter antropológico o etnográfico, *Habitations troglodytes aux Canaries* ('Viviendas trogloditas en Canarias'), consideramos, teniendo en cuenta lo comentado en este capítulo, que pertenecen al género de las vistas.

Al documental de viajes, corresponden, como se puede apreciar desde sus títulos, 'Viaje a las Islas Canarias' y 'Viaje a través de Tenerife', donde se muestran las islas de Gran Canaria y Tenerife desde el punto de vista del viajero que va recorriendo la ciudad, los pueblos y los paisajes más emblemáticos de cada una de estas dos islas. *Habitations troglodytes aux Canaries* ('Viviendas trogloditas en Canarias'), como nuevamente se desprende de su título, es un interesante ejemplo de filme antropológico con escenas de la vida diaria de los descendientes más directos de los aborígenes canarios -los guanches- que habitaban en un pueblo cavernícola del interior de la isla de Gran Canaria y cuyos trabajos artesanales con la arcilla traspasaban las fronteras del archipiélago.

En el caso de la película del volcán, *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)*, ésta reúne, además, los requisitos que, como apunta Sabine Lenk⁷³, caracterizan al prototipo más claro de *actualité* de la época: "Da cuenta de un hecho que ocurre en un tiempo concreto y que es de interés público". La definición de Lenk, compartida por la mayoría de los investigadores del cine primitivo, se refiere al concepto que tuvieron posteriormente para la industria del cine las actualidades de los noticiarios cinematográficos. Y es que el factor tiempo es el que definitivamente terminaría por definir este género en el ámbito de las noticiarios filmados. En este sentido, Dall'Asta⁷⁴ considera como única definición

⁷² De ahora nos referiremos a este filme por su título español.

posible para las *actualités* la de "películas que (re)presentan acontecimientos recientes de interés público, según una práctica análoga al periodismo".

Por tanto, atendiendo a estos conceptos, de las cuatro películas que filmó Gaumont en Canarias sólo la película de la erupción del volcán puede ser considerada un filme de actualidad, independientemente de que ésta llegara a ser incluida posteriormente en un noticiario cinematográfico o no -no se tienen pruebas documentales de ello-. Además, la película de la erupción del volcán Chinyero fue producida cuando ya existían en el mercado los noticiarios filmados y había claros antecedentes del interés del público por ver este tipo de imágenes. De hecho, el 28 de diciembre de 1908, tan sólo un año antes de la erupción de este volcán, hubo un terremoto que sacudió las ciudades italianas de Messina y Reggio Calabria con casi 100.000 víctimas. Según apunta Youen Bernand⁷⁵, basándose en el catálogo de Birett de las películas exhibidas en Alemania entre 1895 y 1911 (1991), muchas empresas productoras enviaron a sus camarógrafos a la tan nombrada catástrofe de Sicilia: Raleigh & Roberts, Itala, Cines, Eclipse, Gaumont, Pathé y Le Lion, entre otras. En Francia, se llegaron a ofertar 11 filmes diferentes sobre este asunto, lo que prueba el interés reinante en torno a estas "imágenes sensacionales" (*Sensationsaufnahmen*). Fuera de las Islas Canarias, la erupción del volcán Chinyero fue comparada en su magnitud con el terremoto de Messina, una exageración que fue denunciada por la prensa local tinerfeña⁷⁶.

Sobre si se trató de una falsificación o se tomaron realmente imágenes del natural reflexionamos en el siguiente epígrafe, donde con especial atención analizamos cada uno de los filmes de Gaumont siguiendo el método de Marc Ferro⁷⁷.

Asimismo, dado que Pathé también envía a sus operadores de los noticiarios

⁷³ Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁴ Mónica dall'Asta, *op. cit.*, p. 249.

⁷⁵ Youen Bernand, *op. cit.*, pp. 122 y 127.

⁷⁶ Véase *El Progreso*, 23 y 25 de noviembre de 1909 y la nota 98.

⁷⁷ Véase Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona 1995.

filmados a países "tranquilos", si eran poco conocidos, pintorescos y fotogénicos⁷⁸, podría considerarse, igualmente, a los restantes documentales de Gaumont sobre Canarias como unas *actualités*. Sin embargo, desde el catálogo de Gaumont de 1908 y, en comparación con la producción de Pathé de aquellos años, puede observarse que Gaumont no se interesaba tanto como Pathé por las noticias cinematográficas; de los 850 números de producción ofertados sólo 38 (4,5%) correspondían a películas sobre acontecimientos fechados, apareciendo sobre todo viajes, escenas deportivas y militares, y, además, la insignificante producción de sucesos acaecidos dentro del propio país indica claramente que Gaumont apenas se interesaba por la películas informativas⁷⁹, al menos en los años que antecedieron a las películas de Canarias.

Por todo ello, entendemos que esas películas de viajes a Canarias, las cuales se analizan pormenorizadamente a continuación, teniendo en cuenta su contenido, estructura y técnica están más cercanas a las vistas e incluso a los filmes de marcado interés didáctico que a las *actualités*, en el sentido de noticia cinematográfica, independientemente del hecho de que fueran las primeras imágenes que se vieron de esta región en Europa, unas islas alejadas del continente, cuyos paisajes proyectados en las pantallas de la época podían constituir una novedad y, por tanto, haberse considerado una "actualidad". Lamentablemente, las investigaciones en este campo resultan enormemente complicadas, ya que se carece de numerosa información de la mayoría de las empresas productoras de los orígenes del cine, de no ser así se habría podido esclarecer el tipo de filme al que pertenecieron cada uno de estos documentales con exactitud, en el momento de su exhibición y en los años posteriores a su explotación comercial.

Los *Pathé Faits-Divers* -nombre dado a los noticiarios semanales de Pathé- llegaron a las pantallas de las salas de cine en 1908. A partir de 1911, debido a la gran demanda del público, aparecerían dos veces por semana y, desde 1912, los

⁷⁸ Véase Marcel Huret, *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse Filmé (1895.1980)*, Henry Veyrier, París 1984, p. 37.

Pathé-Journal iban acompañados de un periódico ilustrado de 8 a 16 páginas, que servía a la vez como programa de las salas cinematográficas y como publicidad de su revista especializada. La concurrencia -y lo que más nos interesa para nuestro estudio- no llegaría hasta varios años después con las *Film-Gaumont-Actualités*, que comenzaron en Francia en octubre de 1910, también semanalmente. En Alemania, recibieron el nombre de *Gaumont-Woche*, y comienzan a proyectarse el 19 de noviembre de 1910⁸⁰. Estas fechas son sumamente significativas para este estudio, ya que, entonces, cuando se produce la erupción no sólo existía ya una tradición de filmar catástrofes naturales que venía desde los primeros años del cine, sino que, además, la industria ya producía *actualités* en el sentido más cercano a la prensa, y, por tanto, Gaumont se estaba preparando para participar en esta parcela junto a su gran competidor. Sus propietarios debían saber, desde incluso antes de noviembre de 1909 cuando se produce la erupción en Tenerife, que esta película, sobre un acontecimiento fecho y, además, presumiblemente espectacular, tendría fácil distribución y captaría con seguridad el interés de un público que cada día demandaba más espectáculo y una mayor verosimilitud de las imágenes.

María Antonia Paz y Julio Montero, al establecer las categorías de materias en las que se desenvuelve el que denominan "cine informativo" de la época, afirman que las catástrofes naturales (terremotos, incendios, etc.) ocupaban un primer lugar⁸¹.

Independientemente de que los documentales realizados en el Archipiélago Canario en la temprana fecha de 1909 fueran considerados por Gaumont como vistas o como actualidades, inicialmente o con posterioridad a sus primeras exhibiciones, su proyección en Alemania los convierte en los primeros filmes que contienen escenas de rincones y gentes de las Islas Canarias mostrados a un

⁷⁹ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁰ Véase Sabine Lenk, *op. cit.*, p. 59.

⁸¹ "A continuación los acontecimientos de mayor relieve protagonizados por grandes personalidades: las celebridades (Roosevelt, Eduardo VII, el funeral de la reina Victoria, la coronación de la reina Guillermina, etc.). En tercer lugar (...) las ceremonias diversas (inauguraciones, funerales, bodas, etc.) también con destacadas personas. En cuarto lugar, los deportes, especialmente de competición, cuyo éxito está garantizado por su espectacularidad". Citado por María Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 50.

público de masas alemán y ello justifica sobradamente -a nuestro entender- la necesidad de proceder a su análisis riguroso, aun cuando se trate de películas de origen francófono y no germánico. A ello dedicamos el siguiente epígrafe.

4.4.1. Análisis de los cuatro documentales de Gaumont exhibidos en Alemania

El primer paso en el análisis de los filmes de Gaumont sobre las Islas Canarias siguiendo el método de Marc Ferro⁸² utilizado en esta investigación, como se señaló en el apartado metodológico, nos viene dado por el estudio de la autenticidad de las imágenes. En este sentido nos interesa saber si las cuatro películas de Gaumont no fueron reconstruidas (llevadas a cabo en un lugar distinto al de los hechos) o modificadas deliberadamente tras el montaje por cuestiones políticas o militares. Como en aquella época no se dio ninguna de estas circunstancias, se descarta la posibilidad de que se hubieran realizado manipulaciones posteriores por estos motivos. En cambio, sí es necesario estudiar si se pudo tratar en alguno de los filmes de una reconstrucción.

En el caso de los tres títulos de los que se conservan las películas, mediante su visualización se han podido identificar los lugares que aparecen en el documental (crítica de la identificación) y afirmar que no se trata de hechos reconstruidos en un lugar diferente a los señalados en los documentales, sino que todas las imágenes han sido tomadas de la realidad. Sin embargo, en el caso de *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)* cuya traducción literal al español es 'Última erupción volcánica en Tenerife (noviembre, 1909)', la ausencia de la película cinematográfica y la carencia de una referencia textual al contenido puede generar el siguiente interrogante: ¿fueron éstas imágenes del volcán realmente tomadas del natural o podría haberse tratado de una "reproducción"?

⁸² Véase Marc Ferro, *op. cit.*

Esta duda no se genera con los otros filmes de Gaumont llevados a cabo en Canarias, ya que la existencia de varias cintas de los restantes documentales permite no sólo confirmar la autenticidad de sus imágenes, sino también su identificación, y posibilita realizar una crítica analítica sobre los mismos. En ésta se tienen en cuenta la casa productora, las condiciones de realización (algunas de las cuales ya se han apuntado), su función, su frecuencia (si es un documento único o repetido), su recepción por los eventuales espectadores, etcétera.

4.4.1.1. 'Última erupción volcánica en Tenerife (noviembre, 1909)'

La película sobre la erupción volcánica pudo haber incluido otro tipo de imágenes que no tuvieran un origen cinematográfico, como fotografías, grabados o maquetas, con las que se podía ilustrar en buena medida o *espectacularizar* este desastre natural. En ese sentido, la película hubiera contenido una serie de reconstrucciones. Precisamente, como se ha explicado en anteriores epígrafes, las catástrofes naturales, por la espectacularidad de las imágenes, era un tema recurrente en los documentales del momento y en los primeros noticiarios cinematográficos, pero en algunos casos, ante la imposibilidad de prever el hecho y de no poder contar, por tanto, con las imágenes cinematográficas, se recurría a realizar "reproducciones". Así ocurrió con *La erupción del Monte Vesubio* de 1905, película de Biograph, o con las no menos conocidas falsificaciones sobre la erupción del volcán de Monte Pelado en la Martinica en 1902: *La catástrofe de La Martinica* (Pathé), *Eruption du Mont Pélé* (Pathé) y *L' éruption volcanique à la Martinique*(Méliès)⁸³.

A pesar de existir estos antecedentes, en este caso, existen varios factores que nos inducen a pensar que existieron imágenes del volcán tomadas de la realidad. Ya el hecho de que se especifique la fecha exacta de la erupción desde el título original de la película confiere ciertos rasgos de veracidad al documento.

⁸³ Véase Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 28, M^a Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 41, y Richard Abel, *French Cinema*.

Atendiendo al testimonio de la prensa, el dato es correcto: el volcán Chinyero, próximo al Teide, entró en actividad el 17 de noviembre -tres días antes se había producido un movimiento sísmico- y una de las bocas aún echaba humo y cenizas el día 27 de ese mismo mes⁸⁴.

Pero la prensa local aporta asimismo un dato aún más valioso para la investigación ocurrido el 24 de noviembre -mientras el volcán seguía en actividad-. El hecho referido aparece en el programa de actividades previstas para ese día en el Parque Recreativo de Santa Cruz de Tenerife: se trata de la proyección de cuatro cintas sobre la erupción volcánica.

El *Diario de Tenerife*⁸⁵ publica la información en el siguiente suelto de la columna "Noticias":

"Para esta noche anuncia la empresa del Parque dos secciones de diez películas cada una.

Figuran en el programa cuatro estrenos, que son: *Riffle Bill (última parte)*. *Dos grandes doctores*. *Estreno del Barquillero* y *Contrabandista de Diamantes*.

En cada una de las mencionadas secciones se exhibirán cuatro cintas de la erupción volcánica⁸⁶].

Por lo visto, la empresa no se muestra reacia en ofrecer novedades al público."

En otro periódico de ese día se ofrece prácticamente lo mismo, pero con la salvedad de que no se mencionan las películas del volcán. Lo único que aporta de nuevo es que se trataba de un "miércoles de gala" y advierte el periodista que "dada la importancia de la función, créese que será muy concurrida"⁸⁷. Dado que no se ha encontrado fuente alguna que pueda confirmar el nombre del operador que realizó las tomas, no se puede asegurar a ciencia cierta que éstas hayan sido realizadas por alguno de los operadores al servicio de Gaumont, aunque sí se sabe que los cuatro filmes de Canarias eran propiedad de Gaumont, como se señala en una

The first wave, 1915-1929, Princeton University Press, Princeton, 1987, pp. 14 y 93.

⁸⁴ Véase "Sobre el volcán", *El País*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de noviembre de 1909.

⁸⁵ "Noticias", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de noviembre de 1909.

⁸⁶ El subrayado es de la autora.

⁸⁷ *El País* (Santa Cruz de Tenerife), el 24 de noviembre de 1909, cita los mismos títulos pero con algunas diferencias: *Riffle-Vil última parte*, *Dos grandes doctores*, *El Barquillo* y *Contrabando de Diamante*. Únicamente se ha podido comprobar que *Riffle Bill* era una serie en episodios del género *western* de la firma francesa Eclair.

separata mecanografiada de su *Répertoire des Films d' Enseignement l' Encyclopédie Gaumont* de 1928, que tuvimos ocasión de consultar en la propia Cinémathèque Gaumont, en París, en 1997. Por ello, debemos considerar la posibilidad de que estas escenas exhibidas el día 24 fueran llevadas a cabo por un realizador o productora local canaria⁸⁸ y que luego éstas hubiesen sido vendidas a la empresa francesa. Sin embargo, existe un antecedente de intercambio de material fílmico -sobre un terremoto- entre Gaumont y una empresa de Turín en 1908, que nos aparta de esta hipótesis, ya que en el catálogo de películas de Gaumont del mismo año se especifica el nombre de la empresa local a la que compró las imágenes⁸⁹.

Asimismo, en ese caso, si las imágenes hubiesen sido realizadas por un operador local, los periódicos de la isla sí se habrían hecho eco de ello como era habitual y como ocurrió con el trabajo fotográfico realizado por el fotógrafo alemán afincado en Tenerife Maximiliano Lohr, del que la prensa comenta -también el día 24- que hizo una expedición al sitio de la erupción trayendo "una magnífica colección de vistas de todos aquellos parajes"⁹⁰ e incluso da cuenta de la exposición de unas fotografías de la erupción en el escaparate de una conocida tienda fotográfica de Santa Cruz de Tenerife.

Aun desconociendo al autor de estas imágenes (no se mencionaba nunca el nombre del operador de los documentales en este periodo, sólo la empresa productora), si tenemos en cuenta la inmediatez con que se exhibieron, y que en las películas primitivas, sean estas alemanas, francesas, rusas o americanas, un plano equivalía a una escena, y la película terminada era entonces una serie de escenas, y que, además, no han aparecido pruebas de cuándo llegaron los operadores de Gaumont, entra dentro de la lógica pensar que las cuatro cintas sobre la erupción

⁸⁸ En aquel entonces, los únicos canarios que pudieron haber tomado esas imágenes eran Francisco González Padrón, autor de varias películas realizadas en Gran Canaria en 1906, y Miguel Brito, fotógrafo palmero que se introdujo en el arte de cinematografiar trayendo a finales de 1897 un Cinematógrafo Lumière a las islas, y que, posteriormente, regresó a la fotografía. Véase Jorge Gorostiza, *Diario de Avisos*, 21 de junio de 1992.

⁸⁹ Como apunta Sabine Lenk (*op. cit.* p. 64), las relaciones comerciales internacionales que se desarrollaban entre las productoras fomentó el intercambio de material. La filma Ambrosio de Turín ofreció a Gaumont en 1908 la película *Tremblement de Terre en Italie*.

que menciona la prensa fueran cuatro escenas sueltas, tomadas en el lugar donde se produjo el fenómeno natural, que luego formaron parte del documental francés que conocemos. Tampoco se ha encontrado ninguna otra película que haga alusión a esta erupción.

Estas imágenes cinematográficas debieron de ser de gran espectacularidad, a tenor de las crónicas y telegramas oficiales diarios que reproducía la prensa local. Así, el día anterior a la exhibición de las cintas en el Parque Recreativo, afirmaba un comentarista que las tres bocas abiertas arrojaban materias incandescentes, que "subían setecientos metros de altura", presentando un "espectáculo grandioso, imposible de describir"⁹¹. Las corrientes de lava se prolongaban hasta el mar en una extensión de cinco kilómetros y el pueblo de Garachico quedó bloqueado sin otra salida que la del puerto hacia el mar⁹². Esto demuestra el valor documental que tendrían estas imágenes de existir aún, y justifica sobradamente el interés de la casa Gaumont por dedicarle una película a tan espectacular fenómeno. La evidencia de que existieron varias escenas cinematográficas tomadas de la realidad aleja aún más la posibilidad de que la película fuera una reconstrucción o reproducción en estudio del hecho, dándole más consistencia si cabe a la hipótesis de que este *filme* contenía imágenes auténticas, tomadas de la realidad.

4.4.1.2. Estudio sobre la fecha de producción de los filmes

Uno de los datos más importantes de un documento fílmico como fuente para la historia es su fecha de producción, por lo que, ante la falta de fuentes secundarias referidas al momento en que se produjeron los rodajes, trataremos de establecer si las otras tres cintas fueron llevadas a cabo también en torno a noviembre de 1909- fecha de la erupción del volcán Chinyero-. Continuando con la idea que sostiene

⁹⁰ "Noticias", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de noviembre de 1909.

⁹¹ "Erupciones volcánicas del Teide", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de noviembre 1909.

⁹² Véase "Sobre el volcán", *op. cit.*

Marc Ferro⁹³ sobre que el análisis de los documentos es más eficaz si procedemos a compararlos o reunirlos en series, para resolver esta cuestión se parte de cómo aparecen recogidos estos documentales en el *Répertoire des Films d' Enseignement l' Encyclopédie Gaumont*⁹⁴. La numeración asignada a los *masters* de las cintas en este catálogo es una interesante referencia que nos ayuda a sostener nuestra hipótesis inicial de que las cuatro películas fueron realizadas a finales de 1909.

Los números de los *masters*⁹⁵ de las películas de Canarias en la *Encyclopedie Gaumont* son los siguientes⁹⁶:

2.630 *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)* ('Última erupción volcánica en Tenerife -noviembre 1909-') (116 metros).

2.657 *Voyage aux îles Canaries* ('Viaje a las Islas Canarias') (132 metros).

2.676 *A travers l'île de Ténériffe* ('Viaje a través de Tenerife')⁹⁷ (153 metros).

2.753 *Habitations troglodytes aux Canaries* ('Viviendas trogloditas en Canarias') (120 metros).

Comparando esta numeración con la de otros grupos de vistas tomadas por los cámaras de esta productora en otras regiones o países, se observa que, con bastante frecuencia, las cintas de lugares en situación geográfica próxima llevan números cercanos entre sí, al igual que ocurre con los números de las películas de Canarias. Esto se debe a que los operadores iban enviando o entregando las cintas que realizaban durante sus viajes a la casa central en París, donde se llevaba a cabo el montaje de los *masters* de las películas, y se les asignaba el número de referencia. No obstante, dado que el proceso de montaje de las cintas recibidas

⁹³ Véase Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona 1995, p. 106.

⁹⁴ Véase las páginas 48 y 53 de la edición de 1928.

⁹⁵ Filme original, negativo o positivo.

⁹⁶ Estos números también aparecen en todas las copias existentes de los filmes, y dos de ellos en las referencias de la prensa de la época que se mencionan en Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München, 1991, pp. 261 y 529.

⁹⁷ Con este título en español la película fue exhibida en Canarias en 1910. Este hecho se comenta al final del capítulo en el apartado dedicado a la distribución y exhibición de estos documentales.

podía empezar y continuar por cualquiera de ellas y dependía de las prioridades de la firma, el orden cronológico en que se llevaron a cabo los rodajes no tiene por qué verse "fielmente" reflejado en los números de los *masters*, aunque no cabe duda de que la película de la erupción fue la primera que quiso sacar la productora, ya que es la que lleva el número más bajo. Pero que los números de los *masters* no indiquen a ciencia cierta el momento de los rodajes no excluye que el estudio de conjunto sobre la proximidad de las cifras contribuya a determinar si un grupo de películas fue producido alrededor de una misma fecha.

Esta teoría puede ser corroborada mediante el establecimiento de relaciones entre la numeración asignada a las películas de las islas, la numeración dada a la película de la erupción -que ya en su título aparece fechada- y la de otro grupo de cintas sobre hechos históricos -con fechas comprobables- que llevan números cercanos a éstas. Estos filmes, que son tres películas de *actualidades*, se refieren a los funerales de Leopoldo II de Bélgica (2.612) y a la coronación de su sucesor, el rey Alberto I (2.613) -como puede observarse- llevan una numeración anterior y muy cercana a la de Canarias, y, con un número intermedio, aparece *Inauguration de l'Exposition de Bruxelles par le roi Albert I* (2.747).

Estos tres hechos ocurrieron en la segunda quincena de diciembre de 1909. Si tenemos en cuenta que estas cintas y las de Canarias comparten una franja numérica que va desde el 2.612 hasta el 2.753 y que contienen hechos históricos -incluido la erupción del Chinyero- ocurridos tanto en noviembre como en diciembre de 1909, los tres documentos de las islas de los que no tenemos constancia de cuándo fueron filmados, debieron de ser llevados a cabo también en torno a esa fecha. Piénsese que, de haber sido rodadas anterior o posteriormente a ese periodo, estas cintas habrían tenido una numeración muy diferente, ya que, por ejemplo, una cinta sobre un acontecimiento histórico filmado en mayo de 1910 titulada *Couronnement du roi d'Angleterre George V* lleva un número muy posterior,

el 3.510. De esta forma queda demostrado que los rodajes de los cuatro documentales de Canarias fueron realizados a finales de 1909; éste es un dato fundamental a la hora de realizar cualquier estudio de carácter científico sobre el contenido de estas imágenes.

Lo que no se puede afirmar, partiendo de las informaciones disponibles, es que el rodaje comenzara por las escenas del Chinyero, aunque al llevar el número más pequeño sabemos que fue la primera película que se preparó y catalogó en la casa central de Gaumont. De hecho, como ya hemos mencionado en varias ocasiones, esta cinta por el asunto del que trataba ofrecía un espectáculo que, sin duda, atraería al público de la época ansioso por ver este tipo de imágenes llamativas y catastróficas.

No obstante, todo apunta a que éste debió haber sido el motivo que atrajo a Gaumont hacia Canarias, por el eco "alarmante" que tuvo este hecho fuera del archipiélago⁹⁸. Hasta tal punto fue así que algunos turistas llegados a principios de diciembre "decían que eran tan graves las noticias que circulaban a la salida del buque en Liverpool (...) que de no haber tenido sus equipajes ya a bordo y pagados los pasajes, hubiesen desistido del viaje"⁹⁹. Sería esa celebridad -"al fin adquirida, aunque triste por desdicha", según apunta un periodista-, la que también atraería a numerosos turistas y científicos que se desplazaron a contemplar y a estudiar el volcán, entre los que destaca el astrónomo francés Camilo Flammarion¹⁰⁰.

⁹⁸ Fueron tan "terroríficas" las noticias lanzadas "a los vientos de la publicidad, creyendo que es un fenómeno aterrador, infernal y destructor, a semejanza de los de Messina y Calabria", como comenta el periodista Mariano Villalonga que, tanto el gobierno español como el británico enviaron a la isla -cada uno- un buque de guerra con toda clase de auxilios materiales. (*El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, el 23 y 25 de noviembre de 1909).

⁹⁹ Arautapala, *El Pueblo Canario*, La Laguna, 9 de diciembre de 1909.

¹⁰⁰ Véase *El País*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de noviembre de 1909.

4.4.1.3. Diferencias entre las versiones francesas y alemanas

Situada la fecha de producción de estos filmes a finales de 1909, cabe ahora analizar su contenido, para lo cual resulta imprescindible comparar antes algunas cuestiones técnicas de las distintas versiones encontradas en cada país de dos de los cuatro títulos. Tanto la copia exhibida en Alemania de 'Viaje a través de Tenerife', como la de 'Viaje a las Islas Canarias' eran desconocidas para los archivos donde se encontraron (Stiftung Deutsche Kinemathek y Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlín, 1996 y 1999, respectivamente). Las cintas del mismo título visionadas en la Cinémathèque Gaumont de París (en 1997) se encuentran erróneamente fechadas por este archivo en 1920.

Al confrontar unas copias con otras, destaca a primera vista la presencia del título en la cabecera y de los letreros interiores en las cintas alemanas, careciendo de todo ello las francesas. Asimismo, en las referencias de la prensa alemana se detalla que 'Viaje a través de Tenerife' fue exhibida en Alemania virada y coloreada¹⁰¹, propiedades que se dan en la copia de nitrato existente en Alemania de otra de estas cintas, 'Viaje a las Islas Canarias'. Estas características resultan imposibles de reconocer en los documentos facilitados por la Cinémathèque Gaumont, donde sólo está permitido el visionado de las copias en blanco y negro, en soporte de vídeo profesional (Betacam)¹⁰².

La inclusión de los letreros y el hecho de que dos de las cintas alemanas fueron exhibidas coloreadas no son las únicas características que las distinguen de las cintas de la Cinémathèque Gaumont¹⁰³. Entre ellas se dan, asimismo, otras disparidades en el número de los planos que las integran. El origen de estas

¹⁰¹ Mediante la acción de virar se sustituye durante el revelado la sal de plata por otra sal que produzca un color determinado a todos los fotogramas. Véase Herbet Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Winterberg, Múnich, 1991, p. 529.

¹⁰² Esta cinemateca parisiense alberga junto a estas películas la cinta correspondiente a *Habitations troglodytes aux Canaries*.

¹⁰³ Los *masters* de la Cinémathèque Gaumont incluyen al inicio un cartel posterior a 1909 en el que se menciona: "Gaumont Actualités, Serie Enseignement" y el número original que se le dio a la película.

diferencias puede ser debido a la fragilidad del soporte y a los cambios que hayan ejercido sobre ellas inicialmente los exhibidores y distribuidores de la época, y, posteriormente, los conservadores de los archivos¹⁰⁴.

En este caso, llama la atención que, según las fuentes consultadas por Birett, la película que se exhibió en Alemania de 'Viaje a través de Tenerife' en 1911 tenía 112 metros - 41 metros menos que los que figuran en el catálogo de Gaumont- y en otro catálogo alemán de filmes educativos¹⁰⁵ de 1921 también aparece con un metraje "aproximado" de 100 metros. En la copia alemana de este filme que se encuentra en la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlín falta un plano general de un lugar emblemático de la isla, el pico Teide, así como otra panorámica de la zona norte. De los nueve planos que incluye la francesa, la alemana contiene siete de ellos, a lo que se suman seis intertítulos¹⁰⁶.

En otra película, 'Viaje a las Islas Canarias', la cinta conservada en Alemania contiene diez de las once tomas del *master* francés, y seis letreros¹⁰⁷, pero la escena de la que carece es menos reveladora para este estudio que la del filme anterior. Este plano que le falta a la copia alemana ocupa el último lugar en la francesa, y muestra a un niño que se agacha varias veces y luego camina erguido entre unas plataneras¹⁰⁸.

No obstante, se detecta otra diferencia importante que puede no obedecer a los avatares de su traslado desde Francia a Alemania o a las vicisitudes sufridas durante su larga existencia, y que tiene su origen en la fase del montaje de las películas. Se trata de unas desigualdades significativas que se dan en el orden de

¹⁰⁴ Como comenta Thomas Elsaesser, la libertad de los exhibidores era tal que podían "combinar, cortar o pasar películas en cualquier (des)orden". Véase Thomas Elsaesser, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", en Genaro Talens y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia General del Cine, vol. III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid 1998, p. 153.

¹⁰⁵ Reichsfilmstelle, *Amliches Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, Carl Flemming & Wistoff, Berlín 1921, p. 6.

¹⁰⁶ El contenido de los seis letreros en español es el siguiente: *La capital Santa Cruz; El Puerto; Plaza de la Constitución; Un drago de tres mil años. Draconea Draco. Altura 13.60 m. Perímetro de la base 14.45 m; Realejo Bajo; Panorámica de Icod*. En la página 529 del catálogo ya citado de Herbert Birett, figura que esta película solamente contenía cinco letreros.

¹⁰⁷ Los carteles que se incluyen en 'Viaje a las Islas Canarias' en español son: *El Puerto de la Luz; Triana; Plaza de Cairasco con el Casino; El Mercado; Fuente pública, Lavanderas al borde de la cuneta; Palmeras y plataneras*.

¹⁰⁸ La figura humana ha podido ser utilizada para realizar la escala, como en la película de Tenerife, donde mediante la colocación de una señora delante del drago se realza el gran tamaño de este ejemplar milenario.

los planos y que afectan a la unidad narrativa. Mientras en la cinta francesa de 'Viaje a las Islas Canarias' se mezclan fragmentos del puerto de Las Palmas con otros del interior de la ciudad, en la alemana se observa un agrupamiento temático y una consecución lógica de las escenas ya desde su comienzo. Prueba de ello es que, tras la primera panorámica de la ciudad desde las montañas hasta el puerto aparece un plano del recinto portuario y éste se enlaza con el trasiego de personas, cargamento y vehículos por los muelles. A esta dinámica escena le sigue la frenética actividad que se desarrolla en la calle principal y más comercial de la urbe, para presentar después la plaza del Casino, el centro cultural de la ciudad, y termina la representación de la misma con un ambiente festivo y muy concurrido a las puertas del mercado. Seguidamente, mediante un plano de transición de un grupo de mujeres y niños que están frente a una fuente situada en una pared de piedra, que podía estar en cualquier lugar de la isla, se traslada al espectador desde la ciudad a la vida en el campo y a la exuberante vegetación del interior.

Por tanto, puede observarse que no sólo se ha atendido a criterios de proximidad geográfica, sino que se da una línea temática lógica que gira alrededor de la sociedad, como si se tratara de dotar al conjunto de las escenas de entidad.

Igualmente, en el montaje de otros fragmentos de la versión alemana de 'Viaje a través de Tenerife' se observa otro intento de dar continuidad a las imágenes que, aunque tiene menor consistencia que el anterior, resulta más coherente que el mostrado en la francesa: después de ambientar la vida en una población rural y montañosa de Tenerife comienza una larga panorámica del pueblo de Icod, dedicándole seguidamente dos amplias tomas a su drago milenario. En cambio, en la cinta de la Cinémathèque Gaumont se produce un corte narrativo brusco al pasarse directamente desde un plano que muestra el ambiente de la plaza principal de la capital a los planos exclusivos del drago.

Asimismo, llama la atención que la cinta francesa de 'Viaje a las Islas Canarias' parta con una toma carente de un especial contenido visual, una pequeña

plaza redonda con el Casino de Las Palmas de Gran Canaria, cuando la copia alemana y las dos cintas de Tenerife abren con bellas vistas de ambas ciudades tomadas desde lo alto.

Todo esto indica que, si bien los *masters* de la Cinémathèque Gaumont pueden contener la totalidad de las escenas que posteriormente fueron utilizadas en el montaje definitivo de las películas, realmente son las copias de nitrato alemanas las que nos aproximan a conocer estos documentales tal y como fueron montados y, por tanto, exhibidos ante el público. Estas consideraciones contribuyen a otorgarle a las versiones encontradas el valor documental y cinematográfico que se merece cada una de ellas; en nuestro caso, unas sirven mejor al propósito de acercarnos a la técnica con que fueron filmados y montados estos filmes, y las otras para conocer su contenido global, como veremos a continuación.

Entendemos apropiado comenzar con los documentales 'Viaje a través de Tenerife' y el del poblado troglodita de Gran Canaria (*Habitations troglodytes aux Canaries*), para luego extendernos con la película coloreada 'Viaje a las Islas Canarias', ya que esto nos dará pie para hablar con cierto detalle de la utilización del color y de los efectos que causa.

4.4.1.4. 'Viaje a través de Tenerife'

De la película 'Viaje a través de Tenerife' (*A travers l'île de Ténériffe*) se realiza una descripción detallada escena por escena en forma de *découpage* como muestra de la herramienta básica utilizada para el análisis de cada uno de los filmes. De las dos cintas existentes de este título se ha elegido como punto de referencia la que contiene el mayor número de planos, la francesa, aunque al final de la descripción de cada uno se menciona el lugar que ocupa ese mismo plano en la alemana, o si

está en distinto puesto, o si se prescinde de él. Nos interesaba escoger aquella cinta que contuviese el mayor número de planos, ya que el desorden -que es de lo que adolece- no afecta tanto a la imagen que se percibió de Canarias a través de los filmes, como el hecho de que en la copia alemana falten una panorámica de la zona norte de la isla y un plano general del Teide. Además, al principio de cada descripción se incluye -entre paréntesis y traducidos al español- el texto del intertítulo que antecede a esa escena en la cinta alemana. Estos carteles están originariamente escritos en una mezcla de alemán, francés y español. En los casos más destacados, se anota además del contenido visual, el tipo de plano, el movimiento o la posición de la cámara.

1ª escena: (*La capital Santa Cruz*) - Panorámica de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife tomada desde lo alto, que va desde las montañas de Ifara pasando por toda la población hasta el muelle con los riscos de Anaga al fondo, tomada desde la torre de la Iglesia de la Concepción.

2ª escena: (*El puerto*) - Panorámica desde lo alto del puerto que comienza por la marquesina y continúa retratando el ambiente en la entrada del puerto con el comercio de aprovisionamiento de buques, personas caminando, carruajes en movimiento, un vagón del tranvía parado, barcos y veleros al fondo.

3ª escena: (*Plaza de la Constitución*) - Niños y adultos caminando o sentados en bancos de la Plaza de la Constitución y edificios que la rodean. Un policía y un niño se aproximan mirando a la cámara.

4ª escena: (*Un drago de tres mil años. Draconea Draco. Altura 13,60 metros. Perímetro de la base 14,45 metros*) El drago de Icod. Plano general del drago y su entorno. Otro plano contrapicado del drago que comienza por la base y va subiendo hasta llegar a la copa. Hay una larga escalera que llega hasta lo alto del árbol. (Esta escena es la sexta en la película alemana)

5ª escena: Señora mayor de pie delante de la base del drago a la que se le indica que camine hacia la cámara. Ella se acerca sonriente. (Con esta escena termina la cinta alemana)

6ª escena: (*Realejo Bajo*) Panorámica de derecha a izquierda de un valle de plataneras, el pueblo del Realejo Bajo y un carromato cargado de cajas de plátanos bajando por una carretera. Varias personas subiendo o bajando por los bordes de la vía. (Esta escena es la cuarta en la copia alemana)

7ª escena: (*Panorámica de Icod*) Panorámica desde el pueblo de Icod pasando por un valle plantado de plataneras hasta la cumbre. (Esta escena es la quinta en la cinta exhibida en Alemania).

8ª escena: Breve panorámica del Teide tomada desde el valle. (Esta escena no se encuentra en la copia alemana).

9ª escena: Amplia panorámica del pueblo de Icod, primero casas y plataneras y termina con las plataneras y el mar al fondo. (Toma que no aparece en la alemana).

4.4.1.5. 'Viviendas trogloditas en Canarias'

Habitations troglodytes aux Canaries fue rodada en su totalidad en el poblado de La Atalaya, en Gran Canaria. Las escenas son muy similares entre sí, por lo que no se estima relevante realizar aquí una descripción detallada plano por plano. La película comienza con una panorámica de la montaña donde está situado el poblado, que va desde las edificaciones que se hallan en la parte alta, bajando por la ladera, que aparece completamente poblada de cuevas-vivienda (casas trogloditas) hasta llegar al final de la misma y mostrar varias terrazas de cultivo.

Seguidamente, la cámara se acerca a las construcciones de piedra situadas junto a los hornos de loza y muestra los estrechos caminos de tierra que atraviesan el lugar. Por ellos transitan mujeres llevando retamas y varios objetos en la cabeza, y

corren grupos de niños. Una de estas mujeres aparece frente a la cámara -en plano americano- dando la impresión de que le está hablando al operador o a alguien que se encuentra a su lado. En varias ocasiones aparecen niños y niñas llevando entre sus brazos a otros menores. La cámara recoge repetidas veces a varias mujeres que trabajan artesanalmente vasijas de barro. Finalmente, se vuelve a enseñar las terrazas de cultivo de la parte baja de la montaña donde se encuentra el poblado.

4.4.1.6. 'Viaje a las Islas Canarias'

A pesar de que era habitual tintar o virar las películas en 1909, no lo era tanto que éstas contuviesen escenas pintadas a mano. Ello confiere a 'Viaje a las Islas Canarias' (*Voyage aux îles Canaries*), película que muestra la isla de Gran Canaria, una importancia que va más allá de ser la primera película coloreada de este archipiélago. Con la coloración manual, fotograma a fotograma, se demuestra la especial atención que le brindó la industria cinematográfica francesa del momento a las escenas de paisajes y lugares, pero más concretamente, la importancia que le dedicó Gaumont a las filmaciones realizadas por sus operadores en Canarias.

La empresa fundada por León Gaumont se había mostrado, desde sus inicios en la producción cinematográfica, particularmente interesada en el retrato de la naturaleza, así como en la vida de la sociedad burguesa en los lugares de ocio o descanso frecuentados por esta clase social, principalmente los de la Riviera francesa. Además, prestaba un singular interés a representar con colores parecidos al natural atractivas costas marítimas, bien con playas de arena o con barcos flotando en el agua, todo ello presidido por enormes peñascos macizos con los que se conjuntaban las ropas coloridas de bañistas y paseantes¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Véase Ivo Blom, "Comme l'eau qui coule. Les films de rivières de Gaumont dans la collection Desmet", 1895, n° 18, 1995, pp. 157-161, y François Garçon, *A Century of French Cinema*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York 1991, p. 13.

En las cintas coloreadas de Canarias pueden encontrarse varias de las connotaciones apuntadas y otras similares, ya desde sus primeros planos: imponentes acantilados presidiendo el océano infinito, barcos y falúas flotando sobre las mansas aguas de los muelles, coloreadas mujeres lavanderas al borde de una carretera rural y una vegetación subtropical identificada por el verde brillante de las hojas de las plataneras y las palmeras.

‘Viaje a las Islas Canarias’ comienza con una sucesión de planos con colores lisos: amarillo, azul, sepia anaranjado y verde, realizada con la técnica conocida como *virage* o *tinting* y *toning*¹¹⁰. Así, la panorámica de izquierda a derecha con la que abre el documental que va desde las montañas, pasando por todas las edificaciones de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, hasta terminar en el mar aparece envuelta en un color amarillo, con lo que se neutraliza la frialdad del blanco y negro y se representa la luminosidad característica de este archipiélago.

Las zonas del puerto y el mar, respetándose su color natural, se presentan en azul, y la escena del ambiente portuario se muestra en un vivo color sepia anaranjado. La toma de la calle comercial de la ciudad no presenta color alguno, pudiendo éste haberse perdido por las reacciones químicas de la emulsión de la película o debido a la repetida exposición al calor de la lámpara de proyección¹¹¹. El color vuelve a salir mostrando un tono azulado-verdoso desde el cartel que antecede al breve fragmento que descubre la plaza situada delante del Casino, con la llegada de una tartana. Aparecen los exteriores del mercado, y, paralelamente, desaparece otra vez el color.

A partir de este momento, las imágenes monocromáticas darán paso a los cuadros coloreados, cuyos diferentes matices producen un efecto asombrosamente realista. El primer ejemplo de ello se produce en el marco siguiente: delante de una pared de bloques de barro se encuentra un grupo de niños y varias mujeres

¹¹⁰ Para una mayor profundización en el uso del color en las primeras décadas del cine véase Peter Delpout, “Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 25-26, febrero-junio 1997, pp. 111-117.

¹¹¹ Paulo Cherchi Usai afirma que el color es el aspecto que más fácilmente puede desaparecer de las imágenes cinematográficas. Citado por Giovanna Fossati, “Imágenes coloreadas hoy: cómo vivir con colores simulados [y ser feliz]”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 25-26, febrero-junio 1997, p. 104.

cogiendo agua de una fuente; detrás de ellos, una escalera. Los niños, al ver al operador, suben por la escalera hasta colocarse sobre un muro, de frente a él, y uno de ellos, en un repentino gesto infantil, comienza a imitar el movimiento giratorio de la manivela de la cámara sirviéndose de sus instrumentos de juego (un aro y un palo) mientras mira sonriente. Los colores con que se nos presenta la inocencia de esta escena son cuatro: la pared en sepia, la ropa de los niños en azul-verdoso, excepto la del más pequeño, que viste un llamativo traje infantil pintado de un color amarillo chillón, y los vestidos de las mujeres en un dulce tono rosado. El cuadro resultante sorprende por la sensibilidad con que han sido elegidos y alternados los colores, y el efecto de mayor dinamismo que éstos contribuyen a crear en la escena.

No menos impacto visual produce el plano picado con el que continúa la película. En éste, la vestimenta y las ropas situadas en la cuneta de la carretera donde trabaja una larga hilera de lavanderas, especialmente coloreadas en tonos nuevamente rosado, amarillo y azul, resultan iluminadas por el contraste con el color sepia de la pared empedrada que delimita el lado derecho de la vía, y el verde destellante de los follajes frondosos situados al otro lado. Este hermoso plano fijo termina con la aparición inesperada de un carromato que baja parsimoniosamente por la calzada.

Luego, un cartel con las letras azuladas introduce los dos siguientes fragmentos que son una alegoría del exotismo de la naturaleza. En ellos, el verdor de las plataneras, las palmeras y las acacias aparece realzado gracias al azul pálido del cielo, el sepia de la carretera y el blanco y negro de las montañas. Un grupo de ciclistas uniformados que pasa rápidamente por delante de la cámara se encarga de crear dinamismo en el cuadro, a la vez que le da un cierto toque burgués a la película.

La última escena continúa con la misma línea "natural" en el uso del color, aunque estos fotogramas se presentan ya muy deteriorados¹¹². Una vez transcurrido este último plano, se observa la inclusión de una cola posteriormente pegada por un

¹¹² A lo largo de la copia de nitrato se detectan, asimismo, numerosas roturas en las perforaciones de la cinta.

conservador o restaurador. Cabe decir, por tanto, que nunca sabremos cuál era, con exactitud, el final de la película.

Este documental goza de un gran grado de estilización gracias a las imágenes coloreadas a propósito y a la sutilidad con que se tratan las secuencias tintadas o viradas; una visión idílica, característica propia de la firma Gaumont. La cinta remonta al espectador de hoy a un tipo de cultura que va más allá de la cultura cinematográfica del momento: a la cultura visual imperante.

Las tres películas visionadas guardan un estilo muy similar, con planos-secuencia o planos largos, predominando amplias panorámicas y la búsqueda de movimiento a través de las personas y los objetos que se retratan. Con respecto a esto, podría pensarse que estas personas pudieron ser instruidas previamente de modo que su conducta puede considerarse en cierta manera escenificada, como es el caso de la señora que posa delante del drago -en 'Viaje a través de Tenerife'- y se acerca a la cámara, acortando la distancia como puede hacerse hoy con los objetivos *zoom*.

Sin embargo, indudablemente, estas cintas están llenas de reacciones espontáneas de los habitantes ante la mirada de ese objeto extraño parecido a una máquina fotográfica que es la cámara de cine. Son estos comportamientos cinéticos imprevistos los que aportan un componente anímico que enriquece aún más las imágenes.

En cuanto a la técnica y a la calidad de las cintas, éstas destacan por su alto nivel, gozando de un grado de visibilidad muy alto y de una correcta iluminación, que resulta únicamente excesiva (escenas expuestas) en contadas ocasiones. Ello denota que los rodajes se realizaron en su mayoría por la mañana temprano o por la tarde, cuando los rayos solares aún no tienen demasiada intensidad. Además, hay que tener en cuenta que, antes del uso generalizado del fotómetro automático, era muy difícil que las condiciones de las tomas y la iluminación fueran uniformes.

Las cintas de Canarias, con sus escenas urbanas, rurales y hasta trogloditas,

pertenecen a un tipo películas en las que se dan unos referentes culturales que son generales y universales: la glorificación de la naturaleza y la exaltación de la vida en lugares lejanos; ello facilitó que aparecieran diversos catálogos, como veremos a continuación. Estas idílicas escenas de las islas fueron el inicio de la imagen que el pueblo alemán se fue configurando sobre este archipiélago y el comienzo de la promoción de Canarias en suelo alemán.

4.4.2. Distribución y estrenos

Las películas de Gaumont eran distribuidas por todo el mundo a través de sus agencias. A partir de 1910, Gaumont, al igual que Pathé, deja de vender las películas para comenzar a alquilarlas y, en 1921, comienza a editar su catálogo de distribución de documentales *Répertoire des Films d' Enseignement l' Encyclopédie Gaumont*. En sus ediciones de 1928 y 1929 las películas de las islas se ofertaban todas en el bloque de Geografía, y en éste figuran tanto en el apartado de África -con un epígrafe exclusivo¹¹³- como en el de Europa junto a otras películas realizadas en España. Además, *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)* aparece recogido en el bloque dedicado a las Ciencias Físicas en el epígrafe de Geología, y la película del poblado de La Atalaya de Gran Canaria -*Habitations troglodytes aux Canaries*- lleva un título similar, *Village troglodyte aux Canaries*, y figura en el epígrafe Paisajes-Arquitectura del bloque de Bellas Artes.

Estas películas, como incluso puede deducirse desde el título del catálogo, no sólo eran proyectadas en las salas de cine sino también en centros de enseñanza. Resulta imposible comprobar hoy la totalidad de países donde fueron proyectadas, mas teniendo en cuenta la presencia que tenía el mercado francés (liderado por Pathé y Gaumont) en todo el mundo durante las primeras décadas del cine, éstos pudieron ser muchísimos. Pero, al menos, sí se tiene constancia de su exhibición en

¹¹³ Los restantes subapartados son: "Algérie et Tunisie, Afrique Occidentale Française, Afrique Equatoriale Française,

España -concretamente en Canarias- y en Alemania -como ya sabemos-, y es de suponer que fueron igualmente proyectadas en su país de origen, Francia.

En Canarias se estrenaron en el Teatro Viana de La Laguna dos de estas cintas: 'Viaje a través de Tenerife' y la película de la erupción del volcán Chinyero. Así, el 10 de noviembre de 1910 comenta C. Frasconi, en el diario lagunero *El Pueblo Canario*, que el cine anuncia el estreno, para el sábado -día 12-, de una película titulada 'Viaje a través de Tenerife', y el día 23 aún la proyectaban junto con otras películas. *La Prensa*, que hace mención a su proyección del día 13, califica la cinta de "magnífica película de asuntos canarios" y recalca que ésta fue "elogiada por el público que con exceso llenaba las localidades del Viana"¹¹⁴. Asimismo, el 3 de diciembre, *El Pueblo Canario* comenta que en la anunciada función de cinematógrafo para esa noche se exhibirá "una colección de películas variadas, figurando entre otras la erupción del volcán de *Chinyero*".

Como puede observarse, el título de la película en español no se cita con una tipografía diferenciada (negrita, entrecorillado o cursiva)¹¹⁵. En Francia fue titulada -como sabemos- *Dernière éruption volcanique à Ténériffe (novembre 1909)* ('Última erupción volcánica en Tenerife') y en Alemania *Die letzten vulkanischen Ausbrüche auf Teneriffa*, haciendo referencia, en plural, a "las últimas erupciones volcánicas". En Alemania, esta película comenzaría a ser exhibida en 1910, al igual que *Höhlenbewohner auf den Kanarischen Inseln* ('Habitantes en cuevas -o trogloditas- en las Islas Canarias'), cuya traducción del título es la misma que la del original francés, así como el documental *Reise nach den Canarischen Inseln* ('Viaje a las Islas Canarias'). Por último, llegaría a las pantallas de las salas de cine alemanas en

Egypte, Ile Madère et Iles environnantes, Maroc, Sénégal y Tripolitaine".

¹¹⁴ *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de noviembre de 1910.

¹¹⁵ Fernando Gabriel Martín y Enrique Ramírez Guedes sitúan ambos estrenos en 1910 y dan al segundo filme el título "La erupción del volcán de Chinyero" ("Canarias", en *Cine español, una historia por autonomías*, vol. II, Centro de Investigaciones Film-Historia-PPU, Barcelona 1998, p. 53). Sin embargo, dado que en la prensa local - fuente consultada por los autores- no se explicita que sea éste su título original en español, nosotros no lo podemos considerar válido. Además, en las versiones francesa y alemana no se menciona el nombre del volcán Chinyero sino la isla de Tenerife.

1911 con el título de *Quer durch Teneriffa* ('A través de Tenerife') la cinta 'Viaje a través de Tenerife'¹¹⁶.

Dos de estas cuatro películas aparecen, asimismo, en dos catálogos sobre filmes culturales y educativos exhibidos en la década de los veinte en Alemania. La primera es la película de Tenerife, que lleva un título muy similar a los señalados anteriormente *Eine Fahrt durch Teneriffa* ('Un viaje por Tenerife'), en el primer catálogo oficial de filmes aptos para la enseñanza¹¹⁷ editado por el Departamento de cine del gobierno alemán en 1921. El título aparece en el apartado dedicado a películas sobre lugares de África -hecho que ocurre con cierta frecuencia con las películas sobre las Islas Canarias- y su distribuidor era la Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte, conocida como B.B.B.

La otra película que se ha podido encontrar en otro de estos catálogos es 'Un viaje a las Islas Canarias' (*Eine Reise auf die Canarischen Inseln*). Ésta aparece con un título similar al recogido en el libro de Birett, en un catálogo en el que se especificaban los filmes didácticos que estaban en circulación en aquellos años en Alemania, el *Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, de 1927¹¹⁸. La película aparece en el apartado de Geografía y dentro del grupo de películas sobre África y la distribuía nuevamente la B.B.B.

Este documental pudo haber sido el que más tiempo fuera proyectado en Alemania, puesto que es el único que llega a estar presente aún en un catálogo

¹¹⁶ Véase Herbert Birett, *op. cit.*, pp. 261, 399, 529 y 541. La fuente que cita Birett para la película *Quer durch Teneriffa* es la revista *Kopie* (no se especifica el número ni la fecha) y tras el título figura el año 1911, además de concretarse que la película estaba virada y coloreada; de *Die letzten vulkanischen Ausbrüche auf Teneriffa* es el núm. 1.303 de la revista *Komet* de 1910 y de *Reise nach den Canarischen Inseln* es el siguiente número de la misma revista (*Komet*, núm. 1.304, 1910). Finalmente, la fuente de *Höhlenbewohner auf den Canarischen Inseln* es *Kinematographische Woche* (Gaumont) de 1910 núm. 38 y la fecha de estreno propuesta por la productora según especifica Birett era el 14 de mayo de 1910. En todas aparece como productora Elge Gaumont.

¹¹⁷ Reichsfilmstelle, *Amtliches Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, Berlín, 1921, p. 6.

¹¹⁸ La forma en que aparece referido en el catálogo de Walther Günther (editado en Berlín, en 1927, por Bildwart-Verlags-Gen) es exactamente la siguiente: "*Reise (eine) auf d. Canarischen Inseln*". Si entendemos que "d." es abreviatura de "die" (acusativo), que es la interpretación que hemos elegido teniendo en cuenta el título en francés y la referencia del estreno en el catálogo de Birett (véase nota anterior), la traducción literal es "Un viaje a las Islas Canarias". Si se interpreta como dativo, es decir, como "den", sería "Un viaje por las Islas Canarias", lo cual no dejaría de ser cierto, ya que la cinta representa una excursión por el interior de la isla de Gran Canaria, pero que hemos considerado menos acertado. Asimismo, la B.B.B. había cambiado para ese entonces su denominación original por la de Bezirkstelle des Deutschen Bildspielbundes.

alemán de finales de los años veinte, independientemente de que figuraba en los catálogos franceses de Gaumont. Ello también muestra el interés alemán por contar con filmes de las islas en su oferta cinematográfica, aunque Alemania, como ya veremos más adelante, ya había filmado varios documentales en el archipiélago a mediados de los años veinte. Los títulos mostrados en estos catálogos no sólo podían ser proyectados en las escuelas o centros superiores de educación, sino que también se exhibían en las salas de cine convencionales.

CAPÍTULO 5

LA PELÍCULA DOCUMENTAL CIENTÍFICA Y EL FILME EDUCATIVO: ANTECESORES DEL *KULTURFILM*

5. LA PELÍCULA DOCUMENTAL CIENTÍFICA Y EL FILME EDUCATIVO: ANTECESORES DEL *KULTURFILM*

5.1. La ciencia y el cine: investigaciones realizadas en Canarias

Paralelamente a las producciones comerciales de ficción o no ficción que se realizaban para ser exhibidas en las salas cinematográficas, teatros al aire libre o cines ambulantes, el cine también fue utilizado por los científicos desde sus inicios. De hecho, las primeras presentaciones del invento de los Lumière y de sus películas tuvieron lugar exclusivamente en ambientes científicos –Louis-Jean Lumière era, además, médico–. Los estrechos contactos entre personalidades del cine y de la ciencia supusieron que éste se pusiera tempranamente al servicio de las investigaciones científicas.

La ciencia emplearía el cine de dos maneras: como instrumento para la investigación, por su validez para descubrir determinados fenómenos naturales y estudiar comportamientos animales, y, también, como medio para dar a conocer sus experimentos y últimos hallazgos en las distintas disciplinas, tanto en círculos científicos como en reuniones y congresos. Progresivamente comenzó a utilizarse con fines instructivos y divulgativos fundamentalmente en las escuelas y en las universidades.

No obstante, los avances en las distintas ciencias también llegaron a las salas de cine para ser exhibidos al público en general, sobre todo a partir de la creación del *Kulturabteilung* (Departamento de Cultura) de la Ufa, el 1 de julio de 1918¹.

De estas dos maneras de utilizar el cine, nos ha interesado fundamentalmente para nuestro estudio su vertiente como medio de investigación

¹ Véase el epígrafe 6.2 en el que se profundiza sobre las actividades de este departamento.

y como prueba fehaciente ante la comunidad científica de los resultados obtenidos. Algunas de estas investigaciones filmadas se desarrollaron en las Islas Canarias o en las profundidades de sus aguas, desde comienzos del cine hasta mediados de la primera década del siglo XX.

En esta línea, el trabajo más destacado lo realizó Wolfgang Köhler, eminente psicólogo alemán de la Academia Prusiana de las Ciencias de Berlín. Durante su estancia en Canarias (1914-1917), en la Estación de Antropoides de Tenerife, llevó a cabo filmaciones sobre pruebas de inteligencia a un grupo de primates y, luego, utilizó la cinta ante sus coetáneos y opositores de sus teorías como prueba irrefutable de sus descubrimientos. Esta figura, conocida mundialmente por ser uno de los padres de la Psicología de la Gestalt, así como su película 'Pruebas de inteligencia a antropoides' se estudiarán más adelante.

Otras investigaciones en las que se utilizó la cámara cinematográfica y que fueron llevadas a cabo en las profundidades de las aguas canarias fueron las realizadas por el doctor Doyen, en el barco 'Princesse Alice II' del Príncipe Alberto de Mónaco, a principios del siglo XX. El Príncipe Alberto está considerado uno de los fundadores de la oceanografía² y sus filmaciones eran desconocidas en Canarias hasta el momento. (Esto ha motivado que hayamos decidido incluir un epígrafe en este capítulo sobre el contexto de estas primitivas filmaciones científicas).

Años más tarde, en 1918, una de las figuras más emblemáticas del cine alemán, Friedrich Wilhelm Murnau, recibió el ofrecimiento de participar en una expedición oceanográfica a las Islas Canarias de tres años de duración, subvencionada por el Duque de Mecklenburg (1873-1969), aunque no llegó a tomar parte en ella. Como recoge Berriatúa en su monografía³ sobre este gran cineasta, antes de embarcar se le propuso a Murnau realizar su primera película de ficción ('Satanás', 1919), y esto impidió su participación. Luciano Berriatúa reproduce un artículo publicado en el *New York Times*, en 1927, en el que se

² En la obra titulada *Founders of Oceanography* (Londres, 1923) el naturalista inglés sir William A. Herdman "clasificó al príncipe Alberto de Mónaco entre los cinco fundadores de la oceanografía, junto a Edward Forbes, Wyville Thomson, John Murray y Alexander Agassiz". Citado en L.-H. Parias (director), *Historia Universal de las Exploraciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 54.

³ Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. 483.

explica esta circunstancia y se muestra el interés que había despertado en Murnau la idea de participar en la expedición:

"Tras la firma del acuerdo de paz recibió una oferta para ir a las Islas Canarias en una expedición oceanográfica de tres años, que incluía el uso de una cámara cinematográfica. El espíritu aventurero de Mr. Murnau estaba excitado tras haber estado confinado casi cinco años y anhelaba viajar. El duque de Mecklenburg financiaba la expedición, y a Mr. Murnau aquella le pareció una maravillosa oportunidad. Pero antes de que hubiera embarcado hacia ese distante lugar, recibió una oferta cinematográfica consistente en hacer un *film*, algo que nunca antes había intentado"⁴.

Este artículo es el único documento encontrado donde se hace referencia a esta expedición. Sin embargo, se tiene constancia de que Adolf Friedrich, Duque de Mecklenburg, tenía una gran afición por los deportes de vela, ya que perteneció al Kaiserlichen Yachtclubs desde 1899 y, en 1918, año en el que se le hizo el ofrecimiento a Murnau, colabora además en la reconstrucción del Kiehler Yachtclub, institución sucesora de la anterior⁵. Asimismo, otra de las pasiones del duque era participar u organizar expediciones a África. No sólo se implicó en varias, sino además financió la producción de películas de este tipo, fundamentalmente aquellas en las que se mostraba Togo, antigua colonia alemana de la que fue gobernador desde 1912 hasta 1914.

Su relevante papel dentro del gobierno del II Reich alemán es un aspecto a tener en cuenta, ya que en su vinculación con los ámbitos políticos y militares podría encontrarse el origen de esta planificada expedición. Como es sabido, "muchas expediciones oceanográficas alemanas tenían por objeto la misión secreta de descubrir y estudiar los accesos a los puertos", que podrían servir de asilo a barcos de guerra o submarinos en caso necesario, lo que no excluía que desarrollara "un brillante programa científico"⁶.

Otra expedición oceanográfica de gran envergadura, posterior a la época que estamos estudiando en este capítulo, fue la del buque oceanográfico *Meteor* (1925-1927) por el Atlántico sur, durante la que se desarrollaron diversas operaciones en aguas circundantes de Canarias. Esta expedición fue

⁴ "Mr. Murnau, artista de la pantalla", *New York Times*, 16-10-1927. Citado por Luciano Berriatúa, *op. cit.*, p. 483.

⁵ Rudolf Junack, *Adolf Friedrich Herzog zu Mecklenburg*, Krüger & Nienstedt, Hamburgo, 1963, p. 24.

⁶ L.-H. Parias (director), *op. cit.*, p. 66.

subvencionada por la Marina del imperio alemán y de ella se realizó un filme que analizamos en el capítulo dedicado a los viajes de los buques de la Marina alemana (véase capítulo 8).

Todos estos ejemplos corroboran que el cine fue utilizado muy tempranamente como herramienta para la investigación, porque se observó que la imagen en movimiento ofrecía unas posibilidades que acercaban al científico a un descubrimiento más preciso de la realidad. Como señala Bienvenido León, la cámara cinematográfica contribuye a un mayor conocimiento y divulgación de los hechos científicos:

"Con ella es posible mostrar determinados fenómenos que resultan imperceptibles para el ojo humano. El cine puede registrar aquello que para nuestra percepción natural resulta demasiado pequeño, demasiado grande, demasiado rápido o extremadamente lento"⁷.

No es de extrañar, por tanto, que incluso antes de la aparición del cinematógrafo, mediante otros inventos destinados a captar la imagen en movimiento, Edward Muybridge, inventor del *zoöpraxiscopio*, realizara en torno a 1872 diversos experimentos -que mostró a científicos y fotógrafos- con los que consigue reproducir el proceso del galope de los caballos de carreras u otras secuencias como un tigre atacando a un búfalo, en lo que constituye la primera experiencia conocida de confrontación de animales organizada expresamente para ser registrada por la cámara⁸.

En la misma línea, uno de los seguidores del trabajo de Muybridge, Étienne Jules Marey, psicólogo francés, consigue entre otras, varias secuencias de dos o tres segundos de duración sobre la caída de un gato desde una altura y varias imágenes sobre el vuelo de las aves, entre 1880 y 1882. "El planteamiento implícito en el trabajo de Marey es tratar de registrar las acciones de los animales en su propio ambiente, evitando que la presencia del equipo de filmación modifique su comportamiento", explica León⁹. En colaboración con el psicólogo

⁷ Bienvenido León, *El documental científico*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 65.

⁸ Véase Ramón Carmona, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos", en *Historia General del Cine, Vol. I, Orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 47-48 y Bienvenido León, *op.cit.*, p. 76.

⁹ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 76.

Demeny, analizó el paso del hombre lo más detalladamente posible¹⁰. Los resultados de sus estudios fueron utilizados posteriormente por los hermanos Lumière para el desarrollo del cinematógrafo. Por ello, a Marey se le considera el “creador de la cinematografía científica”¹¹.

A partir del descubrimiento de la técnica cinematográfica, los científicos amplían sus investigaciones en el campo de la psicología y se centran en la filmación del movimiento correcto o en patologías de hombres y animales. A este grupo pertenecen las escenas tomadas por el profesor Sommer de Giessen (Alemania) en 1897¹², las de C.W. Braune y O. Fischer en 1895 sobre el análisis matemático del paso del hombre, las de Arthur Simons sobre la relación entre el mantenimiento de la cabeza erguida y el tono muscular, y las de L. Braun en 1897 sobre los latidos del corazón¹³. Rasch desarrolla el nuevo medio hacia el dominio de la neurología y la psiquiatría.

Uno de los primeros en exhibir sus películas a un público especializado (científico) fue Paul Schuster en 1897, en el Naturforscherversammlung en Braunschweig (Alemania) con escenas de personas con patologías en el andar y dificultades de movimiento por enfermedad del sistema nervioso central. Más adelante, en 1914, el físico y psicólogo alemán Wolfgang Köhler filma en Tenerife las pruebas de inteligencia a las que sometía a su grupo de primates con el fin de mostrarlas posteriormente a la comunidad científica, como ya hemos mencionado y estudiaremos más adelante.

Además, durante la guerra se exhiben en Alemania diversas cintas sobre medicina y salud para el público en general, como *Das Wunder der Prothese* (‘Las maravillas de la prótesis’), donde se muestran inválidos de guerra sin brazos, manos o piernas, o la cinta del doctor Victor Mendel sobre la enfermedad de la helmintiasis que sufren los mineros, *Der Tod auf Grube Silva* (‘La muerte en

¹⁰ Oskar Kalbus, *Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, Berlín, Lehmanns, pp. 77-80, 1922. Citado por Heidrun Riehl-Halen, *Der deutschsprachige Tuberkulosefilm in der medizinischen Aus- und Weiterbildung sowie in der Volksaufklärung (1913-1973)*, Tesis doctoral, Medizinischen Fakultät Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, 1998.

¹¹ Martin Weiser, *Medizinische Kinematographie*, Steinkopf, Dresden/Leipzig, 1919, p.11.

¹² Oskar Kalbus asegura que éstas fueron las primeras filmaciones que se hicieron en Alemania en el campo de la medicina y más concretamente en el de la psiquiatría como medio de investigación y de enseñanza. Oskar Kalbus, *Pioniere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1959

la mina Silva’).

Otro de los campos en los que se utiliza en mayor medida el cine en los orígenes es en la medicina quirúrgica. Ya en 1898, Matuszewski, autor del primer libro en el que se recomendaba el empleo del filme en las artes, la industria, la medicina, las cuestiones militares, la ciencia y la educación, exhibía a un grupo de médicos de Varsovia una película de una operación¹⁴. Incluso se tiene constancia de que dos años antes ya se había empleado el cine en Rusia para mostrar determinados procedimientos quirúrgicos¹⁵.

Sin embargo, las filmaciones de Eugène Doyen (1859-1916) tuvieron más repercusión. Este célebre cirujano francés no sólo trabajó en el campo de la medicina, sino destacó también por sus colaboraciones en otras disciplinas relacionadas con la biología. El Dr. Doyen filma desde 1898 con gran éxito sus operaciones, que al principio son exhibidas únicamente en ámbitos científicos de diferentes países, como, por ejemplo, en la *British Medical Association* en el mes de julio de 1898¹⁶, y a los pocos años tanto los hermanos Pathé como Gaumont comenzaron a interesarse por sus producciones.

En Alemania, concretamente Gaumont exhibió en 1900 una compilación de diferentes asuntos bajo el título de *Chirurgische Operationen des Professor Doyen in Paris*¹⁷. En el caso de Pathé, esta empresa adquirió ilegalmente una copia de una película sobre la separación de dos gemelas siamesas realizada por Doyen en 1902, a través de un empresario de Viena, a quien Doyen le había enviado la cinta, pero únicamente con el fin de que fuera mostrada a médicos de Austria. Obviamente, la película jamás figuró en los catálogos de Pathé. Este hecho, como apunta Lefebvre es el producto de un "sadismo voyerista" que

¹³ Nikolaus Kaufmann, "Der Film in der medizinischen Forschung", *Ciba*, N. 9, pp. 3970-3972 y Weiser, *op. cit.*, p. 115. Citados por Riehl-Halen, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ El libro de B. Matuszewski se titula *Une nouvelle source de l'histoire*, París, 1898. Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 35.

¹⁵ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶ Jacqueline Carpine-Lancre, "Prince, océanographe et 'cinématographe': Albert 1er de Monaco", *1895*, Nr. 18, verano 1995, pp. 85.

¹⁷ Thierry Lefebvre, "Die Trennung der Siamesischen Zwillinge Doodica und Radica durch Dr. Doyen", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main, 1997, pp. 100-101.

comenzó en aquella época y que es la antesala de un fenómeno que hoy no conoce fronteras¹⁸.

Los avances en la técnica cinematográfica también se utilizaron ampliamente desde sus inicios en el ámbito de la biología, así como de la zoología. El Doctor Doyen ocupó de nuevo un papel relevante en las filmaciones realizadas a los seres vivos de las profundidades del mar, al participar en diversas campañas patrocinadas y dirigidas por el Príncipe Alberto de Mónaco, como se detalla más adelante.

El primer intento destacado de utilización del cine como medio de divulgación científica para el pueblo en general es el que promueve la empresa británica Urban Trading, fundada por Charles Urban. En el año 1900, esta empresa exhibe, en un teatro de Londres, la primera película de la serie de filmes científicos *El Mundo invisible*, en la que el profesor Martin Duncan utiliza microfotografías¹⁹.

Otras producciones destacadas de esos primeros años del siglo XX son las del francés Jean Comandon sobre la vida microscópica dentro de un estanque (*La vie microscopique dans un étang*, 1903) o las producidas por Pathé sobre la circulación de la sangre y los rayos X, y la del italiano R. Omega sobre las diferentes fases en la metamorfosis de la mariposa, realizada en 1904²⁰. También los noticieros cinematográficos incluyen, varios años más tarde, imágenes de animales, filmados tanto en estado salvaje como en zoológicos²¹.

En los años posteriores a la gran guerra y con la consolidación de una industria cinematográfica propia en Alemania, el documental de tema científico comienza a cobrar fuerza y se crean organismos para su elaboración y distribución, como el Institut für Kulturforschung y el Kulturfilminstitut. Con la divulgación masiva de la ciencia y de la cultura a través del cine, propiciada por los trabajos del Departamento de Cultura de la Ufa, se diluyen las líneas divisorias existentes hasta entonces entre el *Wissenschaftlichenfilm* (película científica) y el

¹⁸ Thierry Lefebvre, *op. cit.*, p. 100. El título de la película es: *La séparation des soeurs siamoises xiphopages Doodica et Radica*.

¹⁹ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 65 y María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Ariel Comunicación, Barcelona, 1999, p. 45.

²⁰ Bienvenido León, *op.cit.*, p. 66 y Maria Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 45.

²¹ Bienvenido León, *op. cit.*, p. 77.

Lehrfilm (cinta educativa). A los filmes con un contenido científico o cultural se les enmarca a partir de aquellos momentos bajo el epígrafe de *Kulturfilme* (películas culturales). Dentro del *Kulturfilm* existen a su vez distintas categorías que dependen del punto de vista desde el que se aborda el asunto científico o técnico, el modo de presentar los contenidos y el público al que está destinado.

De esta forma, aparece una nueva clasificación de las películas de no ficción. Las películas que se emplean como material de apoyo curricular en las escuelas y en las universidades se consideran *Unterrichtsfilme* (películas para la enseñanza). A las que encierran un carácter didáctico como, por ejemplo, las exhibidas en los colegios, las industriales o las cintas científicas se las llama *Lehrfilme*. Las que muestran en detalle las investigaciones científicas se denominan *Forschungsfilme*. Las relacionadas con los trabajos y procesos que se llevan a cabo en la industria son denominadas *Industriefilme*.

Finalmente, las que se ocupan de todos los campos de la ciencia, la técnica y el arte alemanes con el fin de transmitir estos conocimientos y avances a la población y, por tanto, tienen una mayor difusión, son las películas científico-populares (*populärwissenschaftliche Filme*). Todas estas modalidades pertenecen al género del *Kulturfilm*, del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

5.1.1. Las filmaciones de Wolfgang Köhler en La Estación de Antropoides de Tenerife (1914-1917)

Antes de comenzar a explicar el trabajo de Wolfgang Köhler en Tenerife y la película sobre las pruebas de inteligencia que realizó a sus primates (1914-1917), es necesario ubicar la obra de este eminente físico y psicólogo dentro de la historia de las ciencias. De esta forma se comprenderá mejor la repercusión que ha tenido este filme hasta la actualidad.

A finales del siglo XVIII la psicología experimental fue imponiéndose sobre la psicología filosófica y espiritualista imperante en la Edad Media. Los estudios de los científicos se centraron a partir de entonces en el desarrollo de la mente

humana en su proceso evolutivo, apoyado por la psicología comparada, que estudiaba los comportamientos similares de especies próximas en la escala evolutiva, y por las orientaciones neurofisiológicas de principios de siglo.

En la conjunción de estas dos tendencias, un grupo de científicos alemanes lidera un proyecto de investigación basado en el estudio del comportamiento de un grupo de primates antropoides. El lugar elegido para realizar estas investigaciones fue la isla de Tenerife, porque ofrecía un clima subtropical similar al del lugar de origen de los animales, estaba próxima a Europa y permitía un fácil traslado de los animales desde África.

En este centro trabajó Wolfgang Köhler y sus pruebas de inteligencia realizadas a los primates han tenido una enorme influencia en la historia de la psicología animal experimental²². Además, éstas forman parte de los pilares de la Escuela de la Gestalt, de la cual Köhler es confundador.²³ Köhler realizó una película sobre las pruebas de inteligencia a las que sometió a sus animales, que se conserva en la actualidad²⁴, y con la que intentó demostrar a sus detractores y a la comunidad científica en general sus importantes hallazgos.

En España, José Melchor Hernández y Juan Carlos Gómez han publicado varios trabajos²⁵ sobre la obra desarrollada por Köhler en Tenerife. Dada la existencia de estos amplios estudios, nos centraremos principalmente en el análisis del filme y en la aportación del Instituto para la Película Científica de Göttingen (Institut für den Wissenschaftlichen Film) de un texto inédito de Köhler,

²² Su libro *Intelligenzprüfungen an Anthropoiden I*. (Abhandlungen der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Jahrg. 1917. Phys.-math. Klasse. Nr. 1, Berlín, 1917) se considera un clásico en el campo de la psicología. Fue editado nuevamente en Alemania en 1921 y 1963 (*Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, Springer, Berlín/Göttingen/Heidelberg), traducido al inglés en 1925, al francés en 1928, y la edición en español es de 1989: Wolfgang Köhler (versión castellana e introducción de Juan Carlos Gómez), *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*, Debate, Madrid, 1989.

²³ En la actualidad, el inmueble denominado “La Casa Amarilla” y los terrenos donde estuvo la estación se encuentran semiderruidos y abandonados. Un grupo de personas, a cuya cabeza se encuentra el psicólogo e historiador José Melchor Hernández, trabaja para conseguir, desde hace más de una década, la restauración y conversión de este lugar en un museo sobre la obra de Köhler en Tenerife. En 1995 crearon una asociación que lleva su nombre, a la cual pertenecen, además, científicos e instituciones alemanas relacionadas con esta figura. El 4 de febrero de 1999, el Gobierno de Canarias declaró la casa bien de interés cultural con categoría de monumento.

²⁴ Sobre la película conservada véase el siguiente epígrafe.

²⁵ Los libros publicados por estos autores son los siguientes: José Melchor Hernández Castilla, *La Casa Amarilla. Primer centro primatológico del mundo*, Colegio Oficial de Psicólogos de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2000, y Juan Carlos Gómez es autor de la introducción del libro de Köhler en su traducción al castellano citado en la nota 22.

en el que explica la realización del filme y su contenido²⁶. No obstante, se incluye aquí lo más destacado de la biografía de Köhler y sus aportaciones a la comunidad científica, y se esbozan la constitución de la estación antropológica de Tenerife y los trabajos allí desarrollados por Teuber y Köhler. Además, se comentan, aunque someramente, las repercusiones que tuvo la estancia de Köhler en la isla durante la primera guerra mundial. Sobre este asunto existe un extenso trabajo del profesor Ronald Ley titulado *Rumores de Espionaje*²⁷.

Wolfgang Köhler tuvo la oportunidad de entrar en contacto desde joven con psicólogos y físicos de gran renombre, durante su época universitaria. Aunque en Berlín estudió con el influyente psicólogo Carl Stumpf, utilizó la física para el desarrollo de sus teorías psicológicas, y siguió más al famoso físico Max Planck, que a su profesor Stumpf. Su tesis doctoral, defendida en 1909, versó sobre la percepción del sonido, y en este campo continuó trabajando durante varios años en la Universidad de Frankfurt, donde fue profesor. Allí tomó contacto y colaboró en los famosos experimentos de Wertheimer sobre el movimiento aparente y conoció a Koffka.

Sus discusiones con estos eminentes científicos tuvieron una importante repercusión en sus investigaciones ulteriores. Así, al final de este periodo, Köhler publica un artículo²⁸ en el que “adoptaba un punto de vista crítico con la «psicología tradicional», muy similar al de Wertheimer, aunque basado en sus propias investigaciones”²⁹.

En 1913, Stumpf lo recomienda para sustituir a Teuber en la Estación Experimental de Antropoides que la Academia Prusiana de Ciencias había establecido un año antes en Tenerife. Allí tuvo que permanecer hasta 1920 debido al estallido de la primera guerra mundial. A partir de entonces, fue

²⁶ En este centro se encuentra depositada la película de Köhler con formato de 16 mm. El texto de Köhler se recoge en folleto editado por esta institución: H. Kalkofen, “Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der ‘Intelligenzprüfungen an Menschenaffen’ 1914-1917”, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1915.

²⁷ Ronald Ley, *Rumores de espionaje: Wolfgang Köhler y los monos de Tenerife*, traducción y notas de José Luis García Pérez, s.n, s.l, 1995 (La Laguna: Imprenta Bonnet). Traducción al castellano, introducción y notas José Luis García Pérez.

²⁸ Wolfgang Köhler, “Über unbekannte Empfindungen und Urteilstäuschungen”, *Zeitschrift für Psychologie*, núm. 66, pp. 51-80.

²⁹ Juan Carlos Gómez, *op. cit.*, p. 10.

profesor y catedrático de filosofía en la Universidad de Berlín y director del Instituto de Psicología de Berlín.

Su rápida promoción se debió no sólo a sus estudios con los chimpancés, sino también a la publicación de un texto³⁰ en el que exponía “sus ideas acerca del paralelismo entre las *Gestalten* [formas] físicas y las psicológicas y la necesidad de buscar modelos de los procesos psicológicos en los aspectos más complejos de la física”³¹. En el Instituto de Psicología se encontró de nuevo con Wertheimer y junto con colaboradores y estudiantes convirtieron a la Gestalt en una escuela, en un paradigma revolucionario, como explica Gómez³²:

“En 1929, Köhler publicó en inglés la primera gran obra sistemática sobre la psicología de la Gestalt: *Gestalt Psychology*. En ella realiza una crítica demoledora del conductismo y el introspeccionismo, y expone detalladamente los principios básicos del enfoque gestaltista, haciendo hincapié en que éste no se aplica sólo a la percepción, sino también a la inteligencia, la memoria y el aprendizaje”.

En 1935, con la subida al poder de los nacionalsocialistas, Köhler emigra a los Estados Unidos, como hicieron Koffka y Wertheimer. Durante 23 años fue profesor de psicología en el Swarthmore College, y tras jubilarse continuó investigando en el Dartmouth College hasta su muerte en 1967. Como señala el profesor José Luis García, Köhler tenía un profundo conocimiento de todas las ciencias “que hacía difícil diagnosticar su verdadera profesión”³³.

La estancia de Köhler en la Estación de Antropoides de Tenerife se debió a la presencia de Stumpf en la Fundación Albert-Samson, institución que tenía como heredero universal a la Academia Prusiana de las Ciencias de Berlín. La fundación, que tenía por objetivo examinar los principios biológicos y naturales de la moral individual y social³⁴, financió una investigación propuesta por Max Rothman (neurofisiólogo alemán) sobre el establecimiento de una estación para

³⁰ Wolfgang Köhler, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Vieweg, Braunschweig, 1920.

³¹ Juan Carlos Gómez, *op. cit.*, p. 11.

³² Juan Carlos Gómez, *op. cit.*, p. 12.

³³ José Luis García Pérez, “Un libro en la historia del espionaje en Canarias”, en *X Coloquios Canarias-América*, Tomo 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 1080.

³⁴ Sobre esta fundación véase José Melchor Hernández, *op. cit.*, 47.

investigaciones psicológicas y fisiológicas cerebrales de antropoides³⁵. Waldeyer, el presidente de este centro se interesó por los estudios de Rothmann, ya que él también estudiaba el cerebro y el sistema nervioso de animales similares al hombre, como el gorila³⁶.

En el artículo publicado por Rothman, se especificaba que era necesario un lugar “al que pueda llegarse desde Europa en poco tiempo, pero sin alejar demasiado a los antropoides de la zona subtropical llevándolos demasiado al Norte”³⁷. La Fundación Albert-Samson crea una comisión para el inicio y mantenimiento de la estación, que estaría ubicada en las Islas Canarias, en la que, entre otros, participa el cónsul español en Berlín (Soberheim). En 1912, Rothman se desplaza a Tenerife para determinar el lugar de la estación y poco después trasladan a la isla un joven chimpancé macho (Konsul) desde el sur de Nigeria y siete chimpansés provenientes de Camerún, colonia alemana por aquél entonces. De éstos, uno, que venía enfermo, muere al poco de llegar.

Rothman propone como director de la estación a Eugen Teuber, discípulo de Wilhelm Wundt y experto en lenguaje, y le propone “un programa de observaciones de los monos a sus adaptaciones naturales y especialmente de sus comportamientos psicológicos”, aunque Teuber no tenía experiencia en psicología animal³⁸.

A principios de 1913, Teuber y su esposa llegan desde Berlín y transportan entre otros aparatos una cámara cinematográfica, un cinematógrafo y un fonógrafo de Edison³⁹; lo que posibilitó que Köhler realizara su película más tarde.

En el mes de marzo, Teuber alquila una casa típica canaria (conocida hoy en día por la “Casa Amarilla”), rodeada de un amplio terreno en el Puerto de La Orotava (hoy Puerto de la Cruz), donde se construye el recinto de los animales (o

³⁵ Max Rothman hace pública su propuesta en el 84 Congreso de Naturistas celebrado en Berlín y la plasma en un artículo titulado “Über die Einrichtung einer Station zur psychologischen und hirnpysiologischen Erforschung der Menschenaffen, *Berliner Klinische Wochenschrift*, 49, pp. 1981-1985.

³⁶ José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 48-50. Citado por Juan Carlos Gómez, *op. cit.*, p. 14.

³⁷ Max Rothman, *op. cit.*, p. 1984.

³⁸ José Melchor Hernández, *op. cit.*, pp. 53 y 59.

³⁹ José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 59.

“huerta de los machangos”)⁴⁰. Hasta ese entonces éstos habían estado custodiados en el Hotel Martíánez. Para el cuidado de los animales contrata a un lugareño, Manuel González y García, al que luego se le conocería por Manuel “el de los machangos” y que aparece también en la cinta cinematográfica.

En el terreno acondicionado para los animales, lugar donde se realizan los experimentos, se incluye al poco tiempo un pequeño laboratorio para poder fotografiar, filmar y registrar⁴¹. Según explica Melchor Hernández, Teuber grabó los sonidos de los chimpancés, hizo anotaciones y fotografió las expresiones de los animales y sus gestos⁴² durante el año que estuvo en la estancia⁴³. Pasado ese tiempo, Teuber decide regresar a Alemania para terminar sus estudios y cumplir el servicio militar⁴⁴.

Eugen Stumpf propone entonces a Wolfgang Köhler para continuar con las investigaciones de la estación de Tenerife, a donde llega el 23 de diciembre de 1913 acompañado de su mujer. Köhler tampoco tenía experiencia con animales, pero ello no le impide realizar algunas pruebas junto con Teuber hasta que éste se va de la isla. El programa de investigación de Köhler se orienta a las facultades de percepción, resultados de inteligencia, expresiones de emoción, sentido del tiempo y uso de herramientas⁴⁵ del grupo de los siete chimpancés: los machos Kónsul y Sultán y las hembras Tschego (adulta, cruce entre gorila y chimpancé), Grande, Tercera, Rana y Chica.

Como señala Melchor Hernández⁴⁶, el cónsul alemán en Tenerife, Jacob Ahlers, colabora con el centro de investigación de varias formas, una de ellas era mediante la administración del dinero de la Academia Prusiana, con el que llega a comprar una chimpancé hembra al vapor ‘Elder’, bautizado con el nombre de

⁴⁰ Véase descripción de la estación en artículo de José Melchor Hernández, “La fundación del primer centro de investigaciones primatológicas del Mundo”, *Boletín Asociación Primatológica Española*, vol. 6, núm. 1, enero de 1999, p. 5.

⁴¹ José Melchor Hernández, *La Casa Amarilla*, *op. cit.*, p. 54.

⁴² M. L. Teuber, “The Founding of the Primate Station, Tenerife, Canary Islands”, *American Journal of Psychology*, núm. 107, 1994, pp. 551-584. Citado por José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 60.

⁴³ “Teuber realiza observaciones de acontecimientos biológicos; acciones intuitivas; comunicaciones con voz natural e inducida; movimientos de expresión comprensión de “alto”, “número”, “palabras”; posibilidad de abstracción (según una escritura jeroglífica de Rothman); sentido musical y diferenciación de colores; manipulaciones y el uso espontáneo de herramientas; el comportamiento social natural”. José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ Eugen Teuber y su mujer regresan a Alemania en enero de 1914. Citado por José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁵ José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 63.

Nueva. En las primeras observaciones Nueva parece más inteligente que Sultán, el 'alumno' más destacado, pero muere el 25 de abril de 1914, cuando apenas se había acostumbrado a experimentos sistemáticos⁴⁷.

Entre las lecturas principales de Köhler se encontraba un libro del zoólogo A. Sokolowsky (1908) titulado *Beobachtungen über der Psyche der Menschenaffen*, en el que hacía una descripción de diversas pautas de conducta de carácter inteligente observadas en antropoides del zoológico de Hagenbeck⁴⁸. Sin embargo, la lectura que más influyó en los experimentos de Köhler fue la obra del filósofo Leonard Hobhouse (1901) *Mind in Evolution*. En ella, este eminente científico estudiaba el problema de la evolución de la mente y aportaba tanto ideas teóricas originales como observaciones sobre el comportamiento de un chimpancé⁴⁹, al que sometía a una serie de pruebas de inteligencia práctica, consistentes en el uso de palos para alcanzar objetos. Köhler las utilizó más tarde, como veremos.

De hecho, las investigaciones de Köhler en Tenerife "constituyen en buena parte una especie de réplica de los experimentos y resultados de Hobhouse"⁵⁰, como el paradigma del rodeo, el uso de instrumentos y el experimento de la cuerda, ejecutados por Sultán en la prueba de deslizamiento. Köhler también había leído el libro de Thorndike *Animal Intelligence* (1911), y consideraba que el aprendizaje de los animales dentro del paradigma del ensayo y error era insuficiente para entender las capacidades animales⁵¹.

Köhler explica en el libro sobre las investigaciones realizadas en Tenerife que él no trató de averiguar si los antropoides manifestaban algo concreto y definido, sino si su conducta se aproximaba a un tipo de comportamiento que conocemos vagamente por experiencia y que nos parece inteligente en comparación con otros tipos de conductas que se dan, sobre todo, en animales. Él afirmaba que los chimpancés exhiben una conducta inteligente del mismo tipo

⁴⁶ José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Juan Carlos Gómez, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ H. Kalkofen, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ S. Jaeger y Lück, H. E., "Wolfgang Köhler and the Antropoid Research Station on Tenerife Island", *Revista de Historia de Psicología* 9 (2-3), pp. 295-308, citada por José Melchor Hernández, *op. cit.*, pp. 67-68.

que la que conocemos en el hombre, y continuaba su explicación haciendo la siguiente matización:

“Dentro de las pruebas empleadas, la conducta inteligente del chimpancé aparece primordialmente de acuerdo con la estructura visual de las situaciones... Y las causas por las que en el chimpancé no se dan ni siquiera los más elementales rudimentos de un desarrollo cultural serían la ausencia de este instrumento técnico inapreciable que es el lenguaje, por una parte, y, por otra, una limitación esencial en el material más importante de la inteligencia: lo que denominamos representaciones –Vorstellungen–”⁵².

Para Köhler, explica Gómez, lo interesante no es si el chimpancé resuelve o no la tarea, o cuánto tarde en resolverla, sino la manera en que se produce (o deja de producirse) la solución⁵³. Según él, y aquí parece que se está dirigiendo a sus detractores: “Hay casos en los que hasta la más escéptica de las personas tiene que admitir que el chimpancé es capaz de adquirir nuevas conductas, no sólo de sus congéneres, sino también del hombre”⁵⁴. Köhler trabaja muchísimo en los primeros meses de su estancia en la estación y llega a realizar más de 200 experimentos⁵⁵, y es entonces cuando rueda una película, como muestra de la evidencia de los experimentos⁵⁶.

El 8 de julio Köhler compra al vapor ‘Ingbert’ el chimpancé macho de tres años ‘Koko’. Días más tarde, escribe al profesor Geitel, con quien tenía una entrañable amistad, y le comenta que un súbdito inglés rumorea que la Estación de Antropoides es una excusa para practicar el espionaje y el lugar de aterrizaje de un zeppelin⁵⁷. Durante la guerra, tanto sobre Köhler como sobre los científicos alemanes Dember y Uibe, que se encontraban realizando investigaciones científicas diversas en el pico del Teide y con los que Köhler mantuvo estrechos vínculos, recayeron este tipo de acusaciones. De hecho, como narra Köhler a su profesor, Dember estuvo “bajo sospecha de los ingleses por estar en comunicación sin cable con barcos alemanes mediante una «antena de

⁵² Wolfgang Köhler, *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*, *op. cit.*, citado por José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 68.

⁵³ Juan Carlos Gómez, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴ Wolfgang Köhler, *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*, *op. cit.*, citado por José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁵ Siegfried Jaeger, *Briefe von Wolfgang Köhler an Hans Geitel 1907-1920, Passauer Schriften zur Psychologiegeschichte*, núm. 9, 1988, citado por José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁶ S. Jaeger y Lück, H. E., *op. cit.*, citado por José Melchor Hernández, *op. cit.*, p. 69.

madera»⁵⁸. Mientras, Köhler es vigilado de cerca por las autoridades locales, su transmisor y un receptor de radio generaban continuas sospechas⁵⁹. Köhler, como el resto de súbditos alemanes, excepto las autoridades consulares, no pudo salir de la isla hasta que terminó la guerra.

Antes de finalizada, la estación tuvo que cambiar de sitio debido a que su propietario, en aquel entonces también alcalde del Puerto de la Cruz, decide vender su finca a la familia Yeoward. La estación se traslada entonces al Ciprés, en La Orotava. Tras la contienda, la ruina económica de Alemania conlleva su cierre, y a finales de mayo de 1920 Wolfgang Köhler regresa con su familia a Alemania. Los chimpancés Tschego, Grande, Sultán, Tercera, Rana y Chica se trasladan en octubre al Zoo de Berlín, donde el último de ellos murió en 1923 (Sultán)⁶⁰.

Desde los años setenta, gracias a las observaciones realizadas por la primatóloga Jane Goodall y sus colaboradores a chimpancés en libertad, en las que se ha constatado que éstos se valen de herramientas para lograr sus objetivos, los análisis de Köhler han cobrado un merecido reconocimiento⁶¹.

⁵⁷ Siegfried Jaeger, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁸ Siegfried Jaeger, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ Sobre este asunto véase Ronald Ley, *op. cit.* y la reseña que hace de este libro José Luis García Pérez, *op. cit.*

⁶⁰ José Melchor Hernández, "La fundación del primer centro de investigaciones primatológicas del Mundo", *op. cit.*, p. 6.

⁶¹ B. B. Beck, "Köhler's Chimpanzees-how did they really perform?", *Zool. Garten N.F.*, núm. 47, pp. 352-360. Citado por Harro Strehlow, "Die Teneriffa -Schimpansen und der Zoologische Garten Berlin", *Bongo*, núm. 25, Berlín, 1995, p. 50.

5.1.1.1. 'Pruebas de inteligencia a antropoides'

Wolfgang Köhler comenzó a filmar sus experimentos de inteligencia a chimpancés (*Intelligenzprüfungen an Anthropoiden*) realizados en la Estación de Antropoides de Tenerife el 7 de marzo de 1914⁶². Pretendía con ello demostrar sus descubrimientos a la comunidad científica, ya que no contaba con una teoría. En un principio, se encontró con el inconveniente de que no podía revelar la película, como él mismo comenta: "Probablemente se estropee una película cinematográfica que fue grabada para que nadie me culpe de exagerar, dado que no puede ser revelada"⁶³.

Hoy día sabemos que logró su objetivo porque H. Kalkofen del Instituto para la Película Científica de Göttingen descubrió la cinta en el archivo cinematográfico de películas de nitrato de este centro en 1970. Sobre los motivos por los cuales ésta presentaba una baja calidad –verificable en las copias actuales-, Kalkofen explica que se debe a la gruesa granulación de la emulsión y a que se filmó con un accionamiento manual a baja frecuencia, y también al fuerte grado de desgaste.

En el folleto que acompaña a esta cinta científica, que se distribuye a universidades o centros de investigación que la soliciten⁶⁴, Kalkofen incluye un texto inédito de Köhler en el que explica en qué fase de sus investigaciones realizó sus filmaciones y recomienda llevar a cabo otras posteriores:

"Las grabaciones del comportamiento razonable de chimpancés no se realizaron en el momento en el que los animales descubrieron las respectivas acciones y las llevaron a cabo por primera vez. La razón de esto es de naturaleza puramente práctica. La primera ejecución de una acción de este tipo suele ocurrir de repente, con frecuencia tras largos periodos de perplejidad o de un comportamiento poco interesante, en un instante afortunado. Se estaría obligado a gastar muchísimo material cinematográfico si en realidad se quisiese grabar el comportamiento de los animales en situaciones nuevas, hasta el momento imprevisible en el que finalmente se desarrolla el comportamiento que interesa, en sólo unos pocos minutos. Sin ninguna duda se tendrían que intentar realizar, no obstante, en futuras investigaciones con el antropoide, también

⁶² Según un informe de Köhler depositado en el Archivo Central de la Academia de las Ciencias de Berlín y mencionado por H. Kalkofen, *op. cit.*, p. 8.

⁶³ Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Anthropoiden* (1917), *op. cit.*, p. 65. Citado por H. Kalkofen, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁴ La referencia de la cinta en el IWF es D 1148/1975.

grabaciones de los rendimientos efectuados por primera vez”⁶⁵.

Para la descripción del contenido de las distintas escenas del filme partiremos de las explicaciones de Köhler (corroboradas al visualizar la cinta) y que resultan de una enorme ayuda para entender los movimientos que realizan los chimpancés. Los distintos experimentos se presentan primeramente en los intertítulos que preceden a las imágenes. Así, el primero se corresponde con el “Apilamiento de cajas” y como señala Köhler en su manuscrito:

“muestra cómo un chimpancé (Grande), caracterizado por su paciencia, se esfuerza en apilar cajas una encima de la otra, tantas como para al final alcanzar las frutas colgadas en lo alto. Se ve con total claridad que el animal, que quiere aumentar la construcción, no entiende en absoluto en qué posición está apoyada una caja sobre la otra ni de qué manera puede escalarlas”⁶⁶.

En la segunda escena, titulada “Encajamiento de tubos para alcanzar un objeto”, se reproduce una serie del más conocido de los tests de inteligencia de Köhler, el llamado experimento del doble bastón (*Doppelstockversuch*). Éste se grabó un mes más tarde de que Sultán hiciera por primera vez esta prueba de rendimiento el 20 de abril de 1914, según indicación de Köhler⁶⁷.

A las grabaciones del experimento del doble bastón le precede la de otro similar, el bastón simple (*Einselstockversuch*). El orden de las escenas sucedió como se presentan, aunque su desarrollo no es continuo, ya que hay fases intermedias que no han sido grabadas, como cuando Köhler desmonta los tubos para hacer que el mono repita el procedimiento⁶⁸. A continuación, sigue una serie de cinco intentos de Grande, aunque no todas las tomas comienzan en el mismo punto de la ejecución, debido a la velocidad propia del mono. Por ello, explica Kalkofen, las filmaciones “no pueden ser consideradas como un experimento” en sí mismo, con mediciones realizadas en repetidas ocasiones, ni pueden ser

⁶⁵ Junto a la película Kalkofen halló un texto escrito a máquina con anotaciones de Köhler (cuya letra fue reconocida por L. Köhler, ya que el documento era anónimo). El texto se titulaba “*Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa*” (manuscrito inédito en poder del Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, sin fecha) y a él corresponde la cita entrecomillada que aparece en H. Kalkofen, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶ Wolfgang Köhler, “*Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa*”, *op. cit.*, citado en H. Kalkofen, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷ Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, edición de 1963, *op. cit.*. Citado por H. Kalkofen, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸ Wolfgang Köhler, “*Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa*”, *op. cit.*, citado en Kalkofen, *op. cit.*, pp. 9-10.

analizadas desde esta perspectiva⁶⁹. En palabras de Köhler, el experimento no pretende “demostrar que el chimpancé es extremadamente inteligente” y prosigue:

“al contrario, en varias ocasiones se ha visto de forma notable la estrecha limitación de sus rendimientos (comparándolos con los del ser humano). Solamente queda por decidir si en realidad se produce en él un comportamiento razonable. Y el dar respuesta a esta pregunta fundamental es, por el momento, más importante que una exacta determinación de grados de inteligencia”⁷⁰.

Al tercer grupo de experimentos le antecede el cartel “Tregar por un objeto aislado” y las explicaciones de Köhler son las siguientes:

“Chica muestra el procedimiento de trepar por un bambú de aproximadamente 4 m de longitud, que, solamente apoyado verticalmente por un extremo en el suelo, es escalado tan rápidamente que el mono puede arrancar su objetivo del tejado, arriba, antes de que el bambú, que está de pie de forma inestable, se llegue a caer. Dignos de atención son los siguientes momentos:

1) En una ocasión Chica no mira hacia arriba, hacia su meta, antes de trepar y, como consecuencia, coloca el bambú a un lado, en un lugar equivocado. Se ve muy claramente como después, tras una mirada rápida hacia arriba, la posición del bambú es corregida enseguida y de forma clara.

2) Durante un rato Grande pone vivo interés en el proceso, y este interés se vuelve tan fuerte, que en el momento decisivo, es decir, cuando Chica empieza a trepar, ayuda a sujetar el bambú en su posición. Cuando Chica se ha alejado, Grande se coloca a sí misma la herramienta como si fuera a trepar, pero la deja caer de nuevo despacio expresando un desánimo altamente característico”⁷¹.

“Eliminación de obstáculos para abrir una puerta” es el título del siguiente experimento, en el que Köhler parte de la presunción de que los primates están acostumbrados a conseguir la comida colgada del tejado frente a la casa, abriendo la puerta más cercana, trepando a la parte alta y alcanzando la meta desde el borde superior de ésta.

⁶⁹ Véase explicación de la metodología de Köhler para este experimento en Kalkofen, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁷¹ Wolfgang Köhler, “Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa”, *op. cit.*, texto incluido en Kalkofen, *op. cit.*, p. 12.

Para el experimento, Köhler le pone a Sultán una cuerda que impide mover la puerta como obstáculo. Sultán resuelve esta prueba con éxito y Köhler le añade otra barrera:

“El experimento se dificulta al colocarse un pesado bloque de piedra como obstáculo adicional delante del ala de la puerta. Sultán se dirige enseguida a la piedra, pero, cuando ésta resulta ser difícilmente movable, pasa a quitar la cuerda. Esto ocurre esta vez con total claridad. Pero seguramente el animal ha olvidado ahora la piedra, pues se esfuerza, sentado en el borde superior de la puerta, en abrir el ala. Su perplejidad cuando esto no es posible es sumamente expresiva. Pero enseguida comprende la situación y desciende rápidamente para corregir su error. Aunque esto sucede, el animal se da cuenta, al intentar girar la puerta, que no la ha desplazado lo suficiente. La perplejidad, el mirar de un lado a otro con asombro y el paso a la segunda corrección motivado por el estupor, y con ello por la comprensión de la situación, son muy claros”⁷².

Kalkofen explica que en esta corta escena el primate no da la impresión de entendimiento, de comprensión de relaciones.

En “Un grupo de monos apilando cajas”, cartel de la última prueba, los chimpancés intentan colocar varias cajas una encima de la otra, colaborando entre ellos para alcanzar la meta (los plátanos). En ella se manifiesta, según Köhler, la misma falta de comprensión para condiciones estáticas que ya se había mostrado en el primer experimento de la película. Lamentablemente, a partir de este punto, el manuscrito de Köhler se conserva incompleto. Kalkofen recuerda que en este plano es de especial interés el comportamiento del chimpancé excluido, por una prohibición, de la construcción que está realizando el grupo y del que Köhler apunta en el libro publicado sobre sus experimentos:

“no existe ninguna duda de que el procedimiento le interesa muchísimo objetivamente, y que de alguna forma tanto más “participa” en él “interiormente”, cuanto más crítico sea el desarrollo en ese momento”⁷³.

⁷² Wolfgang Köhler, *op. cit.*, texto incluido en Kalkofen, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁷³ Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, *op. cit.*, pp. 121.

Del siguiente párrafo se desprende que Köhler presentó el informe de sus experimentos en Tenerife a la Academia Prusiana de las Ciencias –que luego se convertiría en el libro mencionado- junto con la película, ya que hace una clara referencia a la misma como medio de entender mejor lo que él explica en palabras:

“En la segunda parte de estos análisis se muestra a dónde puede llegar esta forma de ‘participación’ y cómo al mirar el animal siente realmente una obligación. (Compárese en la tabla VII delante la viva conducta de Konsul en el momento de la mayor emoción; algo así se puede entender mejor naturalmente en el cinematograma en proyección). Todos nosotros conocemos algo parecido: si una persona sabe realizar muy bien un tipo de trabajo por tener mucha experiencia, es difícil para ella observar tranquilamente como otra lo ejecuta torpemente; siente cómo ‘le hormigean los dedos’ para intervenir y ‘hacerlo’”⁷⁴.

Köhler demuestra con ello que se ha servido intencionadamente del cine para obtener así una evidencia conservada cinematográficamente, porque, como él dice, “aquí no hay nada ambiguo”⁷⁵. La película, en formato de 16 mm, tiene 96 metros de longitud (equivalente a 12 minutos de duración).

5.1.1.2. Otras películas de primates relacionadas

Con posterioridad a la cinta ‘Pruebas de inteligencia en chimpancés’ se produjeron varias películas sobre monos que guardan cierta relación con la cinta de Köhler.

En el catálogo editado por la Oficina de Cine del Reich (Reichsfilmstelle) en 1921, en el epígrafe sobre filmes relacionados con la zoología, figuran dos títulos de monos: *Affen* (Monos) y *Der Menschenaffe (Konsul)* (El chimpancé – Konsul-). Ante la ausencia de la película y de otros documentos esclarecedores no podemos constatar que alguna de estas cintas incluya escenas de la película de Köhler, o que él interviniera en su elaboración. No obstante, cabe esperar que existiera alguna relación entre la cinta de Köhler y estos filmes, ya que los

⁷⁴ Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, op. cit., pp. 129.

chimpancés fueron trasladados, como se mencionó anteriormente, al finalizar la guerra, al Zoologischer Garten Berlin.

Köhler asiste el 16 de marzo de 1931 a la exhibición de una película científica de monos de procedencia rusa, filmada en el Parque de los Monos de Suchum⁷⁶. La proyección de *Die Affen von Suchum*⁷⁷ (Los monos de Suchum) la organiza la Prometheus-Film para miembros de distintos institutos científicos⁷⁸. En el filme se muestran los estudios psicológicos y fisiológicos realizados a estos monos, que, a tenor de las explicaciones recogidas en la carta de censura encierran un gran parecido con los experimentos de Köhler en Tenerife. El *Film-Kurier* informa, asimismo, de que la película recoge los sonidos emitidos por los monos y será llevada a las salas de cine próximamente.

Finalmente, en 1936 se publica un catálogo del Órgano oficial de cinematografía para la película de enseñanza (Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, RfdU), en él se incluye el filme *Intelligenzprüfungen an Affen* (Pruebas de inteligencia en monos)⁷⁹, realizado por el Dr. W. Trendelenburg del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, del que Köhler fue director desde 1922 hasta 1935. En la cinta, se muestran, entre otros métodos, pruebas de inteligencia en monos, al igual que hiciera Wolfgang Köhler en su película.

5.1.2. Las expediciones oceanográficas del Príncipe Alberto de Mónaco

Como se señaló al comienzo del capítulo, otra de las investigaciones científicas para las que se utilizó el cine fueron las efectuadas en las profundidades de las Islas Canarias, en el barco 'Princess Alice II' del Príncipe Alberto de Mónaco, a principios del siglo XX.

⁷⁵ Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen an Menschenaffen*, op. cit., pp. 121.

⁷⁶ "Affen sehen dich an", *Film-Kurier*, 19 de marzo de 1931.

⁷⁷ Ficha de censura núm. 29486, 6 actos, 1364 m, 24 de julio de 1931.

⁷⁸ Entre otros invitados acuden: el Dr. Köhler y el Dr. Lewin del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, del departamento de psicología del Kaiser-Wilhelm-Institut la Dra. Herz y de la dirección del Zoológico de Berlín el Dr. Lutz Heck.

⁷⁹ La cinta, con formato de 16 mm, tenía 124 m. Véase, *Die Filme der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*, Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, Berlín, 1936, p. 20

El Príncipe Alberto de Mónaco (1848-1922) mostró desde muy joven un gran interés por las grandes reflexiones científicas y filosóficas de su tiempo. El debate sobre las teorías de Charles Darwin y el descubrimiento de unas grutas prehistóricas en las proximidades de Mónaco suscitaron tempranamente su interés por el origen y la evolución de las especies.

Como a sus contemporáneos, el fondo de las inmensidades se le presenta como un lugar que espera ser estudiado por la ciencia y la técnica y decide contribuir a su estudio⁸⁰. Así, tras realizar la carrera de marino, comienza a fomentar las exploraciones científicas en el mar, que dirige él mismo, y decide adaptar su yate 'Hirondelle' a las nuevas investigaciones. Entre 1885 y 1888 realiza cuatro campañas en el golfo de Vizcaya y la región de las Azores, y en 1891 construye un nuevo yate, el 'Princesse Alice', especialmente equipado para continuar los trabajos iniciados a bordo del 'Hindorelle'. Con el nuevo barco se efectuaron las campañas de 1892 y 1897 en el Mediterráneo, a lo largo de Portugal, en el golfo de Vizcaya, en las regiones de Madeira y de las Azores.

A medida que sus trabajos fueron creciendo en amplitud, paralelamente fue aumentando el número de colaboradores que contrataba para sus expediciones, de modo que consideró necesario construir un barco mayor, el 'Princesse Alice II', con el que visitó y realizó operaciones científicas en los mares vecinos a Spitzberg. Con este barco, el príncipe realizó sus trabajos en las Islas Canarias, así como en otros lugares del planeta, según se comenta en el libro *Historia Universal de la Exploraciones*:

"Las campañas árticas del príncipe tuvieron lugar en 1898, 1899, 1906, 1907. En otros años, el príncipe trabajó en el Mediterráneo, en las costas de España y de Portugal, en las Azores, en las Canarias y en el mar de los Sargazos"⁸¹.

Entre los 35 científicos de nacionalidades distintas de los que se hizo acompañar durante aquellos años, cabe mencionar a Buchanan, físico ilustre del 'Challenger', y al meteorólogo alemán Hergesell, quien llegó a las Islas Canarias en el 'Princesse Alice II' y realizó sus primeras investigaciones aerológicas desde el 1 hasta el 23 de agosto de 1904; más tarde jugó un importante papel en el

⁸⁰ Jacqueline Carpine-Lancre, *op. cit.*, p. 85.

establecimiento de un observatorio provisional alemán en Las Cañadas del Teide, en la isla de Tenerife, en 1911⁸².

El príncipe dirigió personalmente 28 campañas científicas, en total se realizaron 3.698 operaciones (sondeos, dragados, inmersiones, operaciones de pesca con trasmallo), y ello originó la publicación de 110 fascículos con el título *Résultat des Campagnes Scientifiques accomplies sur son yacht par le Prince Albert I de Monaco*.

En esta época, así como en la anterior del 'Challenger' (1872-1876), la oceanografía era en especial biológica. El objetivo fundamental consistía en hacer el inventario de los animales marinos que vivían en todas las profundidades. El príncipe se aplicó durante toda su vida a perfeccionar los instrumentos de pesca que facilitasen la captura de esos peces⁸³.

La vinculación de Alberto de Mónaco con el cine comenzó muy pronto, puesto que estaba muy interesado en las tecnologías de los tiempos modernos. A menudo inventaba los aparatos destinados a los nuevos temas de investigación. Según señala Carpine-Lancre, “como excelente fotógrafo que era, se mantiene en contacto con Antoine Lumière durante varios años”, y es informado de las características del cinematógrafo desde el 29 de junio de 1896, un mes después de la primera proyección pública de pago en el Gran Café de París⁸⁴.

Desde entonces, quiso comprar una cámara Lumière, pero ésta no se comercializaba, por lo que el príncipe finalmente se hizo con una cámara Gaumont. Con ella filmó cinco películas durante la campaña de 1897, a lo largo de las costas del Marruecos atlántico y las Azores. Durante años, el príncipe solicita la colaboración de esta productora francesa y de su personal, sobre todo,

⁸¹ L.-H. Parias (director), *op. cit.*, p. 51.

⁸² Véase Fernando de Ory Ajamil, *Ciencia y diplomacia hispano-alemana en Canarias (1907-1916). El origen del Observatorio Meteorológico de Izaña*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1997, p. 54. Hugo Hergesell publicó, sobre los trabajos que realizó en Canarias, entre otros artículos el siguiente: “Über lokale Windströmungen in der Nähe der Kanarischen Inseln”, *Meteorologische Zeitschrift*, vol. 33, Braunschweig, 1906.

⁸³ El Príncipe Alberto conservó durante largo tiempo el récord de la pesca a mayor profundidad, con la especie *Grimaldichthys profundissimus*, capturado a 6.065 m. en el Atlántico norte. Citado en *Historia Universal de las Exploraciones*, p. 68.

⁸⁴ Jacqueline Carpine-Lancre, *op.cit.*, pp. 86-87.

la de su operador, Anatole Tiberville, quien toma parte en la primera campaña del *Hindorelle II*, en 1911⁸⁵.

El doctor Doyen, de cuyos trabajos cinematográficos hablamos anteriormente, aparece en escena cuando es invitado a mostrar sus proyecciones en el Castillo de Marchais, donde el príncipe residía cada primavera. Éste le encarga a Doyen que le construya una cámara cinematográfica. El aparato estaría previsiblemente a disposición del príncipe a más tardar en mayo, y finalmente se utilizó en la décima campaña a Spitzberg, desarrollada durante el verano de 1899⁸⁶.

El doctor Paul Portier comenta a propósito de este viaje:

"En el yate del príncipe se daban cita personajes de conocido renombre como el célebre cirujano Doyen. El príncipe decide, en efecto, emprender las filmaciones a lo largo de los polos. Por aquella época, los aparatos cinematográficos aún no estaban en venta. Doyen tenía una habilidad consumada para fabricar él mismo los aparatos que servían a su operador Clément Maurice para filmar las operaciones con las que él inauguró una nueva técnica. Doyen utiliza, para construir su cámara una pieza de un microscopio a la cual le pone un mecanismo de su invención"⁸⁷.

Portier añade que el Doctor Doyen pasaba largas horas en la cámara oscura del *Princess Alice* enrollando y desenrollando correctamente las películas impresionadas, lo que a veces resultaba difícil, especialmente en las aguas de Cabo Verde y Canarias: "En los mares calientes, en las islas de Cabo Verde o en Canarias, con el balanceo y el cabeceo, era una tarea onerosa"⁸⁸.

Esta es la única referencia que tenemos que vincula las filmaciones realizadas en el 'Princess Alice' con el archipiélago canario, aunque no se descarta que en el Museo Oceanográfico de Mónaco se encuentre la película sobre esta expedición o alguna ficha que indique el contenido de ésta; siempre y cuando no se haya deteriorado o se haya perdido con el paso de los años.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ib.*

⁸⁷ Bernard Massé, *Paul Portier, 1866-1962. Sa vie, son oeuvre*, Tesis doctoral de Medicina, París, 1969, pp. 27-28. Citada por Jacqueline Carpine-Lancre, *op. cit.*, 1995, p. 88.

⁸⁸ *Ibidem.*

Según señala Carpine-Lancre⁸⁹, desde la primera campaña científica, el Príncipe Alberto se preocupa por mostrar los resultados de sus trabajos no solamente a la comunidad científica, sino, además, a un público lo más amplio posible. Sus comunicaciones en la Academia de Ciencias de París y en las sociedades geográficas francesas y extranjeras, se completan con las dadas en universidades populares de París. Además su voluntad de promover la investigación oceanográfica le lleva a mostrar sus trabajos mediante películas y fotografías a presidentes de estado y soberanos. Sus exposiciones, acompañadas de vistas cinematográficas (desde 1907 en color a partir de las placas *autocromes*) y de proyecciones fijas en blanco y negro, las presenta en París, Múnich, Viena, Roma, Madrid y Bruselas, así como en cada oportunidad que tenía: la inauguración del Museo Oceanográfico de Mónaco, creado por él, el del Instituto Oceanográfico de París, así como cuando recibe la medalla Agassiz por la National Academy of Sciences, en Washington.

En las diversas ceremonias a las que es invitado y en sus conferencias no sólo muestra algunos reportajes sobre sus trabajos oceanográficos (sondeos, pesca de altura, maniobras de máquinas de pesca y de aparatos de estudio empleados a bordo, recogida de animales de las grandes profundidades, captura de la ballena, preparación de las especies capturadas), sino también otras películas que realizó sobre temas muy distintos, como por ejemplo:

"las visitas al yate del príncipe por parte del Rey Alfonso XIII, del Emperador Guillermo II y el Rey Manuel II; la inauguración del Museo océanographique de Mónaco; las visitas a las islas Salvages, a Madeira, a Azores; el cargamento de carbón a bordo, en el curso de una escala en España; las capturas a los uros en Rusia y de osos en el Wyoming; una visita al Graham Bell en Canadá; escenas de la vida en el Far-West"⁹⁰.

La utilidad del cine para la ciencia se argumenta en 1913, durante el IX Congreso Internacional de Zoología, celebrado en el Museo Oceanográfico de Mónaco, en varias comunicaciones: "La cinematographie larungienne chez

⁸⁹ Jacqueline Carpine-Lancre, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁰ *Ibidem*.

l'Homme" y "La chronophotographie du développement de l'Oursin et la cinématique de la segmentation"⁹¹.

El Príncipe Alberto I de Mónaco manifestó de forma constante un interés notable por la cinematografía, y comprendió que esta nueva técnica era de gran utilidad para la comunidad científica, tanto para la difusión de conocimientos como para realizar investigaciones experimentales⁹².

5.2. El Movimiento de Reforma del Cine y el documental educativo

Como reacción a las películas cinematográficas populares exhibidas en ferias ambulantes, parques de atracciones y exhibiciones, así como por la proliferación de títulos sensacionalistas, la Sociedad Internacional de Cinematógrafos y de Efectos de Luz (Kinematographen- und Lichtefektengesellschaft), y la comunidad educativa de Hamburgo organizada en la Sociedad de Amigos de la Enseñanza y la Educación Nacional (Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens) exigen, a partir de 1907, una mejora del nivel de las cintas cinematográficas y se obstinan en proteger a la juventud de películas consideradas inferiores y que, entendían, podían dañar su moral⁹³.

El medio cinematográfico había caído de forma general en descrédito debido a la popularidad del cine, al que se le consideraba como frívolo. Estos grupos, así como la Sociedad Alemana para la Difusión de la Cultura del Pueblo (Deutsche Gesellschaft für Verbreitung der Volksbildung) y el Partido Reformista Cinematográfico (Kinomatographische Reformpartei), apoyados por médicos, abogados, periodistas, curas y profesores, impulsaron el Movimiento de Renovación del Cine (*Kinoreformbewegung*) desde 1907 hasta finales de la primera guerra mundial.

Este movimiento presionó a la industria para tratar de crear una demanda constante de la película educativa y una infraestructura para su distribución que

⁹¹ Jacqueline Carpine-Lancre, *op. cit.*, p. 93.

⁹² Jacqueline Carpine-Lancre, *op.cit.*, p. 94.

⁹³ Oskar Kalbus, "Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung", en Edgar Beyfuß y A. Kossowsky (ed), *Das Kulturfilmbuch*, Berlín, 1924, p. 2.

podría competir con el sistema comercial. A partir de entonces se habilitaron salas especializadas en la exhibición de este tipo de filmes. La demanda de estas cintas, “que aparentemente estaba creciendo”, la satisfacían distintos colectivos regionales y nacionales dedicados a la distribución de películas culturales a colegios y otras instituciones, lo que contribuyó “al fortalecimiento de la tendencia separatista del movimiento”⁹⁴.

La primera asociación alemana para la cinematografía científica y educativa, Kinematographische Studiengesellschaft de Berlín, y la Lichtbilderei GmbH de Múnich distribuían estos filmes con anterioridad a 1913, y el Instituto Central de Educación y Enseñanza (Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht) de Berlín, creado en marzo de 1915, fomentaba asimismo la expansión de la película educativa.

Muchos de aquellos títulos procedían del extranjero y versaban sobre el folclore, la industria, la historia y las fuerzas armadas de otros países, lo que hirió las susceptibilidades nacionales y provocó repetidas demandas de producciones nacionales. Aunque los pioneros alemanes Oskar Messter y los hermanos Skladanovsky se involucraron en la producción de películas de no ficción desde el comienzo, hasta la llegada de los noticiarios semanales la producción cinematográfica alemana era escasa, como se vio en el capítulo dedicado a los orígenes del cine alemán hasta la primera guerra mundial.

Con el Movimiento de Renovación del Cine, se fomentó la creación de nuevas compañías⁹⁵ e instituciones oficiales, que propagaban los beneficios de la película educativa. Aun así, los niveles de producción de la época no llegaron a reflejar los dinámicos esfuerzos de los reformistas hasta los últimos años de la guerra. Entre 1912 y 1918 apenas había cintas de divulgación científica para los centros de enseñanza general básica y superior (*Allgemeinbildenden Schulen* y *Hochschulen*). En este periodo, la mayoría de las producciones exhibidas en

⁹⁴ William Uricchio, “The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice”, en Usai, P. Ch. y Codelli, L. (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, 1990, p. 364.

⁹⁵ Entre otras productoras destacan: la NPG Schulfime, que comenzó como respuesta colectiva de los docentes que buscaban películas educativas; la Express Film Co. de Freiburg, especializada en películas de naturaleza, militares, científicas e industriales y actualidades deportivas; en 1913 aparecen los noticiarios de la Union Woche y la Eiko-Woche y, en 1914, la Messter-Woche. Hay indicios de que este nuevo género cinematográfico frenó el desarrollo de la película cultural en las salas comerciales, según apunta William Uricchio, *op. cit.*, p. 366.

Alemania son de procedencia extranjera, de hecho, había muy pocas productoras de películas culturales⁹⁶, como se explicó en el primer capítulo.

Fue en el quinquenio siguiente cuando se dio un periodo prolífico para la película educativa (época conocida como *Lehrfilmperiode*)⁹⁷. Surgieron cines modelo en las ciudades mayores administrados por la asociación Unión de Cines de Ciudades Alemanas (Bilder-Bühnen-Bund deutscher Städte), fundada el 1 de abril de 1918. Un año más tarde, se instituye dentro del Instituto Central de Educación y Enseñanza una oficina de consulta y clasificación de películas educativas (*Prüfungsstelle*), también conocido como Oficina de la Imagen (*Bildstelle*), cuya finalidad era promocionar la película educativa y didáctica, se ocupaba de la planificación y censura de las cintas y aconsejaba sobre los especialistas idóneos que podían colaborar en las películas científicas. Además, en el mes de junio se crea el Institut für Kulturforschung (Instituto para la Investigación de la Cultura), creado por Hans Cürlis, y el Kulturfilminstitut G.m.B.H. (Instituto de la Cultura). Para Hoffman⁹⁸, Cürlis pone de manifiesto que el mundo del arte es algo totalmente distinto y ajeno a la vida, que eleva a este director a un pedestal con cintas como: *Geist der Gotik* ('Espíritu del gótico') y *Dom über die Stadt* ('La catedral sobre la ciudad').

Aunque gran parte del discurso del Movimiento de Reforma del Cine enfocaba los problemas específicos y los potenciales de la película en los colegios, la "edificación moral" y la educación de colectivos adultos ocupaban también un lugar importante en la agenda de los reformistas. Sin embargo, los pocos estudios que se han hecho sobre este asunto indican que las películas culturales fueron recibidas con indiferencia por un público que fundamentalmente acudía a las salas comerciales con la sola intención de ver una película de largometraje⁹⁹.

⁹⁶ Kalbus cita a las principales productoras de películas culturales que operaban antes de la guerra: Express Film-Co. y Welt-Kinematograph GmbH en Friburgo; Gesellschaft für wissenschaftliche Filme und Diapositive GmbH y Neue Kinematographie en Berlín; Heinrich Ernemann en Dresden, y Karl Hagenbeck en Hamburgo. Asimismo, nombra como ejemplo de una película de éxito que se llevó a los cines la de la Express-Film *Das Leben in und auf dem Meere* (La vida en y sobre el mar), realizada por Victor Mendel y que fue la primera cinta alemana con escenas submarinas. Kalbus, *Pionere des Kulturfilms*, op. cit., p. 16.

⁹⁷ Heidrun Riehl-Halen, op. cit., p. 61.

⁹⁸ Hilmar Hoffman, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, vol. I, 1988, p. 118.

⁹⁹ William Uricchio, op. cit., p. 366.

A partir del comienzo de la guerra, las reivindicaciones de los reformistas, que pretendían producir películas que se “identificaran con los valores de la cultura alemana y con los de la industria de consumo nacional y extranjera” tuvieron un mayor eco debido a la proliferación de informes sobre el pretendido éxito de la propaganda anti-alemana a través del cine¹⁰⁰. Sin embargo, y aunque resulta paradójico, durante la guerra se cerraron las salas dedicadas a la exhibición de películas culturales y el Movimiento de las Películas de Enseñanza (*Lehrfilmbewegung*) se ralentizó hasta el punto de estancarse, según apunta Uricchio¹⁰¹.

Aunque en 1921 la película médico-educativa o sobre la salud y la higiene tiene su punto álgido, la película didáctica de contenido científico no llega a proporcionar beneficios a los productores ni a los exhibidores. Los productores de películas educativas se vieron por ello avocados a realizar películas más comerciales para poderlas colocar en las salas destinadas al público en general.

La que sí logró una evolución rápida fue la película industrial y publicitaria. En los últimos años de la guerra, el estado mostró un interés especial en la producción y difusión de películas que destacaran el poder económico y militar alemán, y contrarrestar así la propaganda anti-germana y la de otros países en territorio alemán (véase capítulo 1). Con este fin se crea la Deutsche Lichtbildgesellschaft e. V. (DLG), la Universum-Film AG (UFA) y la Auslands-Film GmbH. Ello ocasionó que la labor de los reformistas en pro de la educación popular dejara paso a los intereses del capitalismo y del estado¹⁰². En correspondencia con este objetivo, se suprime la censura cinematográfica en 1918 para darle al cine la posibilidad de desarrollarse con independencia de los reglamentos estatales vigentes hasta el momento.

La película educativa (científica, de enseñanza para los colegios y de interés general) y la cinta publicitaria (industriales, comerciales) pasaron entonces a ser consideradas de una forma más amplia como ‘películas culturales’ (*Kulturfilme*), como se recoge en una conferencia sobre el ‘nuevo’ *Kulturfilm*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ib.*

¹⁰² *Ib.*

publicada en la revista *Bild und Schule* en 1921¹⁰³. El Departamento de Cultura de la Ufa (*Kulturfilmabteilung*), creado en el verano de 1918, llevó a este género hasta sus máximas cotas. Sin embargo, Uricchio señala que “las estrategias corporativas de esta empresa no estaban necesariamente pensadas para satisfacer las necesidades de los maestros de escuela”¹⁰⁴.

Termina así el periodo del filme educativo (*Lehrfilm*) y comienza el ciclo de la película cultural complementaria o de acompañamiento (*Beiprogrammfilm*) y de los documentales culturales de larga duración (*Kulturgrossfilme* y *abendfüllende Filme*)¹⁰⁵. La UFA consideraba en 1919 película complementaria a los cortometrajes científico-populares con una longitud de 150 a 400 metros (5 a 15 minutos de proyección), que se mostraban entre el noticiario semanal cinematográfico y la película de ficción en las salas comerciales.

A partir de entonces, a las cintas de no ficción pasó a llamárselas en general películas educativas y culturales (*Lehr- Kulturfilme*). Éstas a su vez podían recibir la calificación de aptas para la enseñanza y/o instructivas para el pueblo, según la categoría que le otorgasen las Oficinas de Clasificación (*Filmprüfstellen*) de Berlín y Múnich. El género del *Kulturfilm* y sus distintas modalidades, así como su desarrollo hasta el final del III Reich se estudian en profundidad en el siguiente capítulo.

¹⁰³ *Bild und Schule*, N. 1, 1921, p. 8. Citada por William Uricchio, *op. cit.*, p. 370.

¹⁰⁴ William Uricchio, *op. cit.*, p. 370.

¹⁰⁵ El primer documental de largo metraje lo realizó Felix Lampe en 1918 con parte de “los mejores materiales de la Bufa” y se titulaba *Die Alpen* (Los Alpes). A partir de entonces, el profesor Lampe comenzó a trabajar para la Ufa. Citado por Rudolf Oertel, *Filmspiegel*, Wilhelm Frick, Viena, 1941, p. 21.

5.2.1. Películas educativas de Canarias en los catálogos alemanes

Los organismos oficiales vinculados con la industria cinematográfica, las productoras y las distribuidoras comenzaron a editar en este periodo catálogos donde se recogían los títulos de las películas educativas y, en ocasiones, incluso describían su contenido. Mediante esta vía de promoción se daba a conocer la oferta existente en el mercado y se trataba de recomendar su uso en los distintos niveles y materias de enseñanza. Para ello, las películas se agrupaban bajo distintas categorías temáticas, que se correspondían con las áreas de conocimiento que se estudiaban en los colegios y centros superiores.

El primer catálogo oficial de filmes aptos para la enseñanza, titulado *Amtliches Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, fue editado por el órgano oficial de cinematografía del gobierno alemán (*Reichsfilmstelle*), en Berlín, en 1921. Esta es una fecha significativa, puesto que a partir de entonces se exigió un permiso estatal para la distribución de las cintas educativas¹⁰⁶. En este catálogo se mencionan 27 empresas cinematográficas vinculadas con la producción y exhibición de *Lehrfilme* y, además, figura una de las cuatro películas de Gaumont de 1909, analizada en el capítulo anterior: *A travers l'île de Ténériffe*, que en catálogo aparece con el título *Eine Fahrt durch Teneriffa* ('Un viaje por Tenerife')¹⁰⁷. Este título aparece en el apartado dedicado a las cintas sobre lugares de África, ubicación que se le asigna a las películas sobre Canarias en otros catálogos, como veremos a continuación.

Un año después, en 1922, Walter Günther inició un laborioso trabajo de recopilación de todas las películas culturales y educativas que existían en Alemania. Fruto de la primera recogida de datos (hasta marzo de 1926) fue la publicación del *Verzeichnis Deutscher Filme, Lehr- und Kulturfilme* (Catálogo de películas alemanas educativas y culturales), al que se le sumaron dos suplementos de actualización (menos rigurosos que el trabajo inicial) en

¹⁰⁶ Reichsfilmstelle, *Amtliches Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, Carl Flemming und Wiskott, Berlín, 1921, p. 1.

¹⁰⁷ Su distribuidora era la Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte (B.B.B.) y tenía una longitud de cerca de 100 metros, según su entrada en el catálogo. Reichsfilmstelle, *op. cit.*, p. 6.

1928/1929 y 1935¹⁰⁸. Al extenso listado de las películas culturales se le añade una lista de los filmes calificados como aptos para la enseñanza (*Lehrfilme*) o que hubieran obtenido la consideración de educativas para el pueblo (*volksbildend*) o con valor artístico (*künstlerisch*), por las dos oficinas de calificación existentes en Alemania (la Bildstelle des Zentral-Instituts für Erziehung und Unterricht de Berlín y la Amtliche Bayerische Bildstelle de Múnich).

Para el primer libro se toman todas las películas de no ficción anteriores a 1920 que habían sido examinadas por la *Ortspolizeibehörde* (los funcionarios de la policía local de cada ciudad) y, a partir de esa fecha, con la introducción de la censura, se tienen en cuenta las que pasaron por el control tanto en Berlín como en Múnich hasta marzo de 1926. Además, para su elaboración se solicitó la colaboración de las productoras y distribuidoras, de las que figuran 906 en el catálogo. Los *Kulturfilme* (películas culturales) se engloban en 18 grandes grupos y estos a su vez en numerosos apartados específicos. Estos grandes grupos abarcan materias tan diversas como geografía, matemáticas, ciencias naturales, medicina, agricultura, caza y pesca, minería, industria, economía política, transportes, ejército y marina, cuidado corporal y deporte.

En la primera parte de esta publicación, dedicada a los *Kulturfilme*, se recoge otra de las películas de Gaumont, *Voyage aux îles Canaries* ('Viaje a las Islas Canarias'), con el título *Eine Reise auf die Canarischen Inseln*¹⁰⁹. La película se incluye en el apartado de Geografía y, dentro de éste, en el subgrupo de películas sobre África¹¹⁰.

Igualmente, en esta primera edición figuran otros documentales que se analizan en esta tesis en el capítulo dedicado a los documentales relacionados con el turismo y los viajes: *An Bord der "Cap Polonio" nach Süd-Amerika* ('A bordo del "Cap Polonio" hacia Suramérica'), producida por la Deulig), *Eine Reise des Schnelldampfers 'Cap Polonio' nach Südamerika* ('Un viaje del

¹⁰⁸ Walther Günther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Bildwart, Berlín, 1927; Nachträge I + II 1928/29; III. Nachtrag 1935.

¹⁰⁹ Walther Günther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Bildwart Verlag Genossenschaft, 1927, p. 31. Véase aclaración sobre la forma literal en que aparece en el catálogo en la nota a pié de página núm. 118 del capítulo 4, donde se analiza este documental.

¹¹⁰ Su distribuidora era la misma que la de 'Un viaje por Tenerife', la Bilder-Bühnen-Bund (B.B.B), que para ese entonces había cambiado su denominación por la de Bezirksstelle Stettin des Deutschen Bildspielbundes.

buque rápido “Cap Polonio” hacia Suramérica’, Deulig, 1924, apto para la enseñanza) y *Südamerika, 2. Teil: Argentinien* (‘Suramérica, 2 parte: Argentina’, productora Döring, 1924).

La principal novedad que aporta esta valiosa fuente documental, es el hecho de que en la primera actualización del catálogo¹¹¹ aparecen dos películas consideradas aptas para la enseñanza (Lehrfilme) que se refieren exclusivamente a Canarias, y de las que apenas se tienen referencias. Por ello, hemos considerado pertinente dedicar el siguiente epígrafe exclusivamente a estos títulos.

5.2.1.1. ‘Bajo palmeras y plataneras. Escenas de las Islas Canarias’ y ‘El volcán en el océano. Una ascensión al pico de Tenerife’ (1927)

Unter Palmen und Bananen. Bilder von den Kanarischen Inseln (‘Bajo palmeras y plataneras. Escenas de las Islas Canarias’) y *Der Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa* (‘El volcán en el océano. Una ascensión al pico de Tenerife’) son los títulos dedicados a las Islas Canarias que figuran en la primera actualización del catálogo titulado *Verzeichnis Deutscher Filme, Lehr- und Kulturfilme* de 1928/1929¹¹². El primero, *Unter Palmen und Bananen* (‘Bajo palmeras y plataneras’) llevó por subtítulo *Bilder von den Kanarischen Inseln* (‘Escenas de las Islas Canarias’) y tenía 510 metros, y, el segundo, *Der Vulkan im Weltmeer* (‘El volcán en el océano’), fue subtítulo *Eine Besteigung des Pic von Teneriffa* (‘Una ascensión al pico de Tenerife’) y tenía una duración inferior, 360 metros.

Su inclusión en este catálogo obedece a su consideración como películas educativas por el Amtliche Bayerische Bildstelle de Múnich. Ambas ocupan puestos correlativos en el listado y fueron presumiblemente presentadas por la misma productora o distribuidora. Este último dato no se especifica. No obstante,

¹¹¹ Walter Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme, Lehr- und Kulturfilme. I. Nachtrag*, Bildwart-Verlags-Genossenschaft, Berlín, 1928.

¹¹² Walter Günther, *op. cit.*, p. 104.

la oficina de calificación les atribuye un código de identificación casi idéntico, que se diferencia tan sólo en la incorporación de una letra al final (428a y 428b, respectivamente), y esta circunstancia, que se repite en otros grupos de películas, nos lleva a deducir que se trató de una misma empresa cinematográfica.

Estos dos títulos se repiten en otro listado alfabético, el de las cintas evaluadas por el órgano de calificación de la película educativa de Berlín (Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht) entre el 1 de enero de 1927 y el 31 de diciembre de ese año¹¹³. Esto nos indica su año de producción: 1927. A esto se suma que el otro órgano de calificación de Múnich especificaba un número común a ambas cintas (Nr. 2712), que aparentemente marca la fecha en que pasó el control: diciembre de 1927. La confirmación de que estos filmes no existieron con anterioridad nos las da el hecho de que no figuran en la primera edición del catálogo de Walter Günther, que comprendía filmes realizados hasta el 31 de marzo de 1926 y tampoco aparecen en los catálogos de Karl Wolffsohn¹¹⁴, donde se incluyen todas las películas de ficción y no ficción que pasaron la censura desde 1922 hasta 1932.

Dada la importancia que pudieron tener estas cintas para la promoción y divulgación de las Islas Canarias, es de lamentar que no se hayan encontrado más referencias (no se conservan las fichas de censura ni las películas). Aún así, partiendo de las palabras contenidas en los títulos, podemos establecer algunas consideraciones.

"Bajo palmeras y plataneras. Escenas de las Islas Canarias" tiene un título genérico. Su contenido debió mostrar escenas diversas tomadas en distintas islas del archipiélago, y además, versar sobre diferentes asuntos como la naturaleza, la agricultura y las poblaciones. Por el contrario, "El volcán en el océano. Una ascensión al pico de Tenerife", de menor duración, debió incluir imágenes tomadas únicamente en la Isla de Tenerife y, como especifica su subtítulo, comprendería una ascensión al pico del Teide, una excursión muy solicitada, ya desde aquel entonces, por los turistas, viajeros, naturalistas y

¹¹³ *Mitteilungen der Bildstelle Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Berlín, 1928, p. 7. (Copias facilitadas por el Bundesarchiv-Bundesarchiv).

¹¹⁴ Karl Wolffsohn (ed), *Jahrbuch der Filmindustrie, Lichtbild-Bühne*, Berlín, 1923-1933.

científicos que se aproximaban hasta esta isla.

CAPÍTULO 6

EL DESARROLLO DEL KULTURFILM Y LOS NOTICIARIOS CINEMATOGRAFICOS

6. EL DESARROLLO DEL *KULTURFILM* Y LOS NOTICIARIOS CINEMATOGRAFÍCOS

6.1. La búsqueda de una definición

El *Kulturfilm* es un género cinematográfico genuinamente alemán, enmarcado a su vez dentro del documental, que se desarrolló principalmente en el periodo de entreguerras. El análisis y la discusión sobre este postulado, y sobre las similitudes o diferencias con el documental llevado a cabo en otros países forma parte de la base del proyecto titulado “Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland, 1895-1945”¹ (Historia y estética del documental en Alemania, 1895-1945), que un grupo de investigadores de Alemania viene realizando desde 1999 con el propósito principal de escribir una historia que aún no se ha escrito, la del *Kulturfilm*. Este género ha estado prácticamente omitido no sólo en las historias generales del cine y en los libros sobre el documental², sino también en la historia del cine alemán.

Ahora, investigadores y profesores de diversas universidades y centros o archivos cinematográficos de Alemania estudian detalladamente, desde distintas

¹ Para más información sobre este amplio proyecto financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft desde octubre de 1999, dirigido por el Dr. Peter Zimmermann (periodo de estudio: 1895-1918), Haus des Dokumentarfilms de Stuttgart, el Prof. Dr. Martin Loiperdinger (periodo: Tercer Reich), Universität Trier y el Prof. Dr. Klaus Kreimeier (periodo: República de Weimar), Uni-GHS Siegen, con la colaboración del Bundesarchiv-Filmarchiv, véase la siguiente URL: <http://www.uni-trier.de/%7Edokufilm/> (visitada el 20 de marzo de 2001).

² Entre las monografías publicadas sobre el documental destacan: Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996 (la primera edición en inglés fue publicada en 1974); Richard Barsam, *Nonfiction Film. A critical history*, Dutton, Nueva York, 1973; Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997; María Antonia Paz, y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999; Lewis Jacobs, *Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake, New York, 1971; John Grierson, *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, Londres, 1966; Alan Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley, 1988; Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber, Londres, 1963, y Brian Winston, *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, BFI, Londres, 1995.

vertientes e incluso en colaboración con historiadores de cine de otros países³, un fenómeno que Hilmar Hoffmann calificó, hace más de una década, como típicamente alemán, no sólo por el término en sí, sino, también por su estética⁴.

En este apartado se trata 'la película cultural' alemana en su conjunto (sus orígenes, evolución, contenidos, estética, productoras, la influencia estatal, etc.). Aunque sus distintas modalidades (películas de expediciones, de viajes, etc.) también son nombradas aquí, el estudio concreto de algunas de ellas se ha trasladado a los capítulos temáticos donde se analizan los documentales filmados en la Islas Canarias⁵. Hechas estas aclaraciones, nos centraremos a continuación en el concepto de "*Kulturfilm*".

Entre las numerosas definiciones que se pueden encontrar sobre el significado de "*Kulturfilm*" una de las más exactas es la que cita literalmente Hilmar Hoffmann de un diccionario de conversación suizo de 1947⁶, que constata que el término es una denominación colectiva aplicable a todas las películas que persiguen fines culturales:

"películas de investigación científica, películas educativas para escuelas populares, escuelas especializadas y universidades, películas de expediciones y reportajes, películas ilustrativas y películas publicitarias y documentales"⁷.

De ello se desprende que la palabra "*Kulturfilm*" no solo incluye una serie de subcategorías, sino que es una concepción más amplia que abarca "géneros independientes, como el documental, el reportaje y la película publicitaria"⁸.

³ Con la finalidad de hacer una puesta en común entre el documental alemán y el documental en otros países la Casa de los Documentales de Stuttgart organizó, en diciembre de 2000, en Berlín, las I Jornadas de Cine Documental Europeo tituladas *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, en las que la autora participó junto a Wolfgang Hamdorf con la ponencia "Die zwei Linien des spanischen Dokumentarfilms: Künstlerische Avantgarde und soziale Thematik - vom Ende der Monarchie zum Ende des Bürgerkrieges" (Las dos líneas del cine documental español: las vanguardias artísticas y la temática social -del fin de la monarquía al final de la guerra civil). El texto se publicará en el otoño de 2002 en la serie "Close Up", que edita Das Haus des Dokumentarfilms: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (ed.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*.

⁴ Citado por Hilmar Hoffmann, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, vol. I, 1988, p. 113.

⁵ El documental en otros países y las distintas escuelas no se abordan en este trabajo por escapar a los objetivos planteados. No obstante, las monografías principales sobre el tema (véase nota 2) fueron un lectura obligada durante el planteamiento de la investigación.

⁶ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 114, no especifica más datos de esta publicación.

Aún no se sabe exactamente de cuándo data la aparición de la expresión “*Kulturfilm*”. Hasta la primera guerra mundial a las películas que no tenían argumento se las clasificaba según su contenido, sirva de ejemplo la siguiente denominación: “filmaciones de la naturaleza y películas científicas”⁹. Ya en aquella primera época del cine se reconoce un esfuerzo por delimitar este conjunto de películas de contenidos variados y destinadas a diversos fines frente a los “dramas cinematográficos”. Aunque era empleada con anterioridad en círculos especializados y educativos, el término “*Kulturfilm*” surge como denominación oficial en el verano de 1918 con la fundación del Departamento de Cultura y Películas Didácticas (*Kultur- und Lehrfilmabteilung*) de la UFA, y hasta 1924 no se publica el primer trabajo extenso de divulgación sobre este género y sus modalidades, la obra colectiva titulada *Das Kulturfilmbuch*¹⁰.

El esfuerzo por encontrar un concepto global evidencia el deseo de dejar clara la pretensión de la película de no ficción de ser una forma de aparición cultural y de delimitarla frente al largometraje o filme de entretenimiento. De esta forma, también se perseguía legitimar el cine, tras las reiteradas reivindicaciones del Movimiento de Reforma del Cine (*Kinoreformbewegung*), cuyos precursores llegaron a considerarla como la única “verdadera película”. Kienzl, por ejemplo, considera en aquel entonces que el cine produce “un daño cultural”, pero precisa que sólo en el caso de que sirva “a la instrucción científica, geográfica y etnográfica satisface un fin más elevado”¹¹.

El concepto se esboza en sus comienzos de una forma poco teórica, más bien programática, como puede deducirse de las siguientes citas extraídas de *Das Kulturfilmbuch*: “Cada película que construye su narración o incluso sus acontecimientos (...) sobre una base ética o cultural, merece el nombre ‘*Kulturfilm*’”¹²; “Una *Kulturfilm* es una película que (...) instruye a la masa”¹³. Los distintos títulos de los capítulos de este libro demuestran, asimismo, que a la

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ib.*

⁹ Paul Samuleit y Emil Born, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Berlín, 1912, p. 11.

¹⁰ E. Beyfuss y A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Carl P. Chryselius'scher, Berlín, 1924.

¹¹ Citado en Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Enke, Stuttgart, 1920, p. 8.

¹² A. Kossowsky, “*Kulturfilm-Regie*”, en E. Beyfuss y A. Kossowsky, *op. cit.*, p. 267.

película cultural le fueron atribuidos todos los campos imaginables en los que se podía aplicar el cine, en tanto que éstos sólo perseguían un amplio deseo de educación: “El cine como educador popular”, “*Kulturfilm* y jóvenes”, “El colegio y el cine”, “El estado y el *Kulturfilm*”, “Literatura y cine”, “La película como factor cultural”, “La película biológica”, “La película geográfica”, “El filme industrial”, “La película sobre el trabajo”, etc. El marco que definían Beyfuss y Kossowsky en su publicación abarcaba también la adaptación de asuntos hasta ese momento reservados al largometraje, entre otros, las cintas de cuentos, *Märchenfilme* (*Der kleine Muck*, *Tischlein deck Dich*, ambas de Wilhelm Prager, 1921), y el documental bíblico *I.N.R.I* (Robert Wiene, 1923). Unos años más tarde, el órgano supremo de la industria cinematográfica (SPIO) calificaba el *Kulturfilm* estrictamente como tríada: película educativa, película científica y película exclusivamente paisajística¹⁴.

Aunque algunas de aquellas producciones tenían ciertas similitudes con las cintas que los franceses llamaban “*documentaires*” y los americanos “*documentary films*” -término que se utilizó por primera vez en la crítica cinematográfica que hizo John Grierson sobre *Moana*, de Robert Flaherty, publicada en *The New York Sun* en 1926-, el término ‘*Kulturfilm*’ (película cultural) sólo se encontraba en Alemania.

Los *Kulturfilme* tuvieron una importante aceptación entre el público de habla francesa e inglesa. Los americanos los llamaban *oddities*, un equivalente de “delicatesses” o delicias; la prensa francesa destacaba su calidad denominándolos *films de niveau* y la australiana los calificaba de *gems*, que quería decir piedra preciosa¹⁵. Entre 1926 y 1929 se vendieron miles de copias de unos cien *Kulturfilme* en las más grandes cadenas de cine de los EE.UU. En España se exhibieron asimismo numerosos documentales culturales.

En los años 30 es cuando se emprenden intentos sistemáticos de definición de este género. Así, Hippler se esfuerza por encontrar una línea de separación clara frente al largometraje: “Mientras que el largometraje representa

¹³ Richard Oswald, “Der Film als Kulturfaktor”, en E. Beyfuss y A. Kossowsky, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴ Citado por Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵ Oskar Kalbus, *Pionere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1941, p. 43.

un argumento continuo sin tener otra finalidad que este argumento, la *Kulturfilm* ofrece la realidad directa en sus diversas formas de aparición”¹⁶. Panofsky, en 1940 divide el *Kulturfilm* en película científica o de investigación, película didáctica para las escuelas y película científico-popular (*populärwissenschaftlicher Film*). Esta última, que tenía cierto carácter divulgativo, era la que se exhibía en los cines comerciales¹⁷. Podía ser de ‘largo metraje’ o larga duración en el caso de los *Kulturgrossfilme* y de los *abendfüllende Filme*, o de ‘corto metraje’ o corta duración cuando hacía las veces de complemento de programa, *Beiprogrammfilm*.

Desde los años 20 en adelante estas tres variantes (científica, educativa y científico-popular) fueron las más extendidas y cada una de ellas se dividía a su vez en otras modalidades. Así, dentro de la película educativa se hallaban las cintas destinadas a los distintos centros educativos (desde los colegios de enseñanza general hasta las universidades). En el grupo de las películas científico-populares entraban tanto las películas de expediciones y de viajes, que mostraban paisajes, culturas y costumbres de todo el mundo, como las películas industriales¹⁸, donde se exhibían los últimos avances técnicos.

Hans Traub, director del departamento de formación cinematográfica y archivo de la Ufa (*Ufa-Lehrschau*), en este sentido, el valor de la película cultural que versa sobre Alemania, ésta “familiariza, de forma comprensible para todos, a las amplias capas del pueblo con el país y la gente, la tradición y las costumbres, la industria y el arte, la investigación y la ciencia”¹⁹. El *Kulturfilm* no se puede delimitar inequívocamente según la forma y el contenido, pero al menos posee una característica que lo identifica, común en todas las definiciones de los realizadores y teóricos de la época, que consiste en que persigue “un deseo

¹⁶ Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Max Hesses, Berlín, 1942, pp. 1-2.

¹⁷ Walter Panofsky, *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte*, Tritsch, Würzburg, 1940, p. 35.

¹⁸ Véase Rudolf Oertel, *Filmspiegel*, Wilhelm Frick, Viena, 1941, p. 230 y Hoffmann, Kay “Dokumentarische Qualitäten des Industriefilms in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts”, *Archiv und Wirtschaft*, núm. 1, 2002 (URL:http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_hoffmann.html) (Consultada el 10 de julio de 2002). En la filmografía de la Ufa se pueden encontrar numerosos títulos que hacen referencia a procesos industriales o a los medios de transporte: *Die Hoch- und Untergrundbahn in Berlin* (El tren sobre y bajo tierra de Berlín, 1925); *Das Motorrad und wir* (La motocicleta y nosotros, 1929); *Siemens-Schuckert-Hohlseil* (Siemens-Schuckert-Hohlseil, 1926); *Maggiwerke in Singen am Hohentwiel* (Maggiwerke en Singen junto al Hohentwiel, 1929), etc.

¹⁹ Hans Traub y Hans Wilhelm Lavies, *Das deutsche Filmschrifttum*, Hiersemann, Leipzig, 1940, p. 105.

cultural de enseñanza de conocimiento y de educación de la nación”²⁰. Singularidad perfectamente explicitada en la reflexión que hace Albert Einstein sobre este tipo de filmes, donde, además, le atribuye la capacidad de poder contrarrestar los efectos de las cintas sensacionalistas:

“La película cultural y didáctica es, si se escogen y se tratan bien los temas, según mi convicción, adecuada para ofrecer a amplios círculos una valiosa instrucción y la mejor estimulación. A parte de que, a través de una mera descripción e ilustración, numerosos temas de las ciencias naturales y de la técnica sólo son difícilmente o nada transmisibles, el ofrecimiento de un material de contemplación tan variado y fiel a la realidad significa un valioso enriquecimiento interior para el hombre de la gran ciudad, cuyas experiencias de contemplación son casi siempre de una gran monotonía; además, la película cultural puede formar un valioso contrapeso frente a la funesta influencia de las, desgraciadamente tan numerosas, representaciones cinematográficas que sólo tienden a satisfacer una cruda necesidad sensacionalista”²¹.

Con la educación de la nación se pretendía acercar no sólo los bienes culturales, los avances científicos y el potencial industrial del país al gran público, sino ampliar asimismo su visión del mundo: a través de la descripción, comprensible para todos, de personas y paisajes, de arte y conocimiento científico. Se plantea, por tanto, también como un medio para el entendimiento de los pueblos y para establecer relaciones recíprocas entre los países.

El *Kulturfilm* no sólo “amplifica” los temas tratados en la prensa y en las revistas ilustradas, al darles una dimensión visual, una representación más completa de la realidad, sino que lleva asuntos a las pantallas que de otra forma no hubieran llegado a todos los sectores de la sociedad, como, por ejemplo, la vida microscópica, el lento florecimiento de una planta, los rayos de luz, las corrientes de calor y la circulación sanguínea²², así como el trabajo en las fábricas modernas y en el campo, sin olvidar el arte y la literatura, la etnografía y la geografía, etc. Además, como señala Hoffmann, lo hace apoderándose de todas estas materias y asuntos con “su peculiar” manera de “enfocar el mundo desde una postura superior. Los cineastas alemanes del *Kulturfilm* resuelven los

²⁰ Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Magisterarbeit, Sozialwissenschaften, Institut für Kommunikationswissenschaften, Ludwig-Maximilian-Universität München, Múnich, 1985, p. 7.

²¹ Texto recogido en el capítulo de Wilhelm Richter “Der Film als Volksbildner”, en E. Beyfuss y A. Kossowsky, *op. cit.*, pp. 40-41.

enigmas de la creación y del cosmos”²³. En 1941, Oertel afirmaba en este sentido que, el *Kulturfilm* era “el más grande de los magos” y que ni la imaginación más audaz era capaz de crear “de un modo más espléndido y con mayor colorido”²⁴.

Para la exhibición de este género (tanto de la película cultural como la educativa) existían ya desde 1910 salas especializadas por todo el país²⁵. Los cines más conocidos fueron los Urania de la Sociedad Alemana de la Película Cultural (Urania-Filmtheater der Deutschen Kulturfilmgesellschaft), de entre los que destaca el Urania de Hamburgo, que aún hoy sigue proyectando películas documentales. Destaca asimismo, la participación de las películas culturales alemanas en reiteradas ediciones del Festival de Cine de Venecia, donde recibieron el reconocimiento del público.

Las revistas especializadas y periódicos con una temática delimitada por el cine (*Der Film*²⁶, *Film-Kurier*²⁷, *Kinematograph*²⁸, *Lichtbildbühne*²⁹, *Bildwart*³⁰, *Der Deutsche Film*³¹, etc.) se hacían eco del rodaje de los *Kulturfilme* de expediciones a lugares remotos o de los estrenos de destacadas cintas culturales: bien por la relevancia de la productora, la distribuidora o el director. No obstante, la atención dispensada al *Kulturfilme* siempre fue mucho menor que la prestada a la película de ficción, aunque aumentó en el periodo nazi fundamentalmente en *Der Deutsche Film*, publicación creada por los

²² Rudolf Oertel, *op. cit.*, p. 228.

²³ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 113.

²⁴ Rudolf Oertel, *op. cit.*, p. 228.

²⁵ Véase Friedr. v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Rembrandt, Berlín, 1956, p. 373. A partir de los años 30, debido a la escasez de grandes documentales, se empezaron a proyectar también en estos cines cintas de ficción de calidad.

²⁶ Fundado en 1916, *Der Film* estuvo sobre todo vinculado a la industria cinematográfica.

²⁷ Fundada en 1919, *Film-Kurier* empezó como revista destinada al público, pero evolucionó hasta convertirse en un prestigioso periódico especializado. Como suplemento apareció en periodos irregulares el *Illustrierte Film-Kurier*, que se convirtió en el programa ‘oficial’ de cada película y de algunos documentales relevantes. Éste incluía la ficha técnica, un resumen, letras de canciones, y numerosos *affiches* de la película, todo ello en un cuadernillo de ocho páginas. Se vendía también en los cines donde se proyectaban los filmes. Era frecuente que el público los coleccionase. Hoy se considera una fuente documental en las investigaciones sobre el cine alemán y son auténticas piezas de coleccionista.

²⁸ *Kinematograph* fue la primera revista de cine. Surgió en 1907 como suplemento del periódico de artistas *Der Anker*, que aún no introducía críticas de cine, sino sólo descripciones de películas puestas a disposición por las empresas de distribución.

²⁹ El *Lichtbildbühne* nació en 1908 como el segundo periódico más importante y sí introdujo críticas de cine a raíz de la fundación del primer Uniontheater en el Alexanderplatz en Berlín en 1909. Véase Karl Wolffsohn (ed.), *Jahrbuch der Filmindustrie 1923-1925*, Lichtbild-Bühne, Berlín, 1926, p. 15.

³⁰ El *Bildwart* se había propuesto desde sus inicios “servir a todas las cuestiones concernientes a la imagen en la enseñanza, educación e instrucción de la nación” (*Bildwart*, núm. 1-2, p.1, 1924).

³¹ Fundado en 1932, *Der Deutsche Film* colaboró estrechamente con la Cámara de Cine del Reich (*Reichsfilmkammer*).

nacionalsocialistas en 1935³². La búsqueda de alguna referencia de una película cultural concreta en las publicaciones cinematográficas alemanas supone una ardua tarea y en raras ocasiones se trata de una crítica cinematográfica sino de un resumen del contenido y una breve ficha técnica. Distinto trato tuvieron los artículos sobre la importancia del *Lehrfilm* como medio de educación del pueblo, sobre todo en los años veinte, así como aquellos en los que se le pedía a la prensa y a los propietarios de cines que otorgaran una mayor atención al *Kulturfilm*, en los treinta, asuntos que se reflejaron en diferentes publicaciones³³.

6.2. El *Kulturfilm* durante la República de Weimar y la importancia de la UFA en su desarrollo

El *Kulturfilm* surgió en un momento tardío durante la Gran guerra y ganó una posición de prestigio que consiguió mantener hasta 1945. En su desarrollo jugó un papel fundamental la productora Ufa, quien llevó este género hasta sus cotas más altas. El Reich de Guillermo II participó activa y económicamente en la fundación de esta productora con la condición de que se creara un departamento dedicado a la producción de películas sobre el país, para la enseñanza, ilustración y la educación de la nación. La competencia sobre este tipo de películas correspondía ya a un departamento del Ministerio del Interior denominado "*Kulturpflege*" (Fomento de la Cultura), por lo que a la sección de la Ufa se la llamó "*Kulturabteilung*" (Departamento de Cultura) y a sus producciones cinematográficas "*Kulturfilme*" (películas culturales). La dirección del departamento se encomienda al comandante Ernst Krieger, compañero de regimiento durante la guerra del mayor Alexander Grau, el director de la Ufa, y se

³² Sirvan de referencia los siguientes artículos sobre el *Kulturfilm* publicados en *Der Deutsche Film*: Johannes Eckardt, "Abbild und Sinnbild. Von der Gestaltung der Wirklichkeit in Wochenschau und Kulturfilm", *Der Deutsche Film*, Berlín, núm. 2, agosto de 1938, pp. 44-45; Fritz Hippler, "Von der Sendung des Kulturfilms!" *Der Deutsche Film*, Berlín, núm. 1, julio de 1939, pp. 1-4, y Walter Möhl, "Neue Grundlagen für die Kulturfilmproduktion", *Der Deutsche Film*, Berlín, núm. 1, julio de 1939, pp. 7-9.

³³ Algunos de estos artículos fueron: Gruber, "Der Film ein Kulturfaktor?", *Süddeutsche Filmzeitung*, 13 de julio de 1923; Ludwig Sochaczewer, "Vom deutschen Lehrfilm", *Kinematograph*, núm. 929, 1924; "Presse und Kulturfilm", *Film-Kurier*, 31 de noviembre de 1934; "Hilfe für den Kulturfilm", *Film-Kurier*, 20 de julio de 1934; "Neue Richtlinien für die Kulturfilmbewertung", *Der Film*, 22 de diciembre de 1934.

designa a Oskar Kalbus³⁴ como responsable de los aspectos económicos y propagandísticos (hasta 1926). Krieger había producido con anterioridad películas militares didácticas en el Bild- und Filmamt, Departamento de Imagen y Cinematografía conocido por sus siglas BUFA.

Además, el nuevo departamento de la Ufa hereda el archivo de películas del BUFA, sus facilidades de producción y sus responsabilidades, una continuidad que se vio reforzada por la incorporación en plantilla de una gran parte de su personal³⁵. Aunque la Deulig, la otra gran productora de documentales hasta el momento, siguió luchando con agresividad por conquistar el mercado de la película cultural y educativa, la creación del nuevo departamento terminó afirmando la primacía de la Ufa en el sector. A principios de 1919 la *Kulturfilmabteilung* publica su primer catálogo, donde aparecen 87 producciones terminadas y 44 en preparación sobre 21 campos diferentes de la ciencia agrupados en siete categorías: medicina, ciencias naturales, historia nacional e historia cultural, agricultura, tecnología, salud y ejército³⁶.

Del grupo de películas analizadas en este trabajo, la Ufa produjo dos *Kulturfilme* similares sobre el transporte aéreo desde Europa a Suramérica. Estas eran *Briefe fliegen über den Ozean* ('Las cartas vuelan sobre el océano', 1935) y *F. P. 1 wird Wirklichkeit* ('F.P. 1 se hace realidad', 1934), (véase capítulo 11), así como varias cintas de la organización juvenil Nerother (véase capítulo 10).

El *Kulturfilm* de 1919 llevaba las señas de las transformaciones propias de los años de guerra. Aunque pudiera establecerse una continuidad, como señala Uricchio las prácticas del discurso de antes y después de la guerra eran distintas:

“A pesar de haber elementos de continuidad en el discurso y en las prácticas de producción que unen ambos períodos, la presencia manifiesta de intereses corporativos y estatales centralizados en el transcurso de la guerra impulsaron a la producción a la vez que limitaban el conjunto del discurso efectivo”³⁷.

³⁴ Véase su libro sobre la película cultural *Pionere des Kulturfilms*, *op. cit.*

³⁵ William Uricchio, “The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice”, en Usai, P. Ch. y Codelli, L. (eds.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema Tedesco, 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, p. 370 (356-378), 1990.

³⁶ Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 43 y William Uricchio, *op. cit.*, p. 370.

³⁷ William Uricchio, *op. cit.*, p. 372.

Si bien antes de la primera guerra mundial el documental pretendía ser una herramienta de apoyo a la enseñanza en las escuelas y perseguía formar también a los adultos con filmes didácticos, como ya vimos anteriormente, después de ésta, y con la creación de la *Kulturabteilung*, el tipo de documental que más se generalizó fue la variante popular del *Kulturfilm* (el *populärwissenschaftlicher Film*), mecanismo impulsado por el mercado y “muchas veces con meras funciones ideológicas”³⁸. Krieger, como director del Departamento de Cultura, motivó el empuje nacionalista de su labor haciendo hincapié en las imágenes antialemanas que estaban circulando en el mundo, los planes de propaganda de los EE.UU. y “las enormes ventajas que resultarían de la unificación de los intereses de la industria, la educación y la cultura alemanas por medio del *Kulturfilm*”³⁹.

Las consecuencias sociales de la guerra centran las primeras producciones del Departamento de Cultura de la UFA con descripciones de la miseria en la Alemania de posguerra dirigida principalmente a un público extranjero (*Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit*, ‘Las consecuencias del bloqueo del hambre para la salud de la población’, 1919) o trasladan el mensaje de que los heridos y los lisiados de la guerra se merecen también un lugar en la sociedad (*Krüppelnot und Krüppelhilfe*, ‘Desgracia y auxilio de los inválidos’, 1921). A partir de la segunda década, la producción adquiere un carácter científico que se mantiene hasta la crisis en la que se ve inmersa la Ufa en 1929. En 1920, con la nueva Ley de Cine (*Lichtspielgesetz*) se reestablece el control gubernamental a través de la censura cinematográfica⁴⁰, que había sido abolida en 1918. La Ufa produce un amplio número de cintas científicas de calidad fruto del trabajo de Nicholas Kaufmann al frente de las películas médicas y de Ulrich K. T. Schulz como director de la sección de biología.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ib.*

⁴⁰ Dos de los motivos por los que podía denegarse el permiso de exhibición de una cinta eran que produjera “un efecto embrutecedor o que restara valor a las costumbres”. Citado por Helmut Korte, *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Frankfurt, Hanser, Múnich, 1978, pp. 225-226. Las calificaciones que otorgaban las autoridades eran: “artístico”, “educador de la nación”, “película didáctica”, “apto para jóvenes”, y los *Lehrfilme* y los *Kulturfilme* podían ser asimismo, “puramente didácticos”.

Nicholas Kaufmann, médico de la Berliner Charité, y director del Instituto Central de Educación y Enseñanza (*Zentral Institut für Erziehung und Unterricht*) desde 1919, se une a la Ufa en 1920 y produce junto con el doctor Thomalla una serie de películas didácticas destinadas a los estudios universitarios de medicina, así como otras de carácter divulgativo para la población en general. Gracias a sus contactos con antiguos colegas crea, dentro del departamento un Archivo de Películas Médicas que se ocupa principalmente de la realización de cintas sobre cirugía, ginecología, obstetricia, bacteriología y patología⁴¹. Algunos de estos títulos fueron: *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* ('Las enfermedades venéreas y sus secuelas'), *Die Pocken, ihre Gefahren und deren Bekämpfung* ('La viruela, peligros y remedios'), *Die weiße Seuche* ('La epidemia blanca'), *Säuglingspflege* ('El cuidado del bebé'), etc. Tan sólo en los primeros cinco años, produjeron 135 películas con temas médicos y farmacéuticos⁴². Sin embargo, estas películas no tenían éxito entre el público en general y eran demasiado complicadas para la enseñanza en los colegios⁴³.

Ulrich K. T. Schulz, profesor ayudante en la Escuela Superior de Agrónomos antes de dirigir la sección de biología, se gana una merecida reputación de pionero del *Kulturfilm* biológico por la calidad de sus cintas de animales. *Der Hirschkäfer* ('El ciervo volante', 1921) fue su primera película de divulgación científica y con la que se bautizó el género de la "película de programa complementario" (*Beiprogrammfilm*), que acompañaba a la película de entretenimiento en las salas de cine. Después de perfeccionar el método de aceleración de la imagen, Schulz desarrolló el primer equipo cinematográfico microscópico para desvelar los enigmas del microcosmos. En 1923, Schulz y su cámara Krien crean un teleobjetivo para la filmación al aire libre, lo que, si bien facilitaba la observación de los animales en su entorno natural (imágenes del

⁴¹ La organización de la colección del archivo muestra una amplia diversidad temática de la película médica: I Disciplinas preclínicas: física, química, botánica, zoología, biología, anatomía de la superficie, fisiología; II Disciplinas clínicas: patología, medicina interna, pediatría, neurología y psiquiatría, cirugía, ortopedia, obstetricia y ginecología, la piel y trastornos sexuales, farmacia, oftalmología, trastornos de oído, garganta y nariz, bacteriología e higiene, formación para personal de ayuda médica, películas educativas y de información general. Citado por William Uricchio, *op. cit.*, p. 370.

⁴² Cifras y títulos citados por Oskar Kalbus, *op. cit.*, pp. 24 -26.

⁴³ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p.117.

venado, de caza mayor o del vuelo remoto de aves exóticas, entre otras), aumentaba los costes de producción de las películas de expedición.

Otras cintas biológicas con un alto nivel de calidad realizadas en este departamento fueron: *Kraftleistung der Pflanzen* ('La fuerza creadora de las plantas'), *Der Bienenstaat* ('El estado de las abejas'), *Mysterium des Lebens* ('El misterio de la vida'), *Natur und Technik* ('Naturaleza y técnica'), *Hochzeiten im Tierreich* ('Bodas en el reino animal'), *Bunte Kriechwelt* ('El mundo multicolor de los reptiles'), *Können Tiere denken?* ('¿Piensan los animales?') y *Tiergarten des Meeres* ('El mundo animal del mar'). Hilmar Hoffmann afirma con acierto que estas películas ya cumplían con dos requisitos, que no fueron formulados hasta 1967, por Nelson Goodman: la meta de la ciencia es el conocimiento y la meta de la estética es la satisfacción⁴⁴.

Los *Kulturfilme* de la Ufa pretendían mostrar todo lo que el ojo humano no podía captar. Para lograrlo, sus responsables contaban con varios estudios en el recinto de la Ufa de Berlín-Babelsberg. Se esforzaban en la creación y utilización de los últimos avances técnicos, como eran las películas pancromáticas, que reaccionan con sensibilidad a todos los colores y zonas espectrales (*Der geheimnisvolle Spiegel*, 'El espejo misterioso', 1928, R. Reinert); la óptica Schlieren, que permite representar con distintos matices diversas materias transparentes como condensaciones, nubes o gases, así como cambios de iluminación en la imagen e imágenes del flujo en el movimiento (*Unsichtbare Wolken*, 'Nubes invisibles', 1932, Martin Rikli), o la 'óptica del insecto' inventada en 1929, que tuvo entre otros resultados la cinta *Der Ameisenstaat* ('El estado de las hormigas', 1934), de U. K. Schulz, que fue premiada en Venecia en 1935⁴⁵. Las películas científicas y científico-populares, como puede desprenderse de estos títulos, no sólo abarcaban el campo de la biología y la medicina, sino también el de la física, la química y la meteorología, entre otros, y juntas llegaron a sumar, tan sólo en el catálogo de *Kulturfilme* para el extranjero, cien títulos⁴⁶. Con el perfeccionamiento técnico del medio, los productores del *Kulturfilm* se querían

⁴⁴ Nelson Goodman, "Kunst und Erkenntnis", en Dieter Heinrich y Wolfgang Iser (eds.), *Theorien der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984. Citado por Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁵ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 115.

emancipar artística y temáticamente de la unidimensionalidad del noticiario semanal. Si bien éste podía apresar todo lo que el ojo ve, el *Kulturfilm* podía recoger la mirada al espacio interplanetario y a través del microscopio.

La producción de este departamento persigue mostrar ‘el diverso colorido del mundo’, una curiosidad enciclopédica y actuar como ‘un consejero vital’, como un manual para la vida. El espectro de los temas, aparte de las películas científicas, va desde danzas primitivas o el jerbo egipcio (*Die ägyptische Springmaus*, ‘El jerbo egipcio’) pasando por la práctica de la gimnasia de los alemanes en África (*Deutsches Turnen in Afrika*, ‘Gimnasia alemana en África’, 1929) hasta lo que estudia un aprendiz de cerrajero durante el primer año, en *Was lernt der Schlosserlehrling im ersten Jahr*⁴⁷.

Este abanico de recursos “infinitos” cobra un mayor sentido tras la explicación de Nicholas Kaufmann, en 1955, sobre las pautas que debían seguir los realizadores de la Kulturabteilung para desarrollar su trabajo⁴⁸. La primera de estas premisas era “Mi campo es el mundo”, lo que significaba que la temática carecía de límites en lo material. La segunda era “Servíos de la vida plena, si la filmáis correctamente resulta interesante”, con ello se indicaba que hasta el asunto más trivial e intrascendente podía ser atractivo. Finalmente, comenta en latín la tercera premisa: “*¡Suum cuique!*”, lo que Kaufmann interpretaba como la obligación de tratar cada tema de la manera que corresponda a su naturaleza.

Esta filosofía, que otorga una amplia dimensión a la temática de las cintas culturales, trajo como fruto que hasta el final de la inflación, en 1923, el Departamento de Cultura de la Ufa produjera 400 películas, entre educativas (*Lehrfilme*) y culturales (*Kulturfilme*), aptas para la enseñanza⁴⁹. Según Kalbus, las producciones destinadas exclusivamente a la proyección en las aulas de colegios y universidades no tuvieron la amplia penetración que se esperaba, y las productoras decidieron cederlas a organizaciones públicas y privadas para

⁴⁶ Rudolf Oertel, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁷ Uvk, “Die Kulturabteilung der Ufa”, página web del *Deutsches Filminstitut*, URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/thema/dt2t001.htm> (visitada el 6 de marzo de 2002).

⁴⁸ Nicholas Kaufmann, “Sein Feld ist die gesamte Welt”, *Filmforum*, núm. 11, abril de 1955, p. 7. Citado por Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁴⁹ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 117.

exhibirlas en sesiones de matiné⁵⁰. Además, para los espectadores en general, las películas científicas encerraban una dificultad de comprensión mayor que otras cintas, lo que repercutió en su aceptación, en el enfoque posterior dado al *Kulturfilm* y en los beneficios de productoras y distribuidoras. Por ello, y ante las graves dificultades económicas en que se vio inmerso el país en el otoño de 1923 con la reforma monetaria y que afectaron a toda la industria cinematográfica, se produce un intento de acercamiento a los gustos del público.

A partir de entonces, los *Kulturfilme* presentan un toque folletinesco (*Jugend im Tanz*, 'Juventud bailando'; *Jagd unter Wasser*, 'Caza subacuática'; *Der Zirkus kommt*, 'Llega el circo'; *Der Geisbub*, 'El muchacho cabrito'), al tiempo que se realizan diversas versiones con el fin de aprovechar el material al máximo (para los centros educativos y las salas de cine)⁵¹. Los productores tratan de hacer películas donde se combine la seriedad en el contenido con el entretenimiento. Las cintas realizadas por la Decla, como la titulada 'La vida amorosa de los animales y las plantas' (*Liebesleben der Tiere und Pflanzen*) y 'La abeja Maya' (*Biene Maja*), del zoólogo Wolfram Junghans, o las de astronomía del profesor Miethel⁵², son un ejemplo de esta tendencia. La inestable situación se intenta paliar también mediante la reducción de impuestos para la cinta cultural de calidad (*Beiprogrammfilm*) que precedía a la proyección de la película de ficción.

Hasta 1924, el término *Kulturfilm* es sinónimo de "material de relleno o complementario del programa" (*Beiprogrammfilm*), una película de corta duración (de 15 minutos aproximadamente, con uno o dos actos), pero a partir de entonces comienzan a producirse numerosas cintas culturales de largo metraje (incluso de más de una hora de duración y con hasta cinco actos), como *Wege zu Kraft und Schönheit* ('Camino hacia la fuerza y la belleza'), de Wilhelm Prager y Nicholas

⁵⁰ Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 36-37.

⁵¹ Uvk, *op. cit.* y Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 116.

⁵² Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 39. Otras cintas de animales destacadas que cita Kalbus fueron las realizadas por la directora Lola Kreutzberg, quien retrató a los murciélagos; las de aves de U. K. T. Schulz o las de naturaleza de Hubert Schonger (*Mellum, das Vogelparadies in der Nordsee*, Mellum el paraíso de pájaros del Mar del Norte; *Lebensbilder aus der Tierwelt des deutschen Waldes*, Imágenes de la vida animal de los bosques alemanes; *Aussterbende Tiere*, Animales en extinción).

Kaufmann. Un filme sobre deporte, gimnasia y danza⁵³ que “se remontaba desde la actualidad hasta la antigüedad griega, para exaltar sus ideales antropométricos, higiénicos, atléticos y estéticos”⁵⁴. Como señala Gubern, a pesar de su valor «higienista» y gimnástico, “en su exaltación pagana del cuerpo disciplinado pudo detectarse cierto aliento protonazi”⁵⁵. La cinta se convierte en 1925 en el primer gran éxito internacional de taquilla de la Ufa gracias a un gran esfuerzo publicitario. Sin embargo, en España tuvo dificultades para encontrar un exhibidor propicio, señala Gubern⁵⁶. Con esta cinta, ambos directores contribuyeron de forma decisiva a la definición de la estética del *Kulturfilme*⁵⁷. Un año antes, Willy Achsel ya había conseguido llenar las salas con otra película cultural de largo metraje *Wein - Weib - Gesang* (‘Oda al vino y las mujeres’, 1924), una mezcla específica entre documental sobre la viticultura y la puesta en escena de auténticas bacanales con toques históricos⁵⁸.

En 1926 se produce el que probablemente sea el ‘documental’⁵⁹ más conocido internacionalmente de la época de Weimar, *Berlin-Die Sinfonie der Grosstadt* (‘Berlín, sinfonía de la gran ciudad’), dirigido por Walter Ruttmann⁶⁰. Este director vanguardista, influenciado por las representaciones artísticas de la Escuela de la Bauhaus, experimenta en este “poema urbano” con imágenes de un día en la vida del Berlín moderno de los años 20 a través de un montaje lleno de dinamismo, sobreimpresiones, analogías visuales y otros recursos cinematográficos. El resultado es una obra impresionista, con una composición

⁵³ Otras cintas sobre los beneficios de la práctica del deporte para la salud física y mental fueron los cortometrajes: *Hinein und hinunter* (Hacia dentro y hacia abajo), sobre la natación, y *Gesunde Frau – gesundes Volk* (Mujer sana – pueblo sano), donde se mostraban ejercicios de gimnasia para las mujeres.

⁵⁴ Román Gubern, *Proyector de Luna*, Anagrama, Barcelona, p. 347.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Román Gubern apunta que esta película no encontró ningún exhibidor propicio durante años, hasta que el Cineclub Español la rescató para su decimocuarta edición en la primera quincena de junio de 1930. Luis Gómez Mesa publicó en *La Gaceta Literaria* la reseña de este filme en la que criticó que la cinta “por sus desnudos humanos, por su realidad completa –sin tapujos ni trapos inútiles- (...) permanecía atada al estúpido miedo de los prejuicios. Y fue necesario que cortásemos esa ligadura, cobarde e hipócrita”. *Ibidem*, pp. 347-348.

⁵⁷ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Kalbus (*op. cit.*, p. 57) señala que Ruttmann registró filmicamente la realidad actual y con su tratamiento moderno del *Kulturfilm* obtuvo un “documental” como los que se realizaron en otros países, refiriéndose a las obras de Grierson, Flaherty, Eisenstein, Pudovkin y Cavalcanti.

⁶⁰ Sobre este director, véase Martin Loiperdinger, “Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus”, *Diskurs Film* 7, Múnich, 1995, (43-56) y Hans Jürgen Brandt, “Walter Ruttmann: Vom Expressionismus zum Faschismus”, *Filmfaust*, núm. 40/50, 1985.

casi abstracta, con la que traicionó “la preocupación social que había querido imprimirle su guionista Carl Mayer”, apunta Gubern⁶¹.

Otras de las obras destacadas de Ruttman, ya sonoras, fueron *T. S. F.* (*Deutsche Rundfunk*, ‘La radio alemana’, 1928) y *Melodie der Welt* (‘La melodía del mundo’, 1929), un montaje de imágenes y sonidos captados por todo el mundo. Como señala Gubern, la cinta sobre la radio alemana fue una experiencia pionera del cine sonoro, que Ruttman completó con el “innovador y audaz experimento audiovisual y unanímista *La melodía del mundo*”⁶². En 1926, el prestigioso director G. W. Pabst dirige para la UFA otro filme cultural destacado, *Geheimnisse einer Seele* (‘El misterio de un alma’), el primer documental sobre el método psicoanalítico freudiano con la asesoría de dos alumnos de Freud, y en la que el cámara Guido Seeber logra representar las imágenes del sueño.

Además del psicoanálisis, se buscan para el *Kulturfilm* otros asuntos controvertidos, temas candentes en la prensa de los años 20, como la teoría de la relatividad de Einstein (*Einstein-Film*), la astronomía (*Wunder der Schöpfung*, ‘Las maravillas de la creación’), la hipnosis y la sugestión (*Ein Blick in die Tiefen der Seele*, ‘Una mirada en las profundidades del alma’), o la vida en pareja (*Hygiene der Ehe*, ‘La higiene de la pareja’), donde se mostraba por primera vez con actores la concepción de un ser humano. Aunque estos temas no siempre coincidían con los gustos de la Ufa, tanto la sexualidad como el mundo de los instintos despertaron tal atención entre el público que la Ufa se vio obligada a ceder en sus concepciones y produjo diversos filmes de “esclarecimiento” (*Aufklärungsfilme*) y contra el ‘falso pudor’, pero en consonancia con el punto de vista científico de sus producciones. Ejemplo de ello es *Natur und Liebe* (‘Naturaleza y amor’, 1927, Ulrich K.T. Schulz), que obtiene buenas críticas⁶³.

⁶¹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 124.

⁶² Gubern (*op.cit.*, p. 354) recoge partes de la reseña de Luis Gómez Mesa sobre la proyección de *T. S. F.*, en el marco de la decimoquinta sesión del Cineclub Español, el 29 de noviembre de 1930, publicada en *La Gaceta Literaria*: “Marca una orientación a seguir en el camino del nuevo cinema. La vida, en sus múltiples y opuestos ruidos, retratada de un modo estilizado, artísticamente. (...) como su hermana mayor *Melodía del mundo*, es una cinta turística, documental, cultural. Es una excursión por Alemania. (...) Y el espectador contempla esas ciudades y oye sus ruidos, su animación, su respirar, su vida. Máquinas de ingeniería, trenes, tranvías, autos, transbordadores, barcos, las fieras del famoso parque de Hamburgo, etc. todo adquiere en la pantalla realidad vista. Y escuchada desde cómoda butaca. ¡Maravilloso!”

⁶³ *La Gaceta Literaria* se hace eco de esta película en su sección ‘Noticias del Cineclub’, número 51, de 1 de febrero de 1929. Referencia citada por Gubern, *op. cit.*, p. 237.

En contraste con las cintas de asuntos populares, la Ufa sigue llevando a cabo documentales con un contenido más intelectual o elitista, y en 1926 la *Kulturfilmabteilung* responde con 91 cintas culturales⁶⁴. No obstante, esta importante cifra no refleja los problemas reales del departamento: los beneficios económicos eran escasos y se procede a su disolución “por motivos de racionalización de la producción”⁶⁵. La situación no empezó a mejorar hasta la fusión de la UFA con la Deulig en 1927, cuando esta empresa, dirigida por Alfred Hugenberg, director de un periódico y de un imperio editorial, además de director de la firma Krupp, sacó del apuro a la UFA⁶⁶ y encargó su reorganización a Klitzsch, uno de sus principales lugartenientes.

Los *Kulturfilme* obtuvieron, además, considerables ventajas fiscales, de las cuales se beneficiaron principalmente los propietarios de las salas de cine, ya que se pretendía que este género ocupara un lugar fijo en la cartelera. En la exhibición como película principal o dentro del ‘sistema de dos grandes éxitos’ (2-*Schlager-System*) logró una importante reducción de impuestos, y si todo el programa estaba formado por cintas culturales, la totalidad de la sesión quedaba libre de cargas fiscales. A los cientos de cintas que se beneficiaron de esta rebaja se las llamó ‘películas de servicio’ (*Kulturfilme vom Dienst*), y gracias a la mejora de la calidad de las cintas y de estos incentivos económicos propuestos por el gobierno, la cinta cultural logró afianzarse como parte del programa en los cines del país. Además, los filmes del Departamento de Cultura de la Ufa se subtitulaban ya por aquel entonces en lenguas extranjeras⁶⁷, y gozaron de un importante reconocimiento en los países de habla francesa e inglesa. Un ejemplo de ello es la cinta filmada en Canarias *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika*, ‘Jóvenes alemanes recorren Suramérica’ (1934), que distribuyó la

⁶⁴ Oskar Kalbus, *op. cit.*, pp. 43 y 45.

⁶⁵ *Ufa-Dienst*, 11 de enero de 1927. Citado por Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁶ Anteriormente, ya en 1926, el gobierno había tratado de solucionar la grave crisis en que estaba inmersa la industria del cine. El gobierno restringe la importación de películas extranjeras (en aquella época los americanos eran los que presionaban principalmente el mercado alemán), apoya financieramente a las empresas y autoriza la participación de capital americano en la UFA (la Metro-Goldwyn-Mayer y Paramount).

⁶⁷ Según Hans Traub (*Die Ufa*, Ufa, Berlín, p. 104), ya en la época del cine sonoro, los documentales se traducían a numerosos idiomas: inglés, francés, español, sueco, italiano, húngaro, polaco, checo, turco o portugués. Este hecho da un idea de la difusión que tenían las cintas culturales de la Ufa en todo el mundo.

Ufa y que tuvo una versión en alemán sonora y otra muda con subtítulos en francés.

Sin embargo, la época de bonanza dura muy poco y las dificultades reaparecen durante la crisis económica mundial de 1929 y dura hasta 1932. A ello se suma el costoso cambio del cine mudo al sonoro; el presupuesto sufre un recorte drástico y la producción desaparece casi en su totalidad. En 1933, el departamento logra superar las adversidades gracias a la demanda exterior de cortometrajes alemanes, así como a la presión ejercida para que los *Kulturfilme* fueran incluidos en todas las carteleras de los cines.

En 1927, Nicholas Kaufmann había asumido el cargo de director de la restablecida *Kulturabteilung*, y a él se unió el científico Martin Rikli, quien había estado trabajando previamente para la Zeiss-Ikon⁶⁸. Martin Rikli realizó varias cintas de expediciones a lugares lejanos (África y Asia), una modalidad ampliamente explotada por el *Kulturfilm* (véase capítulo 7). Entre sus numerosas obras destaca el largometraje *Am Rande der Sahara* (1930), primera cinta documental sonora de la Ufa⁶⁹. Con el material obtenido en este viaje al Norte de África la Ufa planificó desde el principio realizar siete *Kulturfilme*⁷⁰. Otra forma de rentabilizar el coste de los documentales consistía en aprovechar las tomas en bruto (conservadas en el archivo) para insertarlas hábilmente en películas de ficción, de viajes o de guerra fundamentalmente⁷¹.

A finales de 1930 llega a los cines la primera película en color del departamento según el sistema bicolor Ufa-Color, la cinta sonora *Bunte Tierwelt* ('La diversidad del mundo animal', Ulrich K.T. Schulz) y en 1938 se utiliza el sistema Agfacolor por primera vez para la película de paisajes *Thüringen, das grüne Herz Deutschlands* ('Turingia, el corazón verde de Alemania')⁷².

⁶⁸ Sobre Rikli véase su obra *Ich filmte für Millionen*, Schützen, Berlín, 1942, y Hans Jürgen Brandt, "Martin Rikli", *Filmfaust*, núm. 36, 1983.

⁶⁹ Hoffmann (*op. cit.*, p. 121) señala como primer experimento de la Ufa con el sonido el documental *Gläserne Wundertiere* (Los maravillosos animales cristalinos), aunque *Am Rande der Sahara* fue la primera película cultural de larga duración con sonido.

⁷⁰ Bundesarchiv Berlin R 109 I/1033b acta del consejo de administración de la Ufa núm. 1323 del 26 de julio de 1928.

⁷¹ Traub (*op. cit.*, p. 106) señala que el archivo de la Ufa preservaba más de dos millones de metros de película con escenas "neutrales" para su reutilización posterior en otras producciones cinematográficas.

⁷² El color se utilizó principalmente en cintas sobre la vida animal subacuática y para cintas de paisajes. Para un mayor conocimiento del uso del color en el *Kulturfilm*, léase a Guido Bagier, "Der Farbige Kulturfilm", *Das Reich*, núm. 3, 16 de enero de 1944.

El sonido le proporcionó al *Kulturfilm* la posibilidad de intensificar su significado de cuatro formas. La sincronización *in situ* ofrecía una mayor autenticidad; la sincronización posterior permitía grabar sonidos preexistentes, y la posibilidad de grabar un texto leído -voz en *off*- conllevó la supresión de los intertítulos que limitaban el espacio para el comentario e interrumpían la proyección de las imágenes. Se eliminaban así también las charlas que en numerosas ocasiones precedían o acompañaban a la exhibición de la cinta. Además, el fondo musical deja de depender de la presencia de una orquesta en la sala y pasa a ser compuesto y grabado por famosos músicos de cine (Wolfgang Zeller, Bernd Scholz y Ludwig Brav, entre otros)⁷³.

Aunque el Kulturabteilung de la Ufa fue el que más contribuyó a la creciente relevancia del Kulturfilm, hubo otras productoras importantes de la época que se implicaron en su realización, favoreciendo significativamente su desarrollo. La UFA, al igual que otros grandes consorcios, distribuía asimismo cintas culturales llevadas a cabo por otras productoras.

⁷³ Hedwig Preuk, *op. cit.*, pp. 61-62.

6.2.1. Otras productoras del Kulturfilm

Junto a la Ufa, otras grandes, medianas y pequeñas productoras lograron incrementar considerablemente, y con diferencia sobre otros países, la producción de películas documentales en Alemania. Resulta sumamente llamativa la cifra que recoge el catálogo de filmes culturales y educativos⁷⁴ elaborado por Walther Günther en 1927, donde figuran 6.000 películas de este género. No menos significativa resulta la cantidad de cintas realizadas sólo en el año 1927: 870 películas culturales y educativas, que fueron producidas por 214 empresas cinematográficas⁷⁵. La información que existe sobre la mayoría de las medianas y pequeñas productoras es escasa⁷⁶ y, en algunos casos, llega a limitarse a su denominación oficial y a la ciudad donde tenían su sede. Esta circunstancia nos lleva a incluir tan sólo las más destacadas o aquellas que tienen relación con las producciones filmadas en las Islas Canarias.

Lo que era la Ufa para la zona norte de Alemania, era la Emelka para el sur de Alemania. Éste fue, hasta su derrumbamiento en 1932, el segundo mayor consorcio cinematográfico del país después de la Ufa (a partir de 1933, la Emelka continuó existiendo en la Bavaria-Film A. G.). A ella pertenecieron una serie de empresas más pequeñas, entre las que se encontraba Südfilm-Verleih, que estrenó *Wunderland Bali* ('El maravilloso mundo de Bali', 1927) y *Urwaldsymphonie* ('La sinfonía de la selva', 1931), entre otras cintas de expediciones. También estaba anexada a la Emelka la Neue Kinematographische Gesellschaft, que producía exclusivamente películas culturales (*Das Alpenland im Eismeer*, 'La tierra de los Alpes en el mar de hielo', 1926). La Emelka tenía asimismo un departamento específico de cintas culturales llamado la Emelka-Kulturfilm GmbH (EKU), donde se produjeron numerosos

⁷⁴ Walther Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme. Lehr- und Kulturfilme*, Bildwart, Berlín, 1927.

⁷⁵ Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁶ Para más datos generales sobre las productoras alemanas hasta el III Reich, véase, entre otros, la panorámica que ofrece Rudolf Oertel en el capítulo "Deutsche Produktionszentren und Produktionsfirmen", *Filmspiegel*, *op. cit.*, pp. 205-215, y Karl Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmindustrie 1926-1927*, Lichtbildbühne, Berlín, 1928.

títulos de temática similar a las producciones de la Ufa, como eran las películas científicas *Allmutter Sonne* ('El sol, la madre⁷⁷ del universo'), *Das Leben der Kristalle* ('La vida de los cristales'), *Vom Wassertropfen zur Turbine* ('De la gota de agua a la turbina hidráulica') o *Der Mensch* ('El hombre'), en la que a través de gráficos y dibujos se mostraba el funcionamiento interno del cuerpo humano⁷⁸. Otras cintas eran de asuntos médicos (*Die Krebskrankheit*, 'La enfermedad del cáncer') o "higienistas" (*Hygiene der Großstadt*, 'La higiene de la gran ciudad'), sin olvidar las referidas al "culto al cuerpo y la belleza" (*Licht, Luft, Leben*, 'Luz, aire, vida', y *Insel der Seeligen*, 'La isla de las almas' de Max Rienhart)⁷⁹.

En 1916 se fundó la Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft (DLG) con el fin de producir películas didácticas y de publicidad para la cultura y la economía tanto en el interior como en el exterior del país (véase epígrafe 1.1.4). Estaba respaldada por intereses industriales en el Ruhr y fue promovida por Hugenberg y Klitzsch, quien más tarde sería su director. En 1922 se reconvirtió por la unión con la Baldur-Film en la Deulig-Film. No sólo produjo *Kulturfilme* (como la película de expedición *Brasilienfahrt*, 'Viaje a Brasil', Fritz Köhler, 1925), sino además noticiarios semanales y películas de ficción. La Deulig es, asimismo, la productora de una de las cintas rodadas en Canarias que analizaremos más delante y de la que se hicieron dos versiones idénticas: *Eine Reise des Schnelldampfers 'Cap Polonio' nach Südamerika* ('Un viaje del vapor rápido Cap Polonio hacia Suramérica', 1922) y *An Bord der 'Cap Polonio' nach Südamerika* ('A bordo del Cap Polonio hacia Suramérica', 1923) (véase epígrafe 7.5).

Una de las instituciones que prestó un interés especial a la divulgación del arte y la cultura fue el Instituto para la Investigación de la Cultura (*Institut für Kulturforschung*), a cuyo frente estuvo el investigador y pintor Hans Cürli⁸⁰. En su centro, se llevaron a cabo películas relacionadas con el origen o la formación de

⁷⁷ En alemán, el "Sol" es de género femenino y la "Luna" masculino.

⁷⁸ Esta cinta fue exhibida en España en la decimotercera sesión del Cineclub Español celebrada en mayo de 1930, en la que se mostraron otras cintas científicas bajo el título "Biología y vanguardia". Román Gubern, *op. cit.*, pp. 343-346.

⁷⁹ Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰ Véase Jeanpaul Goergen "Schaffende Hände. Zur Gründung des "Instituts für Kulturforschung e. V." vor 80 Jahren", *Filmblatt*, núm. 12, invierno 1999/2000, pp. 4-7, y Madeleine Dewald y Oliver Lammbert, "Hans Cürli", *Vom Hirschkäfer zum Hakenkreuz*, obra multimedia en CD-Rom, 2000.

una obra artística y en él surgió la búsqueda por una peculiar modalidad del *Kulturfilm* que tenía por objeto el cine gráfico (*Filmgraphik*). Allí se realizaron los primeros filmes con figuras chinescas (*Scherenschnittfilme*) de la directora Lotte Reiniger, cuyo extraordinario y laborioso⁸¹ filme experimental *Abenteuer des Prinzen Achmed* ('Las aventuras del príncipe Achmed') ha sido recientemente restaurado⁸², así como las simbólicas cintas de Walter Ruttmanns (pintor además de director de cine) con puntos, líneas y figuras geométricas en movimiento rítmico (*Lichtspiel Opus 2*, 'Juego de luces Opus 2', 1921-22). En esa misma tónica vanguardista, destacan las cintas abstractas del pintor sueco Viking Eggeling (*Diagonalsymphonie*, 'Sinfonía diagonal', 1921-24) y de su colaborador Hans Richter (*Rhythmus 23*, 1923)⁸³. A principios de los años veinte, Cürlis comienza a producir numerosos *Kulturfilme* sobre arte e historia de la cultura, como *Geist der Gotik* ('El alma del gótico'), *Der Dom über der Stadt* ('La catedral sobre la ciudad'), *Pfeiler und Bögen* ('Pilares y arcos'), *Plastische Kunstwerke* ('Obras de arte plástico'), entre otras muchas. En su ciclo titulado *Schaffende Hände* ('Manos creadoras'), muestra los métodos de trabajo de prestigiosos pintores y escultores (Max Liebermann, Käthe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix, etc.)⁸⁴. No obstante, también se ocupó de otras temáticas como en *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte*⁸⁵ ('La historia del mundo como historia de la colonización'). Hasta 1983, Cürlis llegó a rodar 500 documentales⁸⁶, lo que demuestra la magnitud de su trabajo.

Artistas, filósofos y escritores de la época se vinculaban con frecuencia con los *Kulturfilme*, como era el caso de Georg Grosz o de Erwin Piscator,

⁸¹ Lotte Reiniger estuvo más de tres años haciendo los cerca de 250.000 pequeños dibujos individuales que se llegaron a filmar, de los que se introdujeron finalmente 100.000 en la cinta. Citado por Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 42. Véase, asimismo, el artículo de Jeanpaul Goergen "Märchenhafte Silhouettenfilme", *Filmblatt*, núm. 12, invierno 1999/2000, pp. 8-11.

⁸² Otras películas suyas de este género fueron *Das Ornament des verliebten Herzens* (El ornamento del corazón enamorado) con la que se introdujo en las figuras chinescas y *Der fliegende Koffer* (traducción literal: El cofre volador), sobre el cuento de los hermanos Andersen. Citado por Kalbus, *op. cit.*, p. 42.

⁸³ *Ibidem*, p. 41-42. Kalbus destaca asimismo las películas de sombras (*Schatten-Filme*) de Bruno Zwiener (*Der rechte Barbier*, El barbero justo), aunque añade que las películas de muñecas (*Puppenfilme*) de Ladilas Starewitsch perduraron más en el tiempo.

⁸⁴ Hans Cürlis, *Schaffende Hände*, Werkkunst, Berlín, 1926.

⁸⁵ Hans Cürlis, *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte: ein Kulturfilm des Instituts für Kulturforschung*, Institut für Kulturforschung, Berlín, 1926.

⁸⁶ Madeleine Dewald y Oliver Lambert, *op. cit.*

director de obras teatrales y propietario de salas de teatro. Otros grandes cineastas ofrecieron también sus aportaciones a este género, como Billy Wilder (guionista de *Menschen am Sonntag*, 'La gente en domingo', dirigida por Robert Siodmak y Edgar G. Ulmer, y que contaba con algunas escenas dramatizadas)⁸⁷ o Willy Zielke, director y cámara cinematográfico (*Das Stahltier*, que versaba sobre el *Reichsbahn*, la compañía de trenes alemana⁸⁸).

Destaca también, de entre las empresas cinematográficas de la época, la del 'maestro' de Leni Riefenstahl, el prolífico Arnold Fanck (director, cámara, guionista y productor), propietario de la Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH, fundada en 1920. Allí produjo sus pioneras películas sobre el deporte del esquí (*Die Wunder des Schneeschuhs*, 'Las maravillas del esquí', la primera cinta alemana de larga duración sobre naturaleza y deporte); excursiones por la nieve (*Im Kampf mit dem Berg*, 'La lucha contra la montaña'); la práctica de la escalada (*Der Berg des Schicksals*, 'La montaña del destino'), y otros muchos títulos, algunos de los cuales coprodujo con otras empresas (Ufa y Agfa)⁸⁹.

Además, hubo otras medianas y pequeñas sociedades cinematográficas que realizaron un número considerable de cintas culturales, fundamentalmente centradas en geografía y paisajes (películas de expediciones y de viajes). Kalbus hace una afirmación teñida de sentimentalismo que explica la proliferación de este subgénero durante los años 20 y justifica su éxito entre el público que encontraba en ellas la forma más aproximada posible a la realidad del viaje:

“Aquí necesitábamos más que nunca de la película cultural, porque ella nos abría la puerta al mundo exterior, del cual habíamos sido separados durante la guerra, y nos encaminaba de nuevo a países extranjeros y lugares de la tierra y a gentes y animales lejanos”⁹⁰.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Sobre este documental, véase Martin Loiperdinger, “Willy Zielke und die Reichsbahn. Die Geschichte vom Stahltier”, *Filmwärts*, núm. 50, Hannover, 1994.

⁸⁹ Para una panorámica general sobre la obra de Arnold Fanck, consúltese su entrada en la enciclopedia de biografías del cine alemán editada por Hans-Michael Bock, *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*, edition text + kritik, Múnich, 1984 y ss. Los cámaras Sepp Allgeier y Hans Schneeberger consiguieron un destacado reconocimiento por su labor cinematográfica en las películas de Fanck.

⁹⁰ Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 52.

Oskar Kalbus apunta que los filmes de viajes (*Reisefilme*) son una continuación de las descripciones de los “viajes ilustrados”⁹¹, es decir, de las guías de viajes. Por este motivo, se les solía llamar Baedeker-Filme, ya que Baedeker era el nombre de una de las editoriales más conocidas y prestigiosas de este tipo de libros. Estas cintas, añade Kalbus, despertaban el anhelo por viajar, traían a la contemplación bellas imágenes de paisajes y de emblemáticas construcciones y mostraban escenas de la vida de otros pueblos. A esto se sumaba el poder que tenían de refrescar los recuerdos de anteriores viajes.

A estas productoras de menor tamaño y a este tipo de películas pertenecen la mayor parte de las producciones cinematográficas que incluyen filmaciones realizadas en las Islas Canarias y que aún no se han citado. Por ello, relacionamos a continuación sus nombres y los títulos de las películas, aunque nos ocuparemos con más detenimiento de estas empresas en los capítulos donde se analizan cada una de las cintas. La empresa de material fotográfico y película cinematográfica Agfa contaba con una productora del mismo nombre. Producía películas tanto en 35 como en 16 mm (*Reisebilder aus Westafrika*, ‘Escenas de viaje del Oeste africano’; *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken*, ‘Viaje al país de las maravillas y las nubes’). La Döring Film-Werke de Hamburgo estaba especializada en películas de viajes y para ella trabajaba el ingeniero D. W. Dreyer, quien realizaba a través de sus cintas culturales una ‘silenciosa’ propaganda para los barcos de pasaje de la Norddeutsche Lloyd (*Glückliche Inseln im Atlantik*, ‘Islas Afortunadas en el Atlántico’ y *Südamerika II: Argentinien*, ‘Suramérica. 2ª parte: Argentina’).

La Hamburg-Amerika Linie, productora del mismo nombre que la compañía naviera, también conocida por sus siglas Hapag, promocionaba asimismo sus viajes de crucero a través de este género cinematográfico (*Herbstfahrt nach südlichen Gestaden*, ‘Viaje de otoño a las orillas del Sur’ y *Mit der Hapag nach Südamerika*, ‘Con la Hapag a Suramérica’). Con igual finalidad obraba la Woermann Linie mediante su productora del mismo nombre (*Die Reise um Afrika*, ‘El viaje alrededor de África’). Otras empresas eran la Titania (*Die*

⁹¹ *Ibidem*.

Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro, 'Islas puente entre Lisboa y Río de Janeiro'), la Roto Film Siem & Co. de Hamburgo (*Rund um Afrika*, 'Alrededor de África') y la Eiko (*Emden III fährt um die Welt*, 'Emden III viaja alrededor del mundo').

Además, había numerosas empresas cinematográficas a cuyo frente estaban los propios directores de las cintas, como la Schongerfilm de Hubert Schonger especializada en películas sobre la naturaleza (*Nach Südamerika in 3 Tagen*, 'A Suramérica en tres días'); la Schomburgkfilm del conocido explorador y cazador especializado en África Hans Schomburgk (*Mensch und Tier im Urwald*, 'Hombres y fieras en la selva virgen del África Occidental'); la productora cinematográfica de Paul Liberenz, quien comenzó como cámara de Schomburgk y luego produjo sus propias cintas de expedición y de viajes (*Nach Südamerika*, 'Hacia Suramérica'); Robert Oelbermann, que produce de forma independiente películas de asociaciones juveniles (*Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika*, 'Jóvenes alemanes recorren Suramérica. Viajes y aventuras'), y Gunther Plüschow, el aviador que filmó su viaje al fin del mundo (*Silberkondor über Feuerland*, 'Silberkondor sobre Tierra del Fuego').

6. 3. El Kulturfilm durante el Tercer Reich

A partir de la subida al poder de Hitler, las tomas de posición hacia el *Kulturfilm* dejaron de reflejar las opiniones privadas de consorcios cinematográficos, asociaciones, productoras y directores, por lo que éstas tienen que ser vistas en un contexto de referencias políticas⁹². Desde ese momento, se exigió a la película cultural que educara al "hombre alemán hacia la postura

⁹² Lo señalado en este apartado se complementa con lo dicho en el capítulo "El cine alemán bajo el nacionalsocialismo (1933-1945)" y, especialmente, con el epígrafe "Los órganos y medidas de control cinematográficas dictadas por los nacionalsocialistas". Para profundizar en la propaganda nazi a través del cine y, especialmente, sobre el género de no ficción, véase además de las obras ya citadas, las de Hilmar Hoffmann *Sollen Nazikunst und Nazifilme wieder öffentlich gezeigt werden?*, Frankfurter Bund für Volksbildung, Frankfurt am Main, 1988, y *Mythos Olympia. Anatomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Aufbau, Berlín/Weimar, 1993, así como Sigfried Kracauer, *Der verbotene Blick*, Reklam, Leipzig, 1992. Asimismo, Gerd Albrecht aporta en su libro *Der Film im 3. Reich*, Doku, Düsseldorf, 1987, documentos oficiales de la época de gran valor documental.

política en todos los aspectos de la vida”⁹³. Los propagandistas nacionalsocialistas encontraron en el aparentemente ‘objetivo’ *Kulturfilm* el medio apropiado para expandir sus ideas. Se pidió una selección de temas que complacieran los intereses del Estado, refiriéndose a la actual vida cultural y de gobierno y, con ello, “de lo que las películas de entretenimiento podían haber carecido en la principal ideología nazi fue más que suplido por el *Kulturfilm*”, señala Hartmut Bitomsky⁹⁴. “Los filmes de ficción pudieron mostrar perfectamente películas de revista y romances, pero las cintas culturales asumieron la carga política”⁹⁵.

Desde tres años antes de su subida al poder, el partido nazi (NSDAP) contaba con una oficina propia para la producción de películas (*Hitlers Kampf um Deutschland*, ‘La lucha de Hitler por Alemania’, 1931; *Hitler über Deutschland*, ‘Hitler sobre Alemania’, 1932)⁹⁶. El interés de Hitler por la imagen lo había reflejado ya en *Mein Kampf* en 1925: “La imagen consigue en un lapso de tiempo mucho más corto y casi de inmediato una ilustración del ser humano que la palabra escrita le transmite solo a través de un largo tiempo de lectura”⁹⁷.

El noticiario semanal y la película cultural y educativa reciben una misión propagandística y son promovidas con firmeza. En poco tiempo, la contemplación de la imagen creada por los nacionalsocialistas a través del *Kulturfilm* se hizo obligatoria mediante el decreto de la Cámara de Cine del Reich del 17 de julio de 1934, por el que se exigía a los propietarios de las salas de cine la exhibición de, al menos, una película cultural, que hubiera recibido determinadas calificaciones otorgadas por los órganos de censura cinematográficos, y que tuviera un mínimo de 250 metros de largo⁹⁸. Se asociaba así la función informativa y didáctica del cine (los noticieros semanales y las cintas culturales) con la más atrayente, el entretenimiento del filme de ficción con el que terminaba la función. El público

⁹³ Carl Melzer, “Die nationale Bedeutung des Kulturfilms”, en *Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1937*, Max Hesses Verlag, Berlín, p. 127 (127-130).

⁹⁴ Hartmut Bitomsky, “Der Kotflügel eines Mercedes Benz. Nazikulturfilme, Teil 1. Filme von 1933 bis 1938”, *Filmkritik*, 27 de octubre de 1983, p. 445. Citado por Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1996, pp. 20-21.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Esta oficina se creó el 1 de noviembre de 1930. Véase Hilmar Hoffmann, p. 122.

⁹⁷ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Múnich 1925-1927, p. 526. Citado por Hilmar Hoffmann, p. 122.

estaba servido. Además, las cintas culturales tenían no sólo que despertar interés sino que “ser comprensibles para los espectadores de todos los niveles educativos y para todos los profesionales”⁹⁹. Con la nueva Ley de Cine de 16 de febrero de 1934, se introduce la censura previa y la *Bildstelle* de Múnich se suprime, con lo que todos los órganos oficiales de cinematográfica quedan centralizados en Berlín¹⁰⁰: La concepción del mundo nacionalsocialista se convierte en el elemento básico del contenido de los nuevos filmes culturales.

En el *Kulturfilm* nacionalsocialista, la lucha en y contra la naturaleza se convierte en un tema eterno y sin límites. La ideología social-darwinista que consistía en devorar al otro o ser devorado uno mismo, la campaña de aniquilación racista dirigida contra todo, encontraba en el cine el mejor medio para hacer propaganda entre toda la población alemana. Se glorificaba la vida en el campo y a los trabajadores. El *Kulturfilm* se elevaba una y otra vez a las cimas geográficas a través de su lírica naturalista: *Bergsommer* ('Verano en las montañas', 1936), *Hochland HJ* ('Juventud Hitleriana en las montañas', 1941), *Alpenkorps im Angriff* ('El cuerpo de los Alpes ataca', 1939), *In Fels und Firn* ('En rocas y cimas nevadas', 1943). Las personas que aparecen en los filmes representan el prototipo racial del hombre y la mujer nacionalsocialistas, pero no se les liga a personajes concretos sino al individuo (miembro de una colectividad), para así lograr una mayor identificación con los espectadores.

Claros indicadores del camino hacia 'el sentir de la naturaleza' (*Naturgefühl*) y 'la estética del ser humano' (*Menschenästhetik*) fueron las cintas de montaña (*Bergfilme*) de Arnold Fanck, las películas de ficción de Louis Trenker y las llamadas en aquel entonces "películas documentales" de Leni Riefenstahl¹⁰¹. Las películas culturales del culto al cuerpo de la etapa anterior se convierten en un factor político. Propagan la pureza y limpieza de la raza alemana, el hombre ario. La representación cinematográfica de la pobreza racial tan sólo

⁹⁸ Walter Möhl, "Neue Grundlagen für die Kulturfilmproduktion", *Der Deutsche Film*, Berlín, núm. 1, julio de 1939, p. 7.

⁹⁹ Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Max Hesses, Berlín, 1943, p. 124. Esta obra resulta muy útil para conocer la postura nacionalsocialista en materia de cine a través de un teórico de la época.

¹⁰⁰ Véase Hans Traub, *op. cit.*, p. 98.

está permitida si demuestra que en el estado nacionalsocialista no existe pobreza ni paro¹⁰².

Antes de la guerra, el cine nacionalsocialista había considerado como 'películas documentales' a algunas cintas encargadas por el partido o por Hitler directamente, como las de Leni Riefenstahl (*Triumph des Willens*, 'El triunfo de la voluntad', 1934, y *Olympia*, 'Olimpiada', 1938) o la de Karl Ritter (*Im Kampf gegen den Weltfeind*, 'En lucha contra el enemigo', 1939)¹⁰³, que trata sobre la intervención alemana en la guerra civil española¹⁰⁴. Las películas de propaganda de Leni Riefenstahl han sido ya comentadas en el epígrafe 3.1, dado que son los máximos exponentes de la película de propaganda de no ficción del cine nazi y, además, porque son consideradas todavía hoy grandes muestras de la vanguardia cinematográfica. En este sentido señala Kreimeier que, sin embargo, los argumentos empleados por sus apologistas "son tan banales como ambiguos: lo único que le importaba a la directora eran la belleza y las formas acabadas"¹⁰⁵. Pero precisamente porque se negaba a reflexionar políticamente sobre su trabajo, ella y sus películas se convirtieron en materia política, afirma Kreimeier:

"Con una actitud de fijación total en la dinámica de su labor y totalmente entregada a sus obsesiones estéticas, Leni Riefenstahl inventó el lenguaje auténtico de las imágenes para las escenificaciones extremas ante sus cámaras, composiciones 'congeniablés' del ángulo de la cámara y de las dimensiones ajustables, un ritmo de imágenes y música en comunicación. Para la "megalomanía construida" (Speer) de los nacionalsocialistas, ella creó monumentos cinematográficos, en cuyas construcciones de montaje encontraron su expresión válida la esencia de la arquitectura fascista de las imágenes, la síntesis de "ornamento y masa", la inercia y el movimiento. Ella potenciaba una realidad que había sido preparada meticulosamente para sus cámaras, logrando efectos que apenas se pueden superar en el mundo del cine: este fue el servicio que Leni Riefenstahl prestó a la dictadura, y todo parece indicar que con esto acaba su importancia en la historia cinematográfica"¹⁰⁶.

¹⁰¹ Sobre 'la ideología del Kulturfilm' véase "Die Ideologie des Kulturfilms im gesellschaftlichen filmhistorischen Kontext" del libro de Gottfried Kinsky-Weinfurter, *Filmmusik als Instrumente staatlicher Propaganda*, Ölschläger, Múnich, 1993.

¹⁰² Madeleine Dewald y Oliver Lambert, *op. cit.*

¹⁰³ Oertel, que trabajó para la Ufa en este periodo, incluye en su libro *Film Spiegel* de 1941, *op. cit.*, p. 238, estas películas en el apartado de "Dokumentarfilme". Para el estudio del filme *Olympia* se recomienda el análisis exhaustivo que hace Hilmar Hoffmann en su libro *Mythos Olympia*, Aufbau-Verlag, Berlín, 1993, pp. 95-160.

¹⁰⁴ Sobre los documentales realizados por los alemanes sobre la guerra civil española, véase Wolfgang Hamdorf, "Krieg als Kinoereignis", *Film Dienst*, 11 de marzo de 1999, núm. 10, pp. 14-16 y Martin Engelhart, *et. al.*, "Spanien 1936-1939. Dokumentarfilme". Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlín, 1986.

¹⁰⁵ Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Heyne, Múnich, 1995, pp. 296-297.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Aunque para la producción del Departamento de Cultura de la Ufa, el advenimiento al poder de los nacionalsocialistas no trajo consigo una censura significativa, ello no le eximió del establecimiento de vínculos metafóricos entre sus películas culturales y la ideología nazi. Una sociología basada en las ciencias naturales y el darwinismo que "mide, calcula, define, explica y constituye la sociedad"¹⁰⁷ encuentra puntos de enlace con los métodos de la práctica micro- y macroscópica del *Kulturfilm* de la Ufa. Sobre todo la película sonora científica de divulgación popular (*populärwissenschaftliche Tonfilm*) ofrece, con la figura imaginaria de la sociedad como organismo, suficientes oportunidades para la metafórica biológica apoyada en la composición de las imágenes y los comentarios¹⁰⁸. Desde las sociedades de animales constituidas (*Der Ameisenstaat*, 'El estado de las hormigas', 1934, Ulrich K.T. Schulz) no hay mucho trecho hasta la idea de la "comunidad del pueblo". El mundo de los animales resulta en ese momento significativo en tanto que su estructura social podía bien atribuirse a la del nacionalsocialismo o bien los nazis podían despreciar a través de ella a otras naciones.

Por tanto, el Departamento de Cultura de la Ufa no producía propaganda nacionalsocialista evidente salvo algunas pocas excepciones como *Arbeitsdienst* ('Servicio laboral', 1933, Hans Cürlis) y *Deutsche Arbeitsstätten* ('Lugares de trabajo alemanes', 1940, Svend Noldan¹⁰⁹). No obstante, películas como *Metall des Himmels* ('Metal del cielo', 1934) de Ruttmann o *Deutsche Panzer* ('Tanques alemanes', 1940), podían utilizarse para fines políticos debido "a su ambición estética-formalista y sus aires patéticos"¹¹⁰. Loiperdinger señala a este respecto que, aunque muchos historiadores y expertos en ciencias culturales consideran que la supuesta fuerza manipuladora de la propaganda nacionalsocialista está fundada en sus cualidades formales, "la abundancia de formas y ritmos todavía no

¹⁰⁷ Hartmut Bitomsky, *op. cit.*, p. 456. Citado en Uvk, *op. cit.*

¹⁰⁸ Uvk, *op. cit.*

¹⁰⁹ Otras cintas de Noldan fueron *Was ist die Welt* (Qué es el mundo, 1934) y *Deutschland* (Alemania, 1937), *Sieg im Westen* (Triunfo en el este, 1941).

¹¹⁰ Uvk, *op. cit.* Otra película significativa de Ruttmann de este periodo es *Weltstrasse See-Welthafen Hamburg* (El mar la autopista del mundo – Hamburgo, el puerto del mundo), producida por la Ufa en 1938.

hace una película de propaganda nacionalsocialista, sino lo que importa es la manera de llevar a la práctica el contenido político”¹¹¹.

Mientras, los otros dos consorcios cinematográficos más destacados del periodo, Tobis y Terra, se dedicaron en menor medida a la realización de cintas culturales y se centraron fundamentalmente en la producción y distribución de películas de ficción. Sin embargo, otra productora importante de la época, la Bavaria (antigua Emelka), en la que participó el Reich¹¹², produce cintas significativas que contribuyen a difundir la ideología nazi, tal es el caso de *Germanen gegen Pharaonen* ('Germanos contra faraones', 1939), que trata de iluminar la prehistoria humana estableciendo una comparación entre monumentos de la cultura del antiguo Egipto y monumentos culturales germanos¹¹³. La Bavaria produjo, asimismo, dos cintas culturales en las que se muestran las Islas Canarias como consecuencia de diversos viajes de larga travesía que realizó la marina del Reich con el 'Emden': *Mit der 'Emden' um die Welt* ('Con el 'Emden' alrededor del mundo') y *Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee* ('Con el crucero Emden hacia las islas de Mar del Sur', 1934) (véase capítulo 8).

Otra productora con una misión especial durante este periodo fue la Degeto. Fundada en 1937, debía, a través de un calculado trabajo publicitario, reconquistar para el *Kulturfilm* una mayor participación en el programa cinematográfico de los teatros de cine. Su primera película, *Kampf um den Himalaya*, sobre la expedición Nanga-Parbat de 1937, trata de inculcar cómo con la voluntad cualquier alemán puede superar todas las dificultades de la vida.

Uno de los mejores ejemplos de película de arte de este periodo es la cinta de Curt Oertel¹¹⁴ *Michelangelo* (1940), coproducción suizo-alemana con la que se pretendió acercar en una cinta de larga duración toda la vida y obra de este artista renacentista al mayor número posible de espectadores. Oertel no cayó en la trampa de la hagiografía y la museografía y empleó la luz, la fotografía

¹¹¹ Martin Loiperdinger, "Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus", *op. cit.*, p. 56.

¹¹² Véase sobre la Bavaria, Oskar Kalbus, *op. cit.*, p. 209-210.

¹¹³ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁴ Para más información sobre este director y otras figuras relacionadas con el documental véase Madeleine Dewald y Oliver Lammbert, *op. cit.*

y el movimiento de cámara de una manera nueva, convirtiéndose en un trabajo modelo.

El 1 de agosto de 1940 el gobierno crea una oficina central para la película cultural (*Deutsche Kulturfilm-Zentrale*) por orden del intendente de asuntos cinematográficos del Reich (*Reichsfilmintendant*) y con una significativa participación de la Ufa. Esta oficina, que dependía directamente del Ministerio de Propaganda, no sólo ejercía una censura previa al examinar cada proyecto, sino que asumía el papel de "dirección central para la totalidad de la producción de *Kulturfilme* alemanes"¹¹⁵.

Sin embargo, el público estaba saciado de las informaciones partidistas y militares del noticiario de guerra semanal y pasa a centrar su interés en películas culturales de asunto apolítico. Según los informes de la SS, las sesiones de *Kulturfilm* matinales de los domingos se convierten en una especie de sustituto del ir a misa¹¹⁶. Por ello, no extraña que los *Kulturfilme* de temas biológicos, lírico-naturistas o científicos proliferen en el catálogo de la Ufa del período comprendido entre 1941 y 1944: *Meerestiere in der Adria* ('Animales del Mar Adriático'), *Das Sinnesleben der Pflanzen* ('La vida sentimental de las plantas'), *Können Tiere denken?* ('¿Los animales piensan?'), *Radium* ('Radium'), entre otras. Asimismo, con estos milagros de la naturaleza y las bellezas paisajísticas, que durante la guerra se mostraban cada vez más en las pantallas de una patria que se estaba destrozando, se pretendía desviar la atención del público. La destrucción contrasta con la pureza inmaculada de la naturaleza, como una delicia para los ojos cuya mirada estaba entristecida por las imágenes de la contienda.

La Ufa había empezado a producir explícitamente películas de guerra con fines propagandísticos desde 1941, aunque éste había sido un tema ya tratado, en menor medida, en cintas de años anteriores (*Flieger, Funker, Kanoniere*, 'aviadores, telegrafistas y artilleros', 1936, Martin Rikli; *Alpenkorps im Angriff*, 'El Cuerpo de los Alpes ataca', 1939, Gösta Nordhaus). El efecto que estas películas produce en el público resulta de la mezcla de acción bélica con bellísimas

¹¹⁵ Michael Töteberg, "Im Auftrag der Partei. Deutsche Kulturfilm-Zentrale und Ufa-Sonderproduktion", en Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (eds.), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, (438-443) p. 439.

¹¹⁶ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 319.

representaciones paisajísticas. Las películas de ciudades y paisajes de las regiones anexadas en el Este ilustran las pretensiones imperialistas del régimen. El material antiguo rodado antes de la guerra se aprovecha y es completado con imágenes actuales de la entrada triunfal de la *Wehrmacht*, como ocurrió con la cinta cultural *Eger, eine alte deutsche Stadt* ('Eger, una antigua ciudad alemana', 1938, Rudolf Gutscher).

Además, mientras dura la lucha armada, se siguen realizando películas que, tras un título aparentemente exento de propaganda, encierran un mensaje ideológico subyacente. Tal es el caso de *Ausländer studieren in Deutschland* ('Extranjeros que estudian en Alemania', 1944), que pretende demostrar que, aun en tiempos de guerra, los extranjeros continúan sintiéndose atraídos por los científicos y las instituciones alemanas. En otras se proyecta un asunto en apariencia eminentemente práctico y cotidiano, como *Erst löschen, dann retten* ('Primero extinguir el incendio y luego salvar'), con el que en realidad se están dando instrucciones de cómo actuar ante un ataque aéreo con armas de gas¹¹⁷.

El 18 de agosto de 1943, la Ufa se convierte en productora exclusiva de películas culturales del partido nacionalsocialista alemán, y "el Estado puede utilizarla como instrumento para la educación política y cultural del pueblo", aclara Carl Melzer, vicepresidente de la Cámara de Cultura del Reich¹¹⁸. En virtud del contrato firmado con el estado, la Ufa debe producir a sus propias expensas los proyectos preparados por la Dirección de Protaganda y, a cambio, el partido renuncia a su parte de los beneficios por la exhibición en las salas de cine.

Un año más tarde, siguiendo las instrucciones del intendente de películas del Reich Heinrich Hinkel se cierran las filiales de la Ufa, Ufa-Producciones Especiales (Ufa-Sonderproduktion), Ufa-Películas Económicas (Ufa-Wirtschaftsfilm) y Producciones Especiales del Noticiero Semanal (Sonderproduktion der Wochenschau), y se despide a una gran parte del personal del Departamento de Cultura para enviarlos al frente. No obstante, se continúa con la producción de películas culturales hasta el final de la guerra, como las

¹¹⁷ Uvk, *op. cit.*

¹¹⁸ Michael Töteberg, *op. cit.*, p. 440.

realizadas por Ulrich K.T. Schulz en 1945 *Unser täglich Brot* ('Nuestro pan cotidiano') y *Der Karpfen* ('La carpa').

Durante el Tercer Reich, la película educativa y para la enseñanza (*Lehrfilm* y *Unterrichtsfilm*) cobra especial importancia en los planes propagandísticos de Goebbels. La Oficina del Reich para la Película Educativa (*Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*, RfDU) creada en 1934 es la encargada de producir este tipo de cintas para uso exclusivo en estudios científicos, la enseñanza y la educación nacional; la venta para exhibiciones públicas estaba prohibida. En su catálogo de películas de 1936¹¹⁹ se especifica que éstas eran mudas y de paso estrecho (16 mm). La división que se hace de las cintas es similar a la que aparecía en los catálogos de otras productoras antes de la toma del poder por los nazis¹²⁰, aunque sí aparece un nuevo apartado en sintonía con la ideología imperante dedicado a "genética y etnografía". En 1940 cambia su nombre por el de *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (RWU), y trabaja en estrecha colaboración con 31 oficinas de la imagen de los *Länder* (*Landesbildstellen*) y 1.113 oficinas del mismo tipo de ciudades y barrios. En total, se contaba con 42.000 aparatos de proyección para aproximadamente 70.000 colegios, con un programa de alrededor de 405 películas para escuelas superiores y universidades, 230 cintas para colegios de enseñanza general básica, 70 para escuelas de formación profesional y ocupacional y 20 filmes para escuelas agrícolas¹²¹. Todas estas cifras reflejan un perfecto mecanismo de producción y distribución de películas consideradas educativas, con las que los nacionalsocialistas ampliaban la cobertura y la difusión de su ideología entre los jóvenes¹²².

Además, las películas culturales y educativas estaban presentes en la programación de la Televisión Nacionalsocialista (NS-Fernsehen) desde sus

¹¹⁹ *Die Filme der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*, Berlín, 1936.

¹²⁰ Estas secciones eran: geografía; historia y formación política nacional; biología; genética y etnografía; educación física; artesanía; técnica; prácticas de taller y dibujar; matemáticas, y cuentos infantiles.

¹²¹ Rudolf Oertel, *op. cit.*, p. 231.

¹²² Para un amplio conocimiento del funcionamiento de la Oficina del Reich para la Película Educativa se recomienda la tesis doctoral de Michael Kühn, publicada con el título *Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus*, septem artes, Mammendorf, 1998.

comienzos en 1935, sirva de referencia que en 1938 la cifra de documentales emitidos por primera vez superaba el centenar¹²³. Las cintas producidas directamente por el partido, las de la Ufa, la Tobis o las educativas de la RWU mostraban estampas paisajísticas del “Reich alemán” o bien reflejaban las doctrinas del *Blut und Boden* (‘Sangre y tierra’), la disputa con la naturaleza o la unión nacionalista o racial con el “suelo alemán”.

Si bien al principio de los años 30 se utiliza en Alemania con muy poca frecuencia la denominación de *Dokumentarfilm* (‘documental’) para una *Kulturfilm*, esto cambia con el comienzo de la segunda guerra mundial. Las películas de propaganda de guerra son presentadas como películas didácticas y ‘documentales’.

6.3.1. El *Dokumentarfilm* durante la segunda guerra mundial

Con el comienzo de la segunda guerra mundial, los nacionalsocialistas retoman el término *Dokumentarfilm* (película documental) en Alemania, palabra que se había utilizado ya con las primeras cintas de Messter por extrapolación con el *documentaire* francés (vistas y panorámicas, véase capítulo 4). Los documentales de la guerra estaban impregnados de material de los noticiarios y son presentados como películas didácticas y documentales “con la pretensión de hacer historia cinematográfica”¹²⁴, una especie de noticiario semanal mejorado. De hecho, de los *Wochenschau* se desarrolla esta ‘nueva’ modalidad de película de largometraje (*abendfüllende Film*), que llevará, afirmaba Rudolf Oertel en 1941, “la historia, que nosotros vivimos, en forma de obra histórica visual a las generaciones venideras”¹²⁵.

Las películas documentales de guerra más destacadas de los nazis fueron *Feldzug in Polen* (‘Campaña en Polonia’, 1940, Fritz Hippler) y *Feuertaufe* (‘Bautismo de fuego’, 1940, Hans Bertram), seguidas por *Sieg im Westen*

¹²³ Véase sobre el *Kulturfilm* en la televisión nacionalsocialista, NS-Fernsehen: Knut Hickethier, “Die Welt ferngesehen”, en *Bilderwelten Weltbilder*, vol. 2, Hitzeroth, 1990, pp. 23-48.

¹²⁴ Madeleine Dewald y Oliver Lambert, *op. cit.*

(‘*Victoria en el Oeste*’, 1941, Svend Noldan) tras la capitulación de Francia. Estos filmes de campaña de comienzos de la segunda guerra mundial se exhibían en el exterior como prueba de la superioridad militar de Alemania y con una intención amenazante. *Feldzug in Polen*, producida por Fritz Hippler, enfatiza el papel del ejército alemán en la invasión de Polonia. *Feuertaufe*, patrocinada por el Ministerio del Aire, glorifica el papel de la *Luftwaffe* en la misma campaña. *Sieg im Westen*, reconstruye el avance alemán por Europa y la derrota francesa. Estas películas se proyectan asimismo en las salas de cine españolas acompañadas de una intensa promoción publicitaria en los periódicos¹²⁶.

Estas cintas eran promovidas tanto por la jefatura militar como por el Ministerio de Propaganda, pero su creación no hubiera sido posible sin la contribución de cámaras, ingenieros de sonido y técnicos que en tiempos de paz “se habían formado en la Ufa o la Tobis para convertirse en expertos del arte y artesanos apasionados”¹²⁷. Kreimeier libera a estos profesionales de toda responsabilidad por su colaboración con el régimen y excusa su manera de obrar por la formación recibida en la Ufa:

“El culto a la perfección de la Ufa, la ética del trabajo y la conciencia misionera de sus colaboradores así como el orgullo de pertenecer a la empresa eran factores psicológicos fundamentales, que eran co-responsables de la desaparición casi total de la reflexión crítica sobre lo que estaba ocurriendo”¹²⁸.

Los organismos oficiales que se ocuparon de la realización de los documentales durante la guerra fueron: la Deutsche Filmherstellungs und Verwertungs GmbH (DFG) y la Deutsche Wochenschau GmbH, que era la productora oficial encargada de la elaboración de los noticiarios a partir de 1940. La primera era en realidad un órgano del Departamento de Propaganda del Reich¹²⁹ y produjo los tres documentales de guerra más importantes anteriormente señalados.

¹²⁵ Rudolf Oertel, *op. cit.*, p. 238.

¹²⁶ Véase Josep Estivill “Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich”, *Film-Historia*, Vol. VII, núm. 2, 1997, pp. 113-130. Para una panorámica general sobre las relaciones cinematográficas entre Alemania y España en aquella época consúltese el artículo de Emeterio Díaz, “Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)”, *Archivos*, núm. 33, octubre 1999, pp. 35-59.

¹²⁷ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 361.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford, 1983, p. 292.

Otro de los documentales del periodo nacionalsocialista más nombrados es *Der Ewige Jude* ('El eterno judío', 1940). El filme incluye una especie de campaña difamatoria contra personas consideradas diferentes. Por distintas razones, la película puede ser vista como una radiografía del proceso que desembocó en el holocausto. Como un medio "cercano a la realidad", la película refleja las alucinaciones paranoicas que hicieron posible el genocidio del judaísmo europeo¹³⁰. Eberhard Taubert fue quien creó el Instituto para el estudio de la cuestión judía por orden de Goebbels (recientemente rebautizado como Acción Antisemita) y quien desarrolló el primer concepto de este filme. Hornshøj-Møller¹³¹ apunta que las fuentes documentales no han llegado a ratificar lo que fue creado por iniciativa suya y lo que desarrolló por orden de Goebbels. No obstante, está comprobado que Goebbels, en una reunión celebrada el 5 de octubre de 1939 con Hippler y Taubert, fijó él mismo una estructura jerárquicamente superior y que fue autor de varios conceptos. Lo que sí es seguro es que fueron Goebbels y Hitler quienes tomaron la decisión con respecto a la producción y presentación de la película a todo el mundo en el cine, según Hornshøj-Møller¹³².

Los directores de documentales más destacados como Fritz Hippler, Hans Bertram y Svend Jordan no fueron los únicos que dejaron "corromper su talento" con el nacionalsocialismo. Otros realizadores de la época citados por Hoffmann¹³³ y algunos ya mencionados en el apartado anterior fueron Hans Cürlis (*Arbeitsdienst*, 'Servicio laboral', 1933, *Arno Brecker*, 1944), Arnold Fanck (*Josef Thorak*, 1943, *Atlantikwall*, 'Terraplén atlántico', 1944), Carl Junghans (*Jugend der Welt*, 'Jóvenes del mundo', 1936; *Jahre der Entscheidung*, 'El año de la decisión', 1939), Curt Oertel (*Grabmal des unbekanntenen Soldaten*, 'La tumba del

¹³⁰ *El eterno judío* sigue estando prohibido hasta el día de hoy y solamente se puede presentar con autorización especial en el marco de eventos cerrados, con comentario exhaustivo y con el propósito de educación política.

¹³¹ Stig Hornshøj-Møller, URL: www.der-ewige-jude.de. (página web visitada el 27 de abril de 2002). Otras publicaciones impresas de este autor sobre el filme *Der Ewige Jude*: Stig Hornshøj-Møller: "Die Entscheidung. Der antisemitische Propagandafilm 'Der ewige Jude' und seine Bedeutung für den Holocaust", *Zeiten und Medien – Medienzeiten*, Gerhard Maletzke/Ruediger Steinmetz (ed.), Leipzig, 1995, p. 142-63; "'Der ewige Jude' (1940) - Legitimation und Auslöser eines Völkermordes", en Karl Friedrich Reimers (ed.), *Unser Jahrhundert im Film und Fernsehen*, Múnich, 1995, p. 59-97; "Der ewige Jude", *Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Film*, Goettingen, 1995.

¹³² Stig Hornshøj-Møller, *op. cit.*

¹³³ Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, pp. 148-149.

soldado desconocido', 1935), Hans Steinhoff (*Gestern und heute*, 'Ayer y hoy', 1938), Walter Ruttmann¹³⁴ (*Altgermanische Bauernkultur*, 'Antigua cultura campesina germana', 1939; *Deutsche Panzer*, 'Tanques alemanes', 1941), Alfred Weidemann (*Soldaten von morgen*, 'Soldados del mañana', 1941; *Hände hoch*, 'Manos arriba', 1942), así como Eugen York (*Danzig*, 1939), entre otros.

La técnica del montaje cinematográfico soviético está presente en los documentales de este periodo que se caracterizan, además, porque en ellos se truca "con habilidad asombrosa tanto la imagen, como el sonido y el comentario"¹³⁵. Según ha constatado Hartmut Bitomsky, "con la composición final no se corresponde absolutamente nada de la realidad de las grabaciones por sí solas"¹³⁶. Kreimeier añade que esta técnica de cortar imágenes para recomponerlas siguiendo criterios estéticos abstractos tiende a "aniquilar el 'contenido' real y la riqueza de la imagen individual"¹³⁷.

Los documentales de la guerra tenían un estilo amenazante con el que se pretendía intimidar al enemigo, algo poco habitual entonces en las técnicas de propaganda de otros países. Con ello consiguieron que los países neutrales temieran a los alemanes, ya que, según se mostraba en estos filmes estaban destinados a su sometimiento y se les aconsejaba que no ofrecieran resistencia. Como señala Montero a continuación, la técnica utilizada pretendía ser lo más sencilla posible para que el mensaje llegara fácilmente al público. De hecho, la propaganda hitleriana en su conjunto¹³⁸ estaba destinada a un público de masas¹³⁹, a un público no educado políticamente:

"Desde el punto de vista del estilo no se registraron grandes innovaciones: se adapta el modelo del *Acorazado Potemkin* a la ideología del partido y a las necesidades del momento, y se crea así una técnica estándar, fácil de

¹³⁴ Sobre las cintas de Ruttmann durante el Tercer Reich, véase Martin Loiperdinger, *op. cit.*

¹³⁵ María Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 352.

¹³⁶ Hartmut Bitomsky, *op. cit.*, p. 451. Citado por Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 319.

¹³⁷ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 319.

¹³⁸ Sobre la propaganda alemana a través de los medios de comunicación durante la Primera Guerra Mundial y durante el periodo nazi, véase Alejandro Pizarroso, *Historia de la Propaganda*, Eudema, Madrid, 1993; Z. A. B. Zerman, *Nazi Propaganda*, Londres, Oxford University Press, 1973; Viktor Klemperer, *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Editorial Minúscula, 2001.

¹³⁹ En 1940, Goebbels dijo que los filmes debían dirigirse a toda clase de público (*Licht-Bild-Bühne*, 3 de febrero de 1940). Citado por Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 259. (1ª ed. en inglés, 1947; 1ª ed., en castellano 1961).

reproducir y fácil de comprender por parte del público, porque lo que realmente interesa es que el mensaje llegue al público y le impacte”¹⁴⁰.

Estos documentales de campaña tuvieron su réplica en el género de ficción en películas sobre asuntos militares y exaltación de héroes de ésta y de la gran guerra europea, entre otros temas afines a la ideología nazi (véase capítulo 3). De hecho, la producción cinematográfica en su conjunto estaba perfectamente planificada según los intereses del momento: unas veces se apoyaba las campañas políticas –antisemitismo y eutanasia-, otras se daba a conocer al enemigo –comunistas, británicos y judíos- y otras se creaban héroes. El *Kulturfilm* no sólo se inspiraba en otros documentales sino que también se dejaba influir por la película de ficción, como ejemplifica Kreimeier:

“La película documental *Sport auf dem Panzerschiff Deutschland* [‘Deporte en el buque acorazado Alemania’] no se inspiraba solamente (como suponía Bitomsky) en *Panzerkreuzer Potemkin* [‘El acorazado Potemkin’] de Sergej Eisenstein, sino también en la opereta de la Ufa *Bomben auf Monte Carlo* [‘Bombas sobre Monte Carlo’] (Hans Schwarz, 1931): La coreografía deportiva de los marineros debajo de los cañones que giraban estaba predefinida de un modo ejemplar”¹⁴¹.

En 1942, con los sufrimientos de la guerra y por imperativo nazi, aparecen con más frecuencia en las pantallas de la patria los milagros de la naturaleza, cada vez más destrozada, y se vuelve al *Kulturfilm*, que obtiene con ello su última misión destacada.

6.3.2 Los *Wochenschau* o noticiarios cinematográficos

Los primeros noticiarios cinematográficos iniciados por Messter en la primera guerra mundial continuaron produciéndose tras ésta. En 1922 pasaron a denominarse Deulig-Woche y en 1927 se convirtieron en propiedad de la Ufa. El primer *Wochenschau* sonoro¹⁴² fue el Ufa-Tonwoche núm. 1, estrenado el 10 de

¹⁴⁰ María Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 354.

¹⁴¹ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 319.

¹⁴² Citado por Hilmar Hoffmann, *op. cit.*, p. 134.

marzo de 1930. Cuando los nacionalsocialistas suben al poder operaban en el país cuatro productoras de documentales¹⁴³. Así, en 1933, se exhibían en las salas de las distintas regiones del país los Ufa-Tonwochen, Deulig-Wochen, Tobis-Wochenschauen y Bavaria-Tonwochenschauen. Los americanos tenían además los Fox Tönende Wochenschau y la Ufa una edición de noticias del país para el extranjero con los Ufa-Auslandswoche.

En 1936 se introduce la Ley del Noticiario (30 de abril de 1936) para facilitar los problemas de distribución y el *copyright*. Dos años más tarde, otra legislación obliga su proyección en cada sesión cinematográfica y abarata el precio de los nuevos noticiarios. Con esta última medida se evitaba la exhibición de noticias antiguas, más económicas que las de acontecimientos de actualidad. Como señala Welch, ‘estas reformas aseguraban no sólo que las audiencias verían los más recientes noticiarios (...) sino también que el material de la propaganda, el cual era considerado importante para el mantenimiento del consenso, podría ser difundido tanto como fuera posible’¹⁴⁴.

Consecuentemente con la importancia que le otorgaron los nazis al género informativo cinematográfico ya desde el reestablecimiento del partido¹⁴⁵, así como a todos los medios en general (prensa, radio y televisión)¹⁴⁶, se crea en el seno del Ministerio de Propaganda el Deutsche Film-Nachrichtenbüro (Agencia alemana de noticias cinematográficas). El *Wochenschauleiter*, como director de este departamento, tenía que conseguir que se realizara un trabajo en equipo con

¹⁴³ Además de la bibliografía citada en este epígrafe, son de mucha utilidad los análisis de *Wochenschauen* realizados por el Institut für Wissenschaftlichen Film (IWF), y la colección de *Wochenschauen* en vídeo “La guerra del Führer” de la Editorial Rombo.

¹⁴⁴ David Welch, “Goebbels, Götterdämmerung and the Deutsche Wochenschau”, en K. R. M. Short y Stephan Dollezed (eds.), *Hitler’s Fall. The Newsreel witness*, Croom Helm, Londres, 1988, p. 81.

¹⁴⁵ Hitler contó, desde el momento de la refundación del partido, en 1925, con la ayuda de Alfred Hugenberg, gran magnate de la prensa y de la industria del cine. En 1927 Hugenberg se hace con el control de la Ufa y sus noticiarios cinematográficos dedican amplios espacios a la marcha del partido hacia el poder. En 1937 el estado adquiere la Ufa y poco a poco se hace con todas las productoras cinematográficas (Pizarroso, *op. cit.*, p. 336). El partido tuvo sus propios departamentos de producción de películas coordinados tanto desde la Dirección de Propaganda del Partido (Reichspropagandaleitung) como desde otros departamentos repartidos por las distintas regiones y por las diferentes organizaciones del partido, como la de los Jóvenes Hitlerianos o la organización «Kraft durch Freude» (La fuerza por la alegría, Kdf) de trabajadores, que fomentaba el turismo en sus barcos de recreo propios, entre otras actividades lúdicas, como se verá en el capítulo siguiente.

¹⁴⁶ Alejandro Pizarroso, *op. cit.*, pp. 331-355.

el resto de directores de noticiarios¹⁴⁷ y obtener así una versión “oficial” de la Alemania contemporánea¹⁴⁸.

Los nacionalsocialistas sabían del poder de las imágenes para convencer a su público de sus ideas y utilizaron el género de no ficción para desplegar toda su propaganda. Ésta, durante el periodo de preguerra intentaba preparar psicológicamente a la población para la lucha y convencerles de su causa y de su invencibilidad. Bajo la dirección de Goebbels se preparan las mayores representaciones del NSDAP y del régimen con exactitud, desde minuciosos planes para los equipos de filmación sobre lugares de colocación de las cámaras, hasta cuestiones sobre la iluminación y el sonido¹⁴⁹. Algunos de los ejemplos más destacados, que apunta Kreimeier, se produjeron el 21 de marzo de 1933, el “Día de Postdam” o el 1 de mayo de ese mismo año, el primer Día Nacional del Trabajo, para el que Goebbels, con el apoyo del arquitecto Albert Speers y la colaboración de la radio creó uno de los “primeros grandes éxitos multimedia” del régimen¹⁵⁰.

En el otoño de 1940 desaparecen las informaciones cinematográficas de origen diverso y los nazis crean una única “Deutsche Wochenschau”, donde muestran los reportajes de guerra tomados por las “compañías de propaganda” (Propaganda Kompagnien Einheiten, comúnmente conocidas por PK) en el frente, a la vez que disuelven todas las otras productoras de noticiarios. Un acuerdo sobre la realización de la propaganda durante la guerra firmado por Goebbels y el jefe del *Oberkommando der Wehrmacht* (OKW) en el invierno de 1938/1939 reconoció a la propaganda como un instrumento bélico de igual valor que la guerra con las armas¹⁵¹. En los escenarios de guerra se introducen laboratorios fílmicos para aumentar la rapidez en la distribución del material e incluso éste se trasladaba en aviones hasta Berlín. Goebbels llegó a decir de

¹⁴⁷ El director era Eberhard Fangauf, antiguo colaborador del departamento de películas culturales de la Ufa, y desde 1931 miembro del NSDAP. La Ufa se quiso mantener al margen de esta organización pero su independencia sólo se daba sobre el papel. Klaus Kreimeier, *op. cit.*, pp. 314-315.

¹⁴⁸ David Welch, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁹ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, pp. 315.

¹⁵⁰ Además, se pusieron todos los medios al alcance para que el material estuviera montado y listo para su exhibición en la noche del 2 de mayo. *Ibidem*, pp. 315-316.

¹⁵¹ Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hildesheim/Zurich/Nueva York, 1982, pp. 206 y 212. Citado por Kreimeier, *op. cit.*, p. 359.

estas 'unidades móviles' que eran "un milagro de la técnica. Somos invencibles en esta área"¹⁵². Las PK operaban a las órdenes del OKW, lo que originó más de un conflicto entre el Ministerio de guerra y el Ministerio de Propaganda, puesto que Goebbels no se conformaba con poder visionar junto a la OKW las versiones inéditas y quería controlar todos los aspectos relacionados con la propaganda dentro y fuera del país, aunque no siempre consiguió extender su poder fuera de las fronteras, ya que en este campo se enfrentaba con el Ministerio de Exteriores.

El material con el que se configuraban los noticiarios, así como la duración de estos se fue incrementando según avanzaba la guerra, aunque luego descendió notablemente según ésta iba llegando a su fin. Mientras en tiempos de paz el material con el que se configuraban los noticiarios cinematográficos era de aproximadamente 3.000 metros a la semana, en los días de las grandes batallas llegó a alcanzar los 40.000 metros¹⁵³. Consecuentemente, si un noticiario tenía antes de la guerra 320-350 metros, en los días de importantes acontecimientos durante la contienda llegó a alcanzar más de 1.200 metros. El número de copias también pasó de 800 a 2.000 y para los *Auslands-Wochenschau*, destinados al exterior, si antes de la guerra se producían 30 copias, la cifra se incrementa a "la fantástica suma" de 1.000 copias en 15 versiones diferentes¹⁵⁴, cada una en el idioma del país de destino.

Los nazis pretendían hacerse con el monopolio europeo del noticiario y competir con los americanos. Cada noticiario cinematográfico del frente debía ser presentado el mismo día en todo el Reich¹⁵⁵. Además, se redujo el tiempo de circulación de una misma cinta, que pasó de ocho a cuatro semanas 'de vida' a mediados de 1940; se coordinaban los estrenos para que se produjeran simultáneamente en todas las salas de cine del país, y se desplegaron cines ambulantes por todo el territorio alemán para acercar los noticiarios a las zonas rurales. Estos, además, se proyectaban en las escuelas a las Juventudes

¹⁵² F. Taylor (ed.), *The Goebbels diaries 1939-1941*, Londres 1982, p. 403, entrada del 10 de junio de 1941. Citado por David Welch, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁵³ Estas cifras y las siguientes aparecen en Rudolf Oertel, *op. cit.*, p. 237.

¹⁵⁴ Mientras Oertel (*op. cit.*, p. 237) habla de 15 versiones, Kracauer lo hace de 16 (*op. cit.*, p. 259), y añade que a Nueva York, por ejemplo, llegaba un noticiario cinematográfico alemán cada dos semanas (edición del verano de 1941 de *Sight and Sound*).

¹⁵⁵ Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 259.

Hitlerianas, a los miembros del partido, a la *Wehrmacht* o a la organización de trabajadores (Reichsarbeitsdienstes). Para este 'privilegiado' público, la Ufa creó el noticiario en 16 mm, un Schmalfilm-Magazin semanal¹⁵⁶, de menos coste que el rollo de película de 35 mm utilizado en las salas de cine, y con el que se pretendía facilitar el acceso de la propaganda a todos los rincones de la sociedad civil y militar.

La larga duración de los noticiarios –a partir de mayo de 1940 duraban 40 minutos- es una de las características que apunta Kracauer¹⁵⁷ como diferenciadoras respecto de los noticiarios cinematográficos británicos y americanos, además de la sofisticada edición –un montaje desarrollado con perfección-, la utilización de una música con efecto emotivo –obras maestras de la música clásica, marchas, himnos, canciones populares adaptadas, música creada especialmente para resaltar una escena- y su preferencia por la imágenes visuales frente al texto. Éste asciende de categoría ante un discurso del *Führer*, para avivar sentimientos o reforzar un mensaje, muchas veces eslóganes repetidos hasta la saciedad, hasta ser agotados¹⁵⁸. Asimismo, se aprovechaba al máximo el material, junto a recientes victorias se mostraban conquistas pasadas, y se insertaban numerosos planos “comodines”¹⁵⁹: vida a bordo de un barco, toque de alarma, escotilla que se cierra, banderas y estandartes... A esto se suman los aspectos esenciales de la gran escenografía nazi, enumerada por Pizarroso¹⁶⁰: la manifestación al aire libre, el largo mitin político en un local cubierto, las canciones, los saludos («Sieg Heil»), las antorchas, la profusión de banderas y estandartes, los desfiles de las fuerzas paramilitares, etc. Con todo ello, se compone un *allegro* de imágenes de las primeras campañas relámpago en Polonia, países escandinavos y Francia, que, como los discursos de Hitler, va *increscendo* para conseguir crear el efecto de una nación con un poder imparable, con una superioridad técnica y moral. Las escenas, tomadas de la

¹⁵⁶ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 316.

¹⁵⁷ Siegfried Kracauer, “The conquest of Europe on the screen: The Nazi newsreel, 1939-40”, *Social Research*, vol 10, núm. 3, septiembre 1943, p. 340. Citado David Welch, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁸ Sobre los usos que hicieron los nazis de la lengua alemana para sus fines propagandísticos, véase la obra del filósofo Victor Klemperer, *La lengua del Tercer Reich*, *op. cit.*

¹⁵⁹ María Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 344.

¹⁶⁰ Alejandro Pizarroso, *op. cit.*, p. 334.

realidad principalmente, se adaptan a las exigencias de un 'guión' coordinado por las altas instancias del partido. Así, la censura eliminaba el material que pudiese dar información al enemigo, y, la autocensura, "que es difícil de valorar, también contribuía a limar el realismo considerado como problemático", como señala Montero¹⁶¹.

Como ya es sabido, Goebbels y Hitler creían en la importancia del noticiario y recibían copias de las cintas antes de su distribución. Goebbels las supervisó personalmente durante la primera parte de la guerra y apuntaba en sus diarios, casi todos los días, alguna referencia sobre aquellas producciones cinematográficas de la "guerra relámpago". Eran noticiarios en los que el ejército sustituye al partido, la actualidad bélica imponía su glorificación, "aunque en ningún momento Hitler pierde protagonismo"¹⁶². La influencia de éste es más oscura, aunque Goebbels hacía contar los favorables comentarios hechos por el *Führer* en su diario. En un escrito del 16 de junio de 1941, por ejemplo, Goebbels notificaba: "Los más recientes noticiarios han sido del agrado del *Führer*. Él los describía como la mejor manera de educación popular y dotes de mando. Y realmente lo son"¹⁶³. Sin embargo, entre 1942 y 1943 se percibe en las anotaciones que este interés fue decayendo, la guerra se prolongaba tanto como se alejaba la victoria final alemana. De hecho, la propaganda nazi estuvo intrínsecamente ligada a los éxitos militares de Alemania.

Los noticiarios lo tuvieron más fácil al principio de la guerra gracias a las victorias. Cuando éstas cesaron, hubo que buscar otros argumentos y recursos para mantener alta la moral de la sociedad civil, alentarla para que se sintiera parte del ejército que se veía abatido en el frente y mantener la unidad del pueblo -el individuo por sí solo no era nada y existía en cuanto formaba parte de un pueblo, de una nación-. La efectividad de los noticiarios, según Welch, dependía de su habilidad para contar las victorias que los líderes alemanes habían prometido¹⁶⁴, por tanto, cuando a finales de 1941 esta privilegiada ventaja se invirtió, hubo que empezar a ocultar la verdad al público que, hasta el momento,

¹⁶¹ María Antonia Paz y Julio Montero, *op. cit.*, p. 344.

¹⁶² *Ibidem*, p. 347.

¹⁶³ F. Taylor, *op. cit.*, p. 146. Citado por David Welch, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁴ David Welch, *op. cit.*, p. 84.

no sabía del control que se ejercía sobre los noticiarios. Éste comenzó entonces a desconfiar. El noticiario pierde credibilidad ante la población y ésta trata de faltar a su cita. Goebbels obliga a las salas de cine a cerrar su taquilla antes del comienzo del noticiario y evita de esta forma que el público sólo asista al resto del programa (un *Kulturfilm* y un largometraje de ficción).

El ministro de propaganda, que veía cómo cada vez le resultaba más difícil conseguir en el frente las imágenes idóneas para sus fines, achaca el fracaso que está sufriendo su tarea propagandista a las interferencias de la OKW y del Ministerio de Asuntos Exteriores. A ello se suma que, tras la derrota de Stalingrado, se produce una crisis de confianza en el régimen. Goebbels tiene que conseguir a toda costa la unidad de la población para luchar en la guerra y gesta toda una representación teatral en su discurso del 18 de febrero de 1943 en el Palacio de Deportes sobre la “guerra total”. Como ejemplo de esta manipulación, explicada de forma detallada por Welch¹⁶⁵, incluimos aquí el siguiente fragmento:

-Goebbels: “Los ingleses están proclamando que la población alemana se está resistiendo a las medidas del gobierno para una guerra total”.

-Muchedumbre: “¡Mentiras! ¡Mentiras!”

Para los nacionalsocialistas, “los sacrificios totales junto con la completa movilización de la población” eran un requisito indispensable para que Alemania llegase a ser “un cuerpo de guerra, unida bajo un poderoso líder”, señala Welch. Además, con su exhibición fuera de las fronteras alemanas se quería convencer a los gobiernos extranjeros de que había “un completo acuerdo entre los gobernantes y los gobernados alemanes”. El gran propagandista consiguió en un primer momento aportar fuerza moral, pero sólo a corto plazo. Aún así, los nazis siguieron insistiendo en que la victoria final estaba asegurada a pesar de las grandes dificultades. Atribuían el empeoramiento de la situación militar al fracaso de la propaganda. Con todo esto, después de 1943 los argumentos generales de los noticiarios se centraron en resaltar “una retirada estratégica”, con el fin de

racionalizar la acumulación de derrotas militares; “promesas de venganza”; “anticomunismo y fuerza ante el temor”; “lealtad al *Führer*, y necesidad de una sublevación popular”¹⁶⁶. El recurso técnico utilizado para ello era una combinación de material auténtico con tomas falsas realizadas en estudio. Aunque se pretendía que los noticiarios alentaran la moral de los civiles, la propaganda nazi se había esforzado claramente en enfatizar los méritos de la lucha de una guerra defensiva dentro de las fronteras alemanas, y con ello estaba proporcionando un “testimonio inconsciente de la realidad cambiante de la situación militar”¹⁶⁷.

Como la situación iba de mal en peor, Goebbels tenía que buscar continuamente algo que pudiera persuadir a la población para que creyera en la victoria final: cuando el mito estaba al borde de la desintegración, utilizó el fracasado complot contra el *Führer* para mostrarlo como una víctima; aumentó la propaganda de odio y miedo a los bolcheviques; formó una fuerza de defensa nacional, el *Volkssturm* (la “tormenta popular”) para que cada hombre de entre 16 y 60 años se uniera a la defensa de la patria, y llamaba a las mujeres y a los niños a unirse a la lucha¹⁶⁸. Goebbels auguraba que si la población alemana permanecía con firmeza, se produciría un milagro, y ese milagro era la victoria militar que en su diario apuntaba necesitar. En línea con su “propaganda realista”, cambia mito por realidad. El penúltimo noticiario fue estrenado en marzo de 1945. Después de examinarlo el 11 de marzo, Goebbels anotó en su diario: “Desgraciadamente, el noticiario semanal sólo puede aparecer en intervalos irregulares desde que no disponemos de los materiales necesarios ni de las facilidades para la distribución regular”. Aún así no se dejaba doblegar y añade: “Desde que sólo aparecen de forma irregular, nuestros esfuerzos para hacerlo efectivo deben ser mayores”¹⁶⁹. El último noticiario llegó a las pantallas de los cines el 3 de abril de 1945¹⁷⁰.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 85-87.

¹⁶⁶ *Ib.*, p. 88.

¹⁶⁷ *Ib.*, p. 89.

¹⁶⁸ *Ib.*, p. 93.

¹⁶⁹ Texto recogido por David Welch, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁰ Sobre este noticiario, véase el estudio en profundidad de Dr. Waterkamp, *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: 'Die deutsche Wochenschau' 755/19/1945*, Institut für den Wissenschaftlichen Film (IFW), Göttingen, 1977.

Welch concluye uno de sus estudios sobre los últimos años de los noticiarios nazis señalando la visión que los historiadores tienen de estos *pseudo* productos informativos:

“el desarrollo del noticiario alemán proporciona un inconsciente testimonio de la gradual retirada del mito de la propaganda nazi desde 1939 hasta 1945. El mito no necesita necesariamente estar reconciliado con la verdad, pero si tal propaganda es para demostrar el éxito debe sobrevivir al campo de batalla. Bajo tales adversas circunstancias militares, un ‘éxito de la propaganda’ en la primavera de 1945 era difícilmente factible. Esto no tiene que llevarnos automáticamente, sin embargo, a una actitud de resistencia al régimen nazi, o a suponer que el apoyo popular al Nacionalsocialismo no estaba tan extendido como previamente se suponía (...) No obstante, todavía uno se queda con la sensación de que sólo fue la serie de monótonos desastres militares de la guerra lo que socavó la propaganda, no el carácter del mensaje ideológico nazi en sí mismo”¹⁷¹.

La propaganda dejó de ser efectiva al final de la guerra. Mientras el pueblo alemán presenció en la gran pantalla cómo su país conquistaba nuevos territorios, cayó en los brazos persuasivos de Hitler, de su ideología, de su arquitectura visual propagandística, de su gran escenografía, de sus símbolos –en primer lugar, la «swástica» o cruz gamada-. Ello fue posible gracias, fundamentalmente, al impacto y a la apelación a la emoción que tuvo toda la máquina de propaganda orquestada por Goebbels, en la que el cine en general, y especialmente los noticiarios fueron determinantes.

¹⁷¹ David Welch, *op. cit.*, p. 96.

CAPÍTULO 7

LAS ISLAS AFORTUNADAS EN LOS DOCUMENTALES TURÍSTICOS

7. LAS ISLAS AFORTUNADAS EN LOS DOCUMENTALES TURÍSTICOS

7.1. Introducción al turismo alemán en Canarias

Antes de que las Islas Canarias apareciesen por primera vez en películas alemanas de viajes turísticos –en 1924–, éstas ya habían sido retratadas desde el siglo XVIII en numerosas obras de la literatura científica y de viajes publicadas en Alemania¹. Entre los científicos y naturalistas de más renombre que plasmaron sus impresiones y estudios sobre el archipiélago en un sinfín de publicaciones destacan: del siglo XVIII, Alexander von Humboldt² y Leopold von Buch³, y del siglo XIX, Franz von Löhner⁴, Karl von Fritsch⁵, Julius Frh. von Minutoli⁶,

¹ La historia de la literatura de viajes y científica escrita en lengua alemana sobre Canarias carece aún de un estudio monográfico. Durante nuestras estancias de investigación en Alemania consultamos numerosas publicaciones sobre este archipiélago publicadas con anterioridad a 1945, algunas de las cuales se nombran en este apartado. La mayoría de estos trabajos se realizaron entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo XX y versaban principalmente sobre las siguientes disciplinas de la ciencia: geología, vulcanología, zoología, botánica, meteorología y arqueología.

Además, localizamos diversos libros de viajes, de entre los que destacan por su importante repercusión posterior como fuente para las guías de viajes alemanas los de Hans Meyer, *Die Insel Tenerife. Wanderungen in canarischen Hoch- und Tiefland*, Leipzig, 1896 y Hermann Christ, *Eine Frühlingsfahrt nach den Canarischen Inseln*, 1886, publicado en español con el título *Un viaje a Canarias, en primavera*, (trad. Karla Reimers Suárez y Ángel Hernández Rodríguez), Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

El estudio más detallado sobre la situación socio-económica de la región publicado en Alemania en el siglo XIX fue la obra del antiguo cónsul británico Francis Coleman Mac-Gregor, *Die canarischen Inseln nach ihrem gegenwärtigen Zustande, und mit besonderer Beziehung auf Topographie und Statistik, Gewerbeleiß, Handel und Sitten*, Hahn, Hannover, 1831.

Sobre la presencia de otros destacados científicos y exploradores extranjeros véase los trabajos de Alfredo Herrera Piqué, *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico*, Madrid, 1987 y “Canarias, escala de la exploración científica de los continentes exóticos (siglo XVIII)”, *V Coloquios Canarias-América*, tomo V, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982, pp. 475-541.

² Véase sobre la estancia de Humboldt y Bonpland en las Islas Canarias en junio de 1799 y el estudio de Humboldt sobre el archipiélago: Alexander von Humboldt, *Viaje a las Islas Canarias*, (edición, estudio crítico y notas: Manuel Hernández González), Lemus, La Laguna, 1995. Este estudio sobre Canarias se publicó por primera vez en el tomo I de sus *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par A. de Humboldt et A. Bonpland, rédigé par Alexandre de Humboldt; avec un atlas géographique et physique*, editado en París en 1816. Véase asimismo en lo que respecta a la estancia en Canarias de estos científicos, A. Cioranescu, *Alejandro de Humboldt en Tenerife*, Tenerife, 1960.

³ Buch, Leopold von, *Physikalische Beschreibung der Canarischen Inseln*, W. Besser, Berlín, 1825, (*Descripción física de las Islas Canarias*, estudio crítico: Manuel Hernández González; traducción de la edición la 1ª ed. en francés de 1936: José A. Delgado Luis, Ediciones Graficolor, La Laguna-Tenerife, 1999).

Hermann Schacht⁷, Carl Bolle⁸ y Ernst Häckel⁹, entre otros. Sus estudios abrieron el camino a otros tantos científicos, historiadores y viajeros alemanes que llegaron a Canarias en la primera década del siglo XX¹⁰. Esta divulgación de la historia, la economía, la orografía, la flora y fauna del archipiélago canario y de los usos y costumbres de su población, se extendió en mayor medida entre el pueblo alemán con el desarrollo del turismo¹¹.

A principios del siglo XX hacían escala en Canarias numerosos barcos de pasaje de bandera alemana¹², lo que trajo consigo la edición en Alemania de las primeras guías de viajes de este archipiélago. Así, su belleza paisajística, singular geografía física y vegetación –diferentes a las del norte de Europa– y su benignidad climática durante todo el año, con temperaturas cálidas en invierno, opuestas a las de los países de origen de los visitantes, fueron atrayendo paulatinamente a un número mayor de turistas alemanes¹³. Éstos vinieron a

⁴ Véase entre las publicaciones de Franz von Loeyer: *Los germanos en las Islas Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1990 (1877) y *Nach den glücklichen Inseln: Canarische Reisetage*, Velhagen u. Klasing, Bielefeld, 1876.

⁵ Véase entre las diversas publicaciones científicas de Fritsch: Karl von Fritsch y W. Reiss, *Geologische Beschreibung der Insel Tenerife*, Wurster & Co., Winterthur, 1868.

⁶ Véase de este autor, *Die Canarischen Inseln, ihre Vergangenheit und Zukunft*, Allgemeine deutsche Verlagsanstalt, Berlín, 1854.

⁷ *Madeira und Tenerife mit ihrer Vegetation*, G. W. F. Müller, Berlín, 1859.

⁸ *Die Canarischen Inseln*, Berliner Zeitschrift für allgem. Erkunde, Berlín, 1861.

⁹ *Eine Besteigung des Pik von Teneriffa*, Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, tomo V, Berlín, 1870.

¹⁰ Entre ellos se encontraban Oscar Buschard, Carl Schröter, Karl Sapper, Richard Eisenstein, Adolph Gutzwiller, Curt Müller, Wolfgang Köhler, Hugo Hergesell, D. J. Wölfel y muchos otros. Sobre las filmaciones realizadas por Köhler a los monos de la estación antropológica alemana de Tenerife véase el capítulo 5. Las investigaciones de Hergesell y las relaciones diplomáticas ente España y Alemania para el establecimiento de un observatorio alemán en el Teide han sido analizadas por de Fernando de Ory Ajamil, *Ciencia y diplomacia hispano-alemana en Canarias (1907-1916). El origen del Observatorio Meteorológico de Izaña*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

¹¹ El significado que tiene hoy el turismo, como acto de viajar a través de organizaciones por placer, comenzó a desarrollarse en el siglo XIX y los ingleses fueron sus máximos exponentes. En Alemania la primera guía turística la publicó Karl Baedeker en 1839 sobre un viaje por el Rin desde Estrasburgo hasta Düsseldorf (Vgl. Hans Magnus Enzensberger, “Eine Theorie des Tourismus”, *Universitas*, Band 2, Nr. 7-12, 1987, S. 660-676 und Hermann Bausinger et. al. *Reisekultur*, Beck, München, 1999, S. 342) y la primera agencia de viajes, Reisebüro Karl Riesel, se creó en Berlín en 1854 (citado por Karl Fuss, *Geschichte der Reisebüros*, Deutsche Reisebüro-Verbandes, Melsungen, 1960, pp. 55 y 56). La navieras Norddeutsche Lloyd y Hapag comenzaron a ofrecer viajes organizados a partir de 1889, no obstante, aunque fueron en aumento, se desarrollaron enormemente después de la primera guerra mundial (véase Karl Fuss, *op. cit.*, p. 19).

¹² Sirva de referencia que el número de barcos alemanes, tanto de carga como de pasaje, que llegaron al puerto de Las Palmas en 1902 era de 227 buques y que en 1910 la cifra ascendió 650. Véase Ulises Martín Hernández, *Presencia y actividades extranjeras en Canarias. 1880-1919*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 1988, p. 481.

¹³ No se ha publicado ningún trabajo científico sobre el turismo alemán en Canarias y tampoco existen datos precisos sobre el número de turistas que viajaban anualmente al archipiélago canario. Sin embargo, existe una amplia literatura sobre el turismo y la presencia de británicos en Canarias (véase nota siguiente). Para una panorámica general sobre la evolución del turismo en Canarias en nuestro periodo de estudio consúltese Uwe Riedel, “Las líneas de desarrollo del turismo en las Islas Canarias”, *Anuario de estudios Atlánticos*, núm. 18, pp. 491-533 o bien su tesis doctoral *Der*

continuación de los británicos, que habían comenzado a llegar a las islas desde la segunda mitad del siglo anterior¹⁴.

Durante los siglos XVIII y XIX las relaciones comerciales entre Alemania y Canarias fueron relativamente escasas¹⁵ y de mucha menor trascendencia que las que mantenía Inglaterra con el archipiélago y con la isla de Madeira¹⁶. El decreto de puertos francos de 1852, por el cual las islas habían quedado fuera de la zona aduanera española, y la liberalización de otros aranceles en 1900 favorecieron el progresivo aumento de la inversión extranjera en las islas, lo que se tradujo en un incremento de casas comerciales alemanas que mantenían negocios con esta región española¹⁷.

No obstante, el aumento de las líneas regulares de barcos mercantes¹⁸ con destino a las colonias alemanas en África en las últimas décadas del siglo XIX fue lo que favoreció mayormente las relaciones entre Canarias y Alemania. A ello se sumó asimismo la emigración desde Alemania de súbditos de este país, a los asentamientos de colonos alemanes en Brasil y Argentina, proceso que tuvo uno de sus momentos álgidos en 1912 y 1913¹⁹.

Fremdenverkehr auf den Kanarischen Inseln. Eine geographische Untersuchung, Universität Kiel, 1971. Para su estudio Riedel consultó entre otras fuentes, la literatura de viajes y científica alemana sobre Canarias.

¹⁴ Sobre viajeros británicos en Canarias véase los siguientes trabajos de José Luis García Pérez: *Viajeros ingleses en las islas canarias durante el siglo XIX*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988; *Elisabeth Murray, un nombre singular en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982, “La presencia británica en el ochocientos”, *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, 1995, pp. 131-154, y “Alfred Diston, un viajero singular”, en *Alfred Diston y su entorno*, Cabildo de Tenerife/Caja Canarias, Tenerife, 2002, pp. 21-39. Sobre la presencia británica y su relación con la sociedad canaria, véase: Nicolás González Lemus, *Comunidad Británica y sociedad en Canarias*, Edén ediciones, Tenerife, 1997. Acerca de la imagen dada por los británicos de las islas véase del mismo autor: *Las islas de la ilusión: Británicos en Tenerife, 1850-1900*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995 y *Viajeros Victorianos en Canarias: Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viajes*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

¹⁵ Véase de H. Kellenbenz: “Las relaciones comerciales de Alemania con Canarias hasta comienzos del siglo XIX”, en *VIII Coloquios Canarias-América*, tomo 2, Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pp. 131-150 y “Relaciones consulares de las ciudades anseáticas con las Canarias”, *IX Coloquios Canarias-América*, tomo 2, Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 731-753.

¹⁶ Sobre las tradicionales relaciones comerciales entre Inglaterra y Canarias, véase Felipe Fernández-Armesto, et al. *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

¹⁷ Sobre las relaciones comerciales de Canarias con el exterior, véase, además de la tesis doctoral de Ulises Martín Hernández, estos otros trabajos del mismo autor: *El Comercio Exterior Canario (1880-1920): Importación y exportación*, Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992 y *Tenerife y el expansionismo ultramarino europeo (1880-1919)*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

¹⁸ Ulises Martín (*op. cit.*, p. 445) comenta que hacia comienzos de la década de 1890 los buques alemanes se convirtieron en el segundo grupo de mayor movimiento en los puertos de las islas, desplazando a los barcos españoles y franceses. En primer lugar se encontraban los barcos de bandera inglesa.

¹⁹ Asimismo, en 1923 y 1924, como reflejan los documentales que analizamos en este capítulo, el paso de barcos alemanes para la emigración por los puertos de las islas fue considerable.

Canarias era, desde siglos atrás, un lugar de escala habitual para el avituallamiento de navíos y luego de vapores que atravesaban el Atlántico²⁰, por lo que sus puertos se habían adelantado a las necesidades futuras y contaban con la infraestructura necesaria para realizar la carga y descarga de barcos y el suministro de carbón. Este importante factor propició la inclusión de Canarias como lugar de escala en las líneas regulares de las principales navieras alemanas tanto de transporte de mercancías como de pasajeros.

Durante la primera década de siglo, recalaban en los puertos de Canarias todas las principales navieras alemanas: Hamburg-Südamerikanische Dampfschiffahrts-Gesellschaft (conocida como Hamburg-Süd), Woermann Linie, Deutsche Ost-Afrika-Linie, Norddeutsche Lloyd, Hamburg Bremen Afrika Linie, Hamburg Amerika Linie (conocida como Hapag), Deutsche Dampfschiffahrt-Gesellschaft Cosmos y Olden Postuguesische Dampfschiff Rhederei²¹. No obstante, la supremacía en este sector la seguía ostentando, como era tradición, Inglaterra.

La Woermann Linie, pionera de entre estas empresas, en los puertos de las islas desde 1886, dispuso de una filial en el puerto de Las Palmas a partir de 1906²² e hizo de consignataria de las compañías alemanas, a las que además suministraba el carbón y la aguada. En Tenerife, el cónsul alemán y banquero Jacob Ahlers fundó en 1909 una agencia consignataria que representaba a numerosas navieras alemanas, y el puerto de la capital contó también con su propia infraestructura de abastecimiento carbonero a partir de 1913, cuando se permitió operar a la “Deutsche Kohlen Depot”²³.

Estas favorables condiciones portuarias, la fama de Canarias –compartida con Madeira– de lugar atractivo por la belleza de su paisaje y con un clima benigno todo el año, la construcción de establecimientos hoteleros dotados con

²⁰ Estos barcos se dirigían a África, América del Sur, Centroamérica, Nueva York, Oriente y Europa.

²¹ Además de anuncios en guías turísticas y en la prensa local, véase: Memoria del Puerto de Las Palmas, Tip Diario, Las Palmas, 1909 y Ulises Martín, *op. cit.*, pp. 775 y 778.

²² Véase Francisco Quintana Navarro, *Pequeña historia del Puerto de Refugio de La Luz*, Colección Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

²³ Esta empresa había solicitado permiso para operar en el puerto desde 1908, pero la rivalidad anglo-germana existente entre las consignatarias de las navieras de estos países establecidas en los puertos de las islas originó la demora. Para profundizar en este asunto, véase el capítulo titulado “La rivalidad carbonera” de la tesis de Ulises Martín, pp. 365-406.

los mejores servicios y la menor duración de los viajes en barco, propiciaron que el archipiélago fuera incluido en la primera década del siglo XX en las rutas de los grandes barcos de lujo alemanes destinados a realizar cruceros por el Mediterráneo.

Si bien las navieras más importantes de Alemania, la Hapag y la Norddeutsche Lloyd, se habían iniciado en los servicios de cruceros desde su fundación, éstos eran aún muy limitados. Primeramente, tan sólo se realizaba la tradicional travesía por las islas del Mar del Norte (Islas Frisias y Helgoland) y luego se fue ampliando a los fiordos noruegos, Cabo Norte y Spitzberge. Sin embargo, estos servicios dejaban de prestarse en los fríos meses de invierno y hubo que buscar otros lugares más atractivos para esta época del año. De esta forma, comenzaron los cruceros al Mediterráneo, a los que siguieron los de Oriente y Suramérica.

Este lucrativo negocio fue inventado²⁴ en Alemania por el director de la Hapag, Albert Ballin, en 1891, con el primer viaje de placer por el Mediterráneo realizado con el *Augusta Victoria*²⁵. Sin embargo, desde aquella fecha, tuvieron que pasar casi dos décadas hasta que Canarias empezara a ser incluida en travesías del Mediterráneo, y a esta nueva oferta turística se le denominó “cruceros al Mediterráneo y las islas del Atlántico”²⁶. Como se señalaba desde los prólogos de las primeras guías alemanas sobre las Islas Canarias, éstas habían sido hasta entonces prácticamente desconocidas en Alemania como destino turístico.

Esta época coincidió con un periodo de máximo esplendor de las navieras alemanas. Así, por ejemplo, sólo en el año 1913 viajaron en los barcos de la Lloyd diez millones de pasajeros, mientras la Hapag, con 175 buques antes del

²⁴ “La idea de los cruceros de turismo se atribuye a Arthur Andersen, gerente de la naviera británica P & O, que en 1844 ofreció la posibilidad de hacer escalas en el Mediterráneo para visitar los países de la cultura clásica como parte de la línea principal que enlazaba Inglaterra y Egipto. Sin embargo, el concepto de crucero moderno data de 1881, cuando P & O adaptó el buque Ceylon y dos años después los vendió a la compañía Ocean Steam Yatching y realizó viajes de placer por todo el mundo” (J. C. Díaz Lorenzo, *Cien años de turismo en Tenerife*, Tauro Producciones, Santa Cruz de Tenerife, 1999, p. 19).

²⁵ Véase cronología de los datos más significativos de esta empresa en su página oficial de Internet titulada “Hapag-Lloyd Konzern” en el apartado de historia de la empresa. URL:<http://212.66.2.90/hlneu/konzern/historie/index2.htm>

²⁶ Véase las guías de viajes que se citan más adelante y el análisis de los documentales realizados en Canarias en el presente capítulo.

estallido de la primera guerra mundial, era la mayor naviera del mundo²⁷. Sin embargo, la guerra truncó esta importante actividad para la economía alemana y la mayoría de estas empresas perdieron toda su flota.

Aunque a este periodo anterior a la contienda se le ha calificado en Canarias como “la edad de oro” de los inicios del turismo en las islas –en relación con la presencia de turistas ingleses, fundamentalmente²⁸–, la época dorada de las compañías alemanas llegó años después de la primera guerra mundial, y con ello, el regreso de los barcos alemanes a las islas.

La fase comprendida entre 1924, después del periodo de inflación, y 1930, antes del comienzo de la depresión mundial, fue una época durante la cual Alemania “parecía estar haciendo progresos prometedores”²⁹, a pesar de las grandes indemnizaciones y reparaciones que tuvo que costear. La construcción de barcos cada vez más grandes, más rápidos y más lujosos, no sólo obedeció a una carrera y competencia feroz entre compañías del propio país y con extranjeras, sino que también se utilizó como demostración del éxito del país, y evidenciaba “una tendencia hacia una actitud teutónica”³⁰.

Los cruceros de placer, reanudados por las navieras cuatro años después del final de la contienda, disfrutaron de un “sorprendente rápido renacimiento”³¹, que se observó principalmente en la segunda mitad de los años veinte, lo que implicó un aumento en el número de cruceros y en los destinos ofertados. Además, la distinguida clientela de estos barcos podía disfrutar de excursiones programadas en los lugares visitados.

Como en los años anteriores, los destinos favoritos en el sector de cruceros de alta mar seguían siendo los cruceros tradicionales al Mediterráneo y al Mar del Norte, y se reanudaron los viajes a Estados Unidos, las Indias

²⁷ La Norddeutsche Lloyd contaba asimismo con más de 135 buques. *Ibidem*.

²⁸ Los ingleses habían llegado al archipiélago en las últimas décadas del siglo anterior atraídos en primer lugar por la fama de su clima para la curación de enfermedades de las vías respiratorias y su número fue amentando progresivamente con el desarrollo de la infraestructura hotelera y de los barcos de crucero ingleses. Véase A. Sebastián Hernández Gutiérrez, *La Edad de Oro*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, s.f., y de este mismo autor *De la Quinta Roja al Hotel Taoro*, Aula de Publicaciones del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz, 1983.

²⁹ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997, p. 252.

³⁰ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, *op. cit.*, p. 181.

³¹ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, *op. cit.*, p. 280.

Occidentales, Brasil y las vueltas alrededor del mundo³². Canarias era entonces visitada no sólo como parte de la ruta de los viajes de placer al Mediterráneo, sino también en otros “paquetes”, como era el formado por las costas del Norte y Noreste de África y Canarias, y los cruceros con destino Madeira y Canarias (con escala en Lisboa), en los que en ocasiones se incluía una visita a Azores o a las Islas de Cabo Verde. Esto se deduce de lo comentado en las guías de viajes de la época y se muestra en los documentales que se analizarán en este capítulo.

Canarias era un destino turístico preferentemente elegido durante el invierno –como en la etapa anterior–, cuando los lugares vacacionales del Mar del Norte dejaban de resultar atractivos para el alemán que huía de las bajas temperaturas de su país. Aun así, se ofertaban cruceros a las islas del Atlántico durante todo el año, como se especifica en las guías de viajes y los folletos de las compañías marítimas, que citaremos más adelante.

Los turistas que viajaban en estos barcos permanecían en la mayoría de los casos tan sólo unas horas o un día en las islas más desarrolladas (Tenerife, Gran Canaria y La Palma) y visitaban los lugares más emblemáticos. En el caso de Tenerife, la escala incluía una excursión hacia La Orotava y una visita a otros pueblos del norte de la isla. En Gran Canaria se les trasladaba al poblado de cuevas de La Atalaya y, en La Palma, a Fuencaliente.

La cantidad de pasajeros que llevaban los trasatlánticos alemanes oscilaba entre los 250 del *Stuttgart* y los 1.555 del *Cap Polonio*. Igualmente hay que considerar como visitantes a la tripulación de los barcos, que en el caso del *Cap Polonio* estaba formada por 430 personas³³. Aunque no existen datos precisos sobre el tráfico de pasajeros alemanes que vinieron en crucero al archipiélago canario en los años veinte y treinta, sirva de referencia que en 1925 fueron cerca de 25.000 los pasajeros en tránsito de esta nacionalidad que llegaron al puerto de Santa Cruz de Tenerife³⁴. Lamentablemente, las estadísticas de buques alemanes que hicieron escala en los puertos de Canarias tampoco

³² Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, *op. cit.*, p. 282.

³³ Sobre los datos de los barcos alemanes más importantes que llegaron a Canarias en el periodo de estudio, consúltese J. C. Díaz Lorenzo (*op. cit.*) y Manuel Perdomo y Juan Antonio Padrón Albornoz, *El puerto de Santa Cruz de Tenerife y los barcos*, Junta de Obras del Puerto, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

³⁴ Cabildo Insular de Tenerife, *Guía de Tenerife*, Instituto Nacional de Expansión Económica, 1927, p.43.

aclaran qué porcentaje correspondía a barcos de pasaje y crucero, y cuál a barcos de mercancías o mixtos (carga y pasaje).

A pesar del progresivo aumento de viajeros llegados a las islas durante la segunda mitad del siglo XIX, la sociedad canaria tardó algún tiempo en implicarse en la actividad hotelera y en crear sociedades para el fomento del turismo³⁵. Las mejores instalaciones fueron construidas o regentadas por súbditos extranjeros, algunos de ellos de nacionalidad alemana³⁶. Además, los alemanes, al igual que los ingleses, contaban con pequeños hoteles, pensiones, tiendas de artesanía, de fotografía y cafés en las principales islas visitadas por los turistas, como puede comprobarse a simple vista leyendo los anuncios y las informaciones aparecidas en las guías de viajes y en la prensa canaria de la época. La llegada de estos barcos favoreció asimismo las relaciones entre alemanes y canarios, y la residencia en la isla de comerciantes de esta nacionalidad (Ahlers, Flick, Sauermann, etc.), que se encargaban de la representación de importantes firmas alemanas³⁷, entre otros negocios.

Las navieras y otros organizadores de viajes programados en cruceros editaban folletos que se distribuían a través de sus propias agencias (las de la Hapag y la Lloyd se fundaron en 1905) o de otras repartidas por todo el territorio alemán³⁸. Entre estas publicaciones, que detallaban los próximos viajes a Canarias, las comodidades y servicios de los barcos, y las excursiones que se podían realizar por el interior, se encontraban: *Billige Erholungsreisen nach Madeira und den Kanarischen Inseln über Antwerpen*, con el programa de 1928 de la Norddeutsche Lloyd y *Billige Reisen nach dem Nordland und den*

³⁵ Por ejemplo, en Tenerife, el Centro de Propaganda y Fomento de Tenerife se creó en 1907 y, en 1915, se fundó la Junta Provincial de Turismo (citado por J.C. Díaz Lorenzo, *op. cit.*, p. 18).

³⁶ Sirva como muestra que entre los hoteles más importantes del archipiélago se encontraba en Tenerife el Hotel Taoro, que fue arrendado por la compañía alemana Kurhaus entre 1905 y 1913, periodo en el que pasó a llamarse Grand Hotel Humboldt Kurhaus y, posteriormente, en 1936, volvió a ser arrendado por un alemán (Enrique Talg) muy vinculado a éste y otros establecimientos hoteleros de Tenerife. Véase sobre la historia de este emblemático hotel y su influencia en la sociedad y la cultura canaria de la época, Agustín Guimerá Ravina, *El Hotel Taoro: Cien años de turismo en Tenerife (1890-1990)*. Canarias Futura, Santa Cruz de Tenerife, 1991, y Nicolás González Lemus (ed), *Del hotel Martiánez al hotel Taoro: historia de la primera empresa turística de Canarias*, El Búho, Puerto de la Cruz, 2002. Además, los hoteles de Agüere (llamado Agüere & Continental en la primera década del siglo XX), Quisisana y Martiánez, en Tenerife, también tuvieron como gerente a un alemán (C.H. Trenkel), entre otros ejemplos que se podrían citar.

³⁷ No existe ningún estudio monográfico sobre la presencia de alemanes en Canarias o sobre la colonia alemana en el archipiélago canario del periodo de estudio.

³⁸ Sobre las agencias de viajes alemanas del periodo de estudio consúltese Karl Fuss, *op. cit.*

Glücklichen Inseln, de los viajes de la Hamburg Süd para 1938 (anexo 4). Como se puede desprender de sus títulos, la publicidad destacaba el precio “económico” de la oferta, que mantenía esta característica tanto en 1928 como diez años más tarde.

Sin embargo, la mayor cantidad de información se facilitaba en las guías de viajes³⁹. Las Islas Canarias comenzaron a figurar en estas publicaciones en Alemania como parte del contenido de las guías del Mediterráneo. Primero fueron incluidas en la colección Meyers Reisebücher, en su tercera edición sobre este destino turístico, publicada en 1907 y titulada *Das Mittelmeer und seine Küstenstädte, Madeira und Kanarischen Inseln* (anexo 3). Dos años más tarde, Karl Baedeker, el editor más antiguo de Alemania de este tipo de libros, publicaba *Das Mittelmeer. Hafenplätze und Seewege nebst Madeira, den Kanarischen Inseln, der Küste Marokkos, Algerien und Tunesien. Handbuch für Reisende* (anexo 3).

Las navieras también disponían de sus propias guías de viaje, como la Woermann Linie y la Deutsche Ost-Afrika-Linie. En 1913 estas empresas editaron conjuntamente *Madeira und die Kanarischen Inseln* (anexo 3). Por su parte, Jacob Ahlers, consignatario de las compañías alemanas y cónsul alemán en Tenerife, publicó también una guía sobre esta isla con información general del resto de Canarias⁴⁰. Otras conocidas editoriales especializadas en este tipo de obras, como Woerl⁴¹ o Grieben⁴², editaron sus respectivas guías de Canarias y posteriores reediciones (anexo 3).

La mayoría de estas publicaciones ofrecían, en primer lugar, información sobre las conexiones marítimas con las islas desde Alemania y otros puertos destacados del norte de Europa. Su repertorio de temas incluía desde aspectos generales como su historia, geografía, vegetación, rutas recomendadas y alojamientos turísticos, hasta numerosos consejos para el futuro visitante. Sin embargo, la posibilidad de llegar a un amplio número de personas y, además, al

³⁹ La primer guía turística sobre Canarias fue la de A. Samler Brown *Madeira and the Canary Islands*, S. Low, Londres, 1889.

⁴⁰ Jacob Ahlers, *Tenerife und die anderen Canarischen Inseln*, Jacob Ahlers, Santa Cruz de Tenerife, 1925 (1911).

⁴¹ Leo Woerl, *Madeira und die Kanarischen Inseln im Wort und Bild*, Woerl's Reisebücher-Verlag, 2ª ed, 1914.

⁴² Grieben Reiseführer, *Madeira, Canarischen Inseln und Azoren*, Grieben-Verlag, Berlín, 2ª ed., 1932.

mismo tiempo, así como de transmitir una imagen más “real” del viaje, sólo fue posible a través de los documentales.

La principal diferencia entre la literatura de viajes y las películas culturales (*Kulturfilme*) viene dada por el soporte en el que se fija la información en cada caso. Si bien las guías podían aportar datos concretos y detalles de diferentes aspectos del archipiélago, así como fotografías y mapas de los lugares más importantes, las imágenes cinematográficas son capaces de transmitir en unos pocos minutos una panorámica general de Canarias o muestran en otros casos los lugares más conocidos en el exterior (con lo cual se refuerzan estos iconos). A las escenas filmadas les acompañaba un texto, generalmente, corto, y éstas, junto con la música, apelaban a los sentimientos del espectador, pudiendo provocar en él atracción, rechazo o indiferencia por Canarias o por realizar un viaje a este archipiélago.

De una u otra forma, guías, libros de viaje y películas contribuyeron a divulgar Canarias y sus principales características a un amplio sector de la población alemana, entre los que se encontraban los camarógrafos y directores de documentales que posteriormente continuaron alimentando la imagen del archipiélago en Alemania.

Todo ello fue forjando el imaginario alemán sobre las Islas Canarias de la primera mitad del siglo XX, de ahí su enorme importancia como origen del pensamiento que se tenía en Alemania de Canarias y su posible repercusión en el turismo de masas de las décadas siguientes.

7.1.1. Los viajes a Canarias de la organización “La fuerza por la alegría”: cruceros para las clases trabajadoras

Con la subida al poder de los nacionalsocialistas se anunciaron a gran escala viajes de crucero de la organización *Kraft durch Freude* (‘La fuerza por la alegría’), conocida por sus siglas Kdf. Ésta formaba parte del Deutsche Arbeitsfront (DAF), que había sustituido a los sindicatos prohibidos en 1933. El DAF ofrecía cruceros para la gente con ingresos bajos, tales como trabajadores,

empleados, artesanos y pequeños negociantes, en lo que se convirtió en un golpe de propaganda hábil destinado a la gran masa silenciosa. La mayoría de los barcos de las compañías navieras alemanas se pusieron a disposición de la Kdf, de hecho el III Reich era la sociedad mayoritaria de ambas empresas (la Hapag y la Norddeutscher Lloyd).

Desde sus inicios, se había considerado a los viajes de crucero como un lujo que sólo se podían permitir unos pocos privilegiados. Sin embargo, el partido nacionalsocialista a través de la Kdf creó un precedente con el que se pretendía demostrar que la anhelada solidaridad o *Volksgemeinschaft* se había convertido en realidad⁴³. Además, las travesías se aprovechaban para continuar con la propaganda, ya que en el ambiente más relajado se realizaban intensos actos del partido⁴⁴.

Canarias fue uno de los destinos que ofrecía la Kdf. Aunque no se han encontrado escenas del archipiélago canario en los documentales conservados de sus viajes en barco⁴⁵, se publicó un libro lujosamente ilustrado sobre la visita a Tenerife, a finales de abril de 1939, de uno de los buques “estrella” de la Kdf, el *Robert Ley*⁴⁶. Su título era *Nach den ‘Glücklichen Inseln’*⁴⁷ y en él, junto al texto de propaganda nacionalista, aparecen fotografías a gran tamaño de los recibimientos y fiestas organizadas por las autoridades locales en honor de los miembros de esta asociación nacionalsocialista (véase anexo 4).

7.2. Películas de viajes: entre la educación del pueblo y la propaganda

La película de viajes (*Reisefilm*) fue un género que atrajo a todo tipo de público y un producto fácil de vender desde los orígenes del cine. Esto favoreció a las navieras alemanas que supieron aprovechar este medio para promocionar sus

⁴³ Éste no fue un acto oneroso para el régimen, ya que el programa se financió con los fondos expropiados a los sindicatos.

⁴⁴ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁵ Por ejemplo, en los siguientes títulos sólo aparece Madeira entre otros lugares: *Mit uns in den sonnigen Süden* (‘Con nosotros en el soleado Sur’, 1936), *Schiff 745* (‘Barcos 745’, 1939), *Arbeiter-heute* (‘Trabajadores-hoy’, 1935).

⁴⁶ Sobre este barco véase: Manuel Perdomo y Juan Antonio Padrón Albornoz, *op. cit.*, pp. 204-206.

⁴⁷ Karl Busch, *Nach den ‘Glücklichen Inseln’*, Zeitgeschichte Verlag, Berlín, 1940.

viajes en barco por todo el mundo a partir de los años veinte. Muchas de estas cintas fueron encargadas a destacadas productoras y tuvieron un importante éxito de público. Sin embargo, otras fueron llevadas a cabo por diletantes, que no cumplieron unos mínimos de calidad cinematográfica y fueron criticadas por la prensa especializada⁴⁸.

El crítico cinematográfico Paul Ickes, en 1923, diferenciaba en un artículo sobre la crisis del *Kulturfilm*, entre dos actitudes que se podían encontrar en la producción de cintas de no ficción: “Una actitud estrictamente didáctica, promovida por parte del profesorado, y otra que trabaja de forma más bien folletinesca”, buscando obtener fácilmente un éxito de taquilla⁴⁹.

Otro periodista afirmaba desde el *Kinematograph* que, si la película cultural era abordada correctamente, suponía un gran negocio⁵⁰. Asimismo, valoraba positivamente el género de viajes:

“Se pueden hacer viajes a través de la película y después tomar parte en una conversación como si realmente se hubiese estado allí. Se puede conocer en una o dos horas la obra (...) de un sabio y estar así al corriente, quizá incluso mejor que si se hubiera asistido a numerosas conferencias y se hubiesen estudiado gruesos libros. Y esto es, en la época actual, donde los nervios de las personas están tan debilitados y la fuerza para la concentración disminuye, de gran importancia”⁵¹.

Estos filmes reflejaban una parte de la historia económica y social de Alemania. De hecho, durante la primera mitad de los años veinte, debido al exceso de población y la falta de trabajo, numerosos alemanes se vieron obligados a emigrar a otros lugares, como Suramérica y Suráfrica, principalmente. El cine fue entonces utilizado para instruir a los emigrantes en lo que podían encontrar en los países de acogida. Desde el *Reichfilmblatt*, Franc Cornel explica, en tono nacionalista, los motivos por los que considera necesarios

⁴⁸ Lo expuesto en este apartado se complementa con lo señalado sobre la película de viajes y de expediciones en diferentes partes de este trabajo (véase capítulos 4, 6 y 9).

⁴⁹ Cita extraída de un artículo de Paul Ickes, publicado en el *Hannoverschen Kurier* el 20 de abril de 1923 y citado por Wilharm, Irmgard, “Die Döring-Film, Oberingenieur Dreyer und die Ozeanriesen”, en Höbermann, Susanne, Müller, Pamela (eds.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien, Hannover, 1996, p. 38.

⁵⁰ W. Kunde, “Der Kulturfilm als Geschäft”, *Der Kinematograph*, núm. 854, 1 de Julio de 1923, p. 8. Citado por Wilharm, Irmgard, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ *Ibidem*.

los documentales sobre otras naciones y aboga porque éstos sean promovidos desde el Estado. Estas ideas se apoyaron en el estreno y éxito de las cintas *Sudamerika II*, que analizamos más adelante, y *Das Kolonialland Afrika* ('La tierra colonizada de África'):

“Una de las causas principales para la pérdida de la guerra mundial hay que buscarla sin duda en la ilimitada inexperiencia del mundo que tiene nuestro pueblo (...) pues el conocimiento de un contrario, de sus puntos fuertes y sus debilidades, es la primera condición para una victoria.

Ha comenzado una nueva era, más que nunca tenemos hoy órdenes para el extranjero, política y económicamente. El noble aislamiento que culminó en la autoglorificación de nuestros propios privilegios, ahora, bajo el yugo de la paz de Versalles, ya no podemos permitirnoslo. Nuestro lema no puede ser hoy el del mezquino burgués: “Quédate en el país y aliméntate honradamente”, hoy ha de ser: “¡Fuera, hacia el mundo, para que por razón de nuestro conocimiento práctico de los pueblos extranjeros podamos volver a conquistar nuestro lugar entre los pueblos!” (...) Justamente, por medio de la guerra, que condujo a miles y miles de todas las clases sociales por primera vez fuera de las fronteras de la patria, ha crecido satisfactoriamente el ansia del pueblo por las noticias extranjeras, cuanto más cuando Alemania, a través de los cambios en su situación económica, se ha vuelto demasiado reducida para alimentar a todos sus habitantes. La inclinación a la emigración es hoy mayor que nunca.

La obligación del gobierno es satisfacer el deseo de noticias del extranjero, que domina en amplios círculos, y ser consejero del pueblo por medio de escritos, exposiciones y no en último lugar a través del cine”.⁵²

Aunque las películas de viajes gozaban de un éxito popular, muchas de ellas fueron dirigidas por personas sin apenas conocimientos de técnica cinematográfica o de los lugares retratados, por lo que se limitaban a filmar cuanto pasaba ante sus ojos. No extraña, por tanto, que el *Film-Kurier* criticara en 1924 a aquellos que consideraban que un *Reisefilm* (película de viajes) se lograba juntando la belleza paisajística, la variedad y la originalidad con la información extraída de un anuncio o de un libro de geografía, obteniendo “un vivo cuadro de imágenes”, pero no lo que debía ser una película de viajes. Según Kossowsky, autor de la crítica, al *Reisefilm* pertenecía mucho más y para obtener algo medianamente utilizable consideraba que se tenía que conjugar: “los ojos abiertos del observador con los conocimientos del experto y el romanticismo del

⁵² Franc Cornel, “Auslandskunde und Film”, *Reichsfilmblatt*, núm. 45, noviembre 1924.

poeta”⁵³. A esto añade que el objetivo final debe ser que el espectador se sienta cautivado por lo proyectado.

Estas sensaciones son las que pretendían despertar los documentales de las compañías navieras alemanas, para de esta manera captar nuevos clientes. Así, como veremos más adelante, la Hapag crea su propia productora, la Norddeutsche Lloyd se alía con la reconocida empresa cinematográfica Döring Filmwerke y otros operadores independientes venden también sus viajes filmados a estos y otros armadores. Ello ocasiona una eclosión de películas de este tipo en las salas de cine alemanas en los años veinte, que se prolongará durante la década siguiente. Estos filmes se acompañaban en ocasiones de conferencias, donde se ampliaba la información facilitada en el documental y, además, se proyectaron en los cines instalados en los barcos.

Con la subida al poder de los nacionalsocialistas sale a la luz su controvertida posición ante las películas de cruceros. Esta actitud de rechazo salió a la luz con la negación de la mención o distinción de película “instructiva” para el filme producido por la Ufa *Wasser hat Balke* (‘El mar no es traicionero’). Durante 1933/34 se criticó oficialmente la vida lujosa a bordo de los buques. En el fondo, se trataba de una lucha entre los partidarios de ofrecer servicios exclusivos para un turismo individual distinguido (las navieras) y los defensores del turismo en grupo (la organización nacionalsocialista *Kraft durch Freude*, comentada en el segundo epígrafe), con un precio asequible para la amplia masa de trabajadores. Además, en este asunto, existía también el conflicto entre las necesidades económicas de las empresas navieras y la ideología del momento. Como señala Michael Töteberg: “El deseo de viajar a lugares distantes y la abertura al mundo, la nostalgia de la vivencia de lo extraño, lleno de misterios, no cuadraban demasiado con el propagado amor a la patria y la lealtad a la tierra”⁵⁴. Para contrarrestar este efecto, el programa del viaje en un barco de la Kdf incluía numerosos actos de propaganda del partido, de esta manera, los viajeros no olvidarían a quién tenían que agradecerle su suerte.

⁵³ A. Kossowsky, “Film-Kritik. Der Südamerikafilm II”, *Film-Kurier*, 2 de octubre de 1924.

⁵⁴ Michael Töteberg, “Exotik und Tourismus – Die Sehnsucht unserer Zeit. Reisefilme der HAPAG 1922-39”, *Triviale Tropen* (9. Internationales Filmhistorischer Kongress, resumen de comunicaciones) Cinegraph, Hamburg, 1996, p. 30.

7.2.1. Los cines de a bordo, una publicidad directa al potencial turista

En 1922 la Hapag comienza a proveerse de proyectores de cine para sus barcos, con el fin de “enseñarles a los pasajeros, especialmente a los extranjeros, el rendimiento alemán y su cultura”⁵⁵. El primer barco en incorporar un proyector de cine tras la guerra fue el *Bayern*. Sus instalación fue encargada a la Deutsche Lichtspiel Gesellschaft e. G., a cuyo consejo de administración pertenecía el canciller Cuno, anterior director de la Hapag, que había planeado la incorporación de los cines a bordo antes de abandonar la empresa⁵⁶.

La importancia que tienen estos cines para este estudio radica en que sus proyecciones no sólo eran vistas por alemanes, sino también por viajeros de otras nacionalidades que utilizaban estos buques en sus desplazamientos.

De la primera experiencia, la Hapag aprendió que no había nada mejor que una exhibición cinematográfica para evitar el aburrimiento que incluso se podía presentar en el barco más grande, más bonito y más cómodo⁵⁷. Ello propició la inclusión de 57 cines en 31 buques de la Hapag y con la llegada del sonido se instaló, por iniciativa del director de la Ufa, el primer cine sonoro en el *New York* en 1932⁵⁸.

Paralelamente, la Norddeutsche Lloyd, la competencia de la Hapag, le encargó a la Döring en 1923 que proveyese de cines a su flota⁵⁹. En ellos se proyectaron, entre otras películas, las realizadas por la Döring para esta empresa. Además, esta productora de Hanover realizaba para la Norddeutsche Lloyd un noticiario cinematográfico llamado *Döring Lloyd Nachrichten*⁶⁰ dedicado a difundir noticias relacionadas con la flota de buques de la Norddeutsche Lloyd.

⁵⁵ Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁶ Véase “Bordkinos auf deutschen Überseedampfern”, *Film-Kurier*, 29 de noviembre de 1922.

⁵⁷ Ingrid Binné, “Tonfilm auf dem Ozeanriesen”, *Film-Kurier*, 17 de noviembre de 1932.

⁵⁸ En el acto promocional para dar a conocer esta novedad, se proyectó una película de la Metro (*Sport und Geschäft*; ‘Deporte y negocios’) y un documental de corta duración de la Ufa (Ufa-Kurztonfilm) titulado *Schubertlieder* (‘Canciones de Schubert’). Véase Ingrid Binné, “Tonfilm auf dem Ozeanriesen”, *Film-Kurier*, 17 de noviembre de 1932.

⁵⁹ Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁰ Véase ficha de censura núm. 13266, 266m, 1 acto, Berlín, 13 de julio de 1926.

Años más tarde, la Ufa firmó un contrato en exclusiva con la Norddeutsche Lloyd para la exhibición de sus filmes a bordo e instalar Ufa-Bordkinos en sus barcos. Éstos comenzaron operando junto con los de la Döring⁶¹. En varias ocasiones, la Ufa realizó para la Norddeutsche Lloyd no sólo películas documentales, como *Lloydschnelldampfer "Bremen"* ('Bremen, el barco de vapor rápido de la Lloyd')⁶², y películas publicitarias, como *1857. Gute Lloyd-Reise 1937* ('1857. Buen viaje de la Lloyd 1937')⁶³, sino también una revista cinematográfica que proyectaba en los cines de a bordo llamada *Lloyd-Bord-Magazin*⁶⁴.

Además, la Norddeutsche Lloyd apoyaba y fomentaba la producción de documentales y películas de otras empresas, como fue el caso de *Reise nach Batavia*, de la Tobis Filmkunst, o de las cintas de la Bavaria, que también se exhibieron en los barcos de la Norddeutsche Lloyd a partir de 1934. En este caso, las películas eran en inglés con subtítulos en alemán⁶⁵ y se trataba siempre de películas en formato menor (16 mm) en soporte no inflamable.

7.3. Los documentales de viajes de la Döring Film-Werke para la Norddeutsche Lloyd

La mayoría de los documentales de viajes de la naviera Norddeutsche Lloyd fueron realizados por la productora Döring Filmwerke. Desde que los hermanos Döring crearon en 1919 su primera empresa cinematográfica en Hanover, fueron aumentando la producción hasta convertir, en 1923, a la Döring Filmwerke⁶⁶, en una de las productoras de película cultural, educativa y publicitaria más importantes de Alemania. En 1933, año de la subida al poder de los nacionalsocialistas, esta compañía contaba con al menos 60 películas⁶⁷.

⁶¹ Bundesarchiv Berlin R 109 I, Acta del Consejo de Administración de la Ufa núm. 459 de enero de 1929.

⁶² Véase ficha de censura núm. 24169, 2 partes, 740 m, Berlín, 11 de noviembre de 1929.

⁶³ Véase ficha de censura núm. 43849, 30 m, Berlín, 30 de octubre de 1936.

⁶⁴ Esta revista tenía, en 1937, aproximadamente 400 m y subtítulos en inglés. Véase Bundesarchiv Berlin R 109I/1032a, Acta del Consejo de Administración de la Ufa núm. 1224 del 13 de abril de 1937.

⁶⁵ Véase "Bavaria-Film reisen um die Welt", *Film-Kurier*, 30 de noviembre de 1934.

⁶⁶ Glendzorf Internationales Film-Lexikon, tomo 1, Prominent, Bad Münden (Deister), 1960, p. 314.

⁶⁷ Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 35.

Su nacimiento se produjo dos años más tarde de que se fundara la Ufa y tras el final de la primera guerra mundial, en un periodo en el que desde las autoridades del país se quería potenciar este tipo de películas para, a través de ellas, divulgar Alemania en el exterior. Esta tarea fue hábilmente desarrollada por Johann Friedrich Döring, quien fue reconocido por ello: en el otoño de 1933 fue nombrado presidente de la Asociación de productores de películas culturales, educativas y publicitarias (Verband der deutschen Kultur-, Lehr- und Werbefilmhersteller e. V.) conocida como Lehrfilmbund⁶⁸.

Los documentales de viajes que más fama proporcionaron a la Döring fueron los que tenían por asunto América del Sur y del Norte⁶⁹. Ello se debió en primer lugar a su realizador, el ingeniero naval Dietrich W. Dreyer, a la casa productora Döring y a la naviera Norddeutsche Lloyd, pero también al valor simbólico que rodeada a la construcción de barcos alemanes después de la primera guerra mundial y del tratado de Versalles.

Sus películas eran una mezcla entre filme publicitario sobre los viajes y la armadora; cinta cultural, por la explicación detallada de los procesos técnicos en la construcción de los barcos; y película de expediciones, por su mirada hacia países lejanos⁷⁰. A ello hay que añadir que, una de las características de las películas de la Döring, apuntada por Günter Agde, era que en la mayoría de ellas se acentuaba todo lo alemán⁷¹.

Döring dispuso de modernas instalaciones, departamento gráfico de calidad y una máquina de copiado propia con la que se aseguró su relativa independencia frente a la industria de Berlín. La Döring se anunciaba con

⁶⁸ Kurt Mauer, "Fünfzehn Jahre Döring-Film-Werke", *Film-Kurier*, 18 de agosto de 1934.

⁶⁹ Entre las películas de la Döring se encuentran los siguientes títulos: *Das Schaffende Amerika* ('La América productiva', 1927); *U.S.A. Im Wilden Westen* ('EEUU. En el salvaje oeste', 1927); *Amerika von heute* ('La América de hoy', 1931); *Auf grosser Fahrt* ('El gran viaje', 1936), que recibió la calificación de valioso para la nación e instructivo; *Schnelldampfer "Bremen" des Norddeutschen Lloyds 51 656 tons* ('Bremen, el barco rápido de vapor de la Norddeutschen Lloyd de 51 656 toneladas', 1930), *Nordafrikanische Küstenfahrt* ('Viaje por las costas del norte de África', 1939), *Im unsichtbaren Wellenmeer* (1924), *Im Sonne und Licht zum Orient* ('Bajo el sol y la luz hacia Oriente', 1926), *Sonnige Urlaubstage im Mittelmeer* ('Vacaciones bajo el sol en el Mediterráneo', 1934) y *Postbeförderung Deutschland- Amerika mit dem Lloyd-Schnelldampfer "Bremen"* (1936).

⁷⁰ Günter Agde, *Filmmernde Versprechen*, Das Neue Berlin, Berlín, p. 45.

⁷¹ *Ibidem*.

regularidad en la prensa especializada y garantizaba la distribución de sus filmes en 550 teatros de Alemania⁷².

Dreyer fue la figura más destacada de este tipo de filmes de barcos (*Schiffsfilme*). Desde 1906 hasta 1920 trabajó como ingeniero naval para la Lloyd, por lo que era un experto no sólo en cuestiones técnicas, sino también contaba con la experiencia de haber estado embarcado, por lo que había visitado numerosos puertos. En 1920 filma con la Döring, empresa de la que sería más tarde socio, el primer documental de larga duración por encargo de la Lloyd, *Mit Schnellzug und Ozeandampfer von Berlin via Bremen nach New York* ('Con tren expreso y trasatlántico desde Berlín vía Bremen hasta Nueva York'). "La película del Océano", como la llamó Dreyer en muchas conferencias, fue la primera de un total de doce cintas, que este director realizó con la Döring para la Lloyd hasta 1931, y obtuvo un importante éxito de público⁷³.

En 1924 realiza uno de sus filmes de más éxito sobre el primer gran barco de crucero rápido construido por la Norddeutsche Lloyd después de la guerra, el *Columbus*. Como señaló Fritz Olinsky en la crítica de su estreno, la película *Columbus* era "como mínimo una obra técnicamente destacada para su tiempo" y fue considerado como "un trozo de la historia de la civilización"⁷⁴. La Döring, que no escondía su orgullo patriótico, viene a demostrarlo claramente en 1928 con *Das Deutsche Lied* ('La canción alemana').

Después de los viajes de negocios a Estados Unidos, aumentaron las líneas regulares a Sudamérica y con ello comienzan a aparecer las Islas Canarias en las cintas de la Döring. La primera fue *Südamerika II*, sobre un viaje a Argentina, pero la mayor contribución de esta productora a la difusión de este archipiélago en los cines de Alemania y en los cines de los barcos de la Norddeutsche Lloyd fue la película 'Islas Afortunadas del Atlántico' (*Glückliche Insel im Atlantik*). Esta cinta, dedicada íntegramente a este archipiélago, formó parte de una serie de cuatro documentales titulada *Unter südlicher Sonne* ('Bajo el sol del Sur').

⁷² Günter Agde, *op. cit.*, p. 46.

⁷³ Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 38-39.

⁷⁴ Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 42.

Dreyer y Döring dejaron de trabajar juntos en 1933. Ese mismo año Döring se trasladó a Berlín donde siguió produciendo sus películas y fue nombrado consejero del departamento de la película educativa y cultural de la Cámara de Cultura del Reich. Además, intervino progresivamente a favor de las relaciones entre la Alemania nacionalsocialista e Italia y rodó en 1937 *Der Duce und sein Volk* ('El Duce y su pueblo'). Finalmente, dirigió la Deutsche-Italienische Film-Union (Difu), empresa dedicada a la importación y venta de largometrajes italianos en la Alemania nacionalsocialista⁷⁵ y también a la distribución de las películas de la Döring, como fue el caso la cinta 'Islas Afortunadas del Atlántico'.

⁷⁵ Günter Agde, *op. cit.*, p. 46.

7.3.1. Películas para la emigración. Canarias en 'Suramérica. 2ª parte: Argentina' (1924)

En enero de 1924 Dreyer realiza una expedición filmada a Suramérica con el barco *Córdoba*⁷⁶. Con el material cinematográfico recopilado realiza una serie titulada *Südamerika*, formada por dos documentales: 'Brasil'⁷⁷ y 'Argentina'⁷⁸. Ambas cintas recibieron los elogios del público y de la prensa⁷⁹ y concretamente desde el *Film-Kurier* se alababan los avances y logros de Dreyer en el género de la película de viajes⁸⁰. Con imágenes aparecidas en las dos partes de la serie, la Döring Film-Werke realizó, once años más tarde, un filme de montaje titulado nuevamente *Südamerika*⁸¹ (1935). La película fue calificada oficialmente de instructiva.

En la cinta sobre Brasil, de 1924, se pasa primeramente por Madeira y, en la segunda, sobre Argentina, se visita esta isla y el archipiélago canario en el trayecto de ida. Esta es la primera película de la Döring de barcos de crucero en la que aparecen las Islas Canarias. Se estrenó el 29 de septiembre de 1924 en el cine Urania de Berlín y, según la crítica, obtuvo "un éxito total y honradamente merecido"⁸².

La película, que según este crítico muestra en coloridas escenas y breves trazos lo fundamental, comienza con un gráfico del recorrido del barco en su próxima travesía por el Atlántico. Éste es un recurso utilizado con frecuencia en numerosos documentales de la época. En el caso de las producciones de la Döring, estos gráficos animados eran obra de un reconocido dibujante, Karl Pindl,

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ficha de censura núm. (se desconoce), 5 actos, 1.695 m, 19 de junio de 1924, Berlín, apta para jóvenes (extraído de la recopilación alfabética manuscrita realizada por el Bundesarchiv-Filmarchiv de los catálogos de Wolffson, p. 3631). Ficha de censura núm. 27174, 4 actos, 1.861 m, 22 de octubre de 1930, Berlín, apta para jóvenes (se autoriza sea acompañada de una conferencia).

⁷⁸ Ficha de censura núm. (se desconoce), 4 actos, 1.523 m, 27 de junio de 1924, Berlín, apta para jóvenes.

⁷⁹ Franc Cornel, *op. cit.*

⁸⁰ A. Kossowsky, *op. cit.*

⁸¹ Ficha de censura núm. 40701, 4 actos, 1.840 m, 16 de noviembre de 1935, apta para jóvenes, instructiva (calificativo válido hasta el 31 de diciembre de 1938)

⁸² A. Kossowsky, *op. cit.*

antiguamente director del “Münchener Bilderbogen”⁸³, lo que garantizó su calidad y originalidad.

Gracias a esta crítica de Kossowsky, publicada en el *Film-Kurier*, conocemos el contenido del filme y sabemos que, tras visitar la ciudad de Lisboa, llegan a la isla de Madeira, donde se muestran las terrazas sobre las que se cultivaban las vides de las que se extraía el vino que luego era exportado al mercado alemán, entre otros países. Seguidamente, visitan Tenerife, de la que se muestran, según detalla el crítico: “avenidas de palmeras maravillosas y carros, en los que los extranjeros son conducidos por las pendientes adoquinadas”. De esta isla, continúan a la capital grancanaria, de la que se enseña “su puerto, con su vida y su movimiento, con sus pacientes camellos que traen agua”. Como señala el autor del artículo, “todo el ambiente, el sol de estos países del Sur estaba atrapado en esas imágenes”.

Si bien no podemos calcular la duración de estas escenas de Canarias, al menos, a través de este texto, podemos deducir que se ofreció una imagen atractiva para el potencial turista del norte de Europa: una vegetación subtropical y camellos, propios de regiones exóticas, y, a la vez, una cierta infraestructura transmitida por las escenas del puerto y las calles de la ciudad.

La cinta prosigue mostrando la vida a bordo del trasatlántico y se hace espacial hincapié en los viajes de tercera clase. Según Dreyer, “para la empobrecida Alemania” esta clase era de mayor interés que la primera⁸⁴. Luego se muestran las actividades lúdicas, como juegos y deportes, que se practican en cubierta. Tras varias panorámicas tomadas en alta mar llegan a la ciudad de Montevideo, se exhiben sus plazas y playas, y se visita el hotel de los emigrantes, donde éstos pueden permanecer durante una breve estancia gratuitamente. En La Plata se muestra el Museo de Historia Natural y una reproducción de la Catedral de Colonia en construcción.

Antes de llegar a Buenos Aires un gráfico animado, calificado por el crítico de muy bueno, explica la distribución de los diferentes productos que produce Argentina: algodón, carne, pieles, petróleo, maíz, azúcar, lino y trigo, entre otros.

⁸³ *Der Kinematograph* núm. 862/63, 2 de septiembre de 1923, p. 14. Citado por Wilharm, Irmgard, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁴ A. Kossowsky, *op. cit.*

La pesca centra las siguientes escenas tomadas en Tierra del Fuego, donde se recogen diversas tomas de las salinas, el proceso de obtención de la sal y la extracción de petróleo. El espectacular paisaje vuelve a inundar la pantalla con la aparición de las Cataratas del Iguazú.

En las siguientes escenas, como en las mostradas en las películas de expediciones de los años veinte, la cámara se adentra en la selva para exhibir su exuberante vegetación y a los indígenas que preservaban las costumbres ancestrales.

Los cultivos de algodón, la elaboración del lino, la agricultura y la ganadería, los caballos salvajes, la artesanía de los gauchos, rebaños y campos de trigo se entremezclan para mostrar la riqueza de una tierra, donde sus habitantes comercializan sus productos en una feria en Rosario. El punto final a esta amplio esbozo del país lo ponen las tomas realizadas del carnaval carioca.

En la cinta dedicada a Brasil, Dreyer aborda de forma similar, diversos aspectos relacionados con la población, las costumbres, las condiciones climáticas y los aspectos económicos más significativos, como puede desprenderse del texto de la ficha de censura⁸⁵. En ella se ofrece especialmente la información que resulta más valiosa y sugerente para el futuro emigrante. Así, se destaca que en la Isla de las Flores existe una residencia gratuita para alemanes que llegan al país y se muestran las plantaciones de plátanos de Sao Paolo y se remarca que la provincia de Rio Grande do Sul es la meta principal de los emigrantes de Alemania.

Al igual que en la segunda parte de la serie, tras mostrar la orilla de la selva que rodea a río Cahy se enseñan las Cataratas del Iguazú, Montevideo, La Plata, Patagonia, Rosario, Buenos Aires y su carnaval.

Como se puede apreciar, estas cintas eran algo más que una exhibición de los lugares donde hacía escala un barco de larga travesía, ya que cumplieron una importante función informativa para el gran número de potenciales emigrantes alemanes de los años veinte. En éstas, se exponen de forma atractiva y amena, las posibilidades que brindaban para el alemán estos países con una economía en crecimiento.

Tras el estreno de la primera parte, dedicada a Brasil, un crítico del *Hannoversche Kurier* comentaba que la cinta era una prueba del valor cultural que podía tener una película, y un excelente medio de educación y de enseñanza⁸⁶.

Dado que éste es el contexto en el que aparecen tanto Madeira como las Islas Canarias, éstas se presentan ante el espectador como otro lugar posible donde comenzar una nueva vida y como puerto de escala del comercio ultramarino. De hecho, en la crítica del estreno de la cinta 'Brasil', en la ciudad de Hannover, su autor apuntaba: "La circunstancia de que del lado europeo, africano y americano desemboquen la totalidad de los afluentes significativos en el océano Atlántico, lo convierten en un lugar de tránsito muy importante y tiene como consecuencia que los Estados situados alrededor del Atlántico desarrollen el comercio de ultramar en primer lugar"⁸⁷.

7.3.2. Los viajes colectivos y los anuncios cinematográficos de la Norddeutsche Lloyd

Una de las modalidades de viajes en barco de crucero más extendidas de este tipo de turismo en Alemania fueron los viajes colectivos (*Gesellschaftsreisen*). Éstos eran organizados por las navieras y agencias de viajes para grupos de empresarios de un mismo sector o de trabajadores de una misma empresa, aunque el término se podía aplicar desde los inicios del turismo a cualquier tipo de viaje que se realizara en grupo de forma organizada⁸⁸. Nuevamente, la productora Döring era la encargada de realizar los anuncios publicitarios cinematográficos para estos viajes⁸⁹, que junto con los folletos de la

⁸⁵ Véase nota 77.

⁸⁶ Cita extraída por Irmgard Wilharm (*op. cit.*, p. 43), del *Hannoversche Kurier* de 16 de septiembre de 1924.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Véase

⁸⁹ Otras cintas publicitarias de este tipo realizadas por la Döring para la Norddeutschen Lloyd fueron: *Erholungsreisen zur See mit Doppelschraubendampfer "Lützow", 3 Mittelmeerfahrten* ('Viajes de descanso al mar con el buque de vapor de doble hélice Lützow, 3 viajes por el Mar Mediterráneo', 1925) y *Studienreise von Vertretern deutscher Ministerien und Verkehrsorganisationen nach Nordamerika* ('Viaje de estudios de

Norddeutsche Lloyd y la publicidad insertada en prensa y revistas servían para atraer a los potenciales clientes de esta compañía.

Uno de estos anuncios cinematográficos fue *Gesellschaftsreisen zur See*⁹⁰ ('Viajes colectivos por mar'). Esta cinta, que pasó la censura en mayo de 1928, informaba de los viajes programados por la Norddeutsche Lloyd para los próximos meses. Entre éstos se encontraban dos travesías por el Mediterráneo (*Mittelmeerfahrte*), en las que, además, se incluía una visita a Madeira y las Islas Canarias. Los viajes se iban a realizar con los barcos *Stuttgart* y *Lützow* en mayo y julio de 1928⁹¹.

El motivo por el cual nombramos esta película en este apartado radica en que la Döring y sus operadores estuvieron en Tenerife a finales de febrero de 1928 en el *Stuttgart*. El director de la productora de películas había informado previamente al cónsul y consignatario de la Norddeutsche Lloyd en Tenerife, Jacob Ahlers, que se encontraba realizando una cinta cultural, con un marcado carácter educativo, que pretendía exhibirla en colegios y escuelas de turismo, así como también en los buques de grandes travesías⁹², publicaba la prensa local. El barco había sido contratado por una expedición de periodistas, literatos y autores de Alemania, para hacer el viaje de los puertos del Atlántico y del Mediterráneo⁹³. En él viajaban 255 turistas, entre los que se encontraban magistrados, doctores en medicina, profesores de universidad, el director del Reichsbank de Alemania y otros directores de otros bancos. Ésta era la primera vez que el buque visitaba el puerto de Tenerife, aunque no fue la primera vez que la Döring filmaba en Canarias por encargo de la Norddeutsche Lloyd⁹⁴.

representantes de ministerios alemanes y organizaciones de comercio hacia Sudamérica', 1927), *Eine Fahrt über den Ozean* ('Un viaje por el océano', 1927).

⁹⁰ Véase ficha de censura núm. 19021, 1 acto, 89 m, Berlín, 15 de mayo de 1928.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² "Turistas alemanes. La llegada del vapor Stuttgart", *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de febrero de 1928. En el diario se realiza una amplia descripción del barco que reproducimos a continuación: "Es un barco magnífico, de dos chimeneas y con todos los adelantos modernos de la navegación, hallándose dispuestas todas sus cámaras con refinado gusto y confort en el servicio. No falta a bordo ningún detalle para la mayor comodidad y recreo del pasaje, reuniéndose en el 'Stuttgart' sus excelentes condiciones marineras y la completa distribución de todos sus departamentos (...) Desplaza 14.000 toneladas y sus máquinas desarrollan una fuerza de 8.500 H.P. Mide 161 metros de largo".

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ En 1924 la Döring había filmado en Canarias durante el rodaje del documental *Südamerika II (Argentina)*, analizado en el epígrafe anterior.

Según el diario local, la empresa pretendía mediante esta película “acrecentar las corrientes de turismo entre Alemania y Tenerife, dando a conocer en el extranjero las bellezas de la isla y todos sus rasgos característicos”. No obstante, éste no era el único objetivo de la Lloyd, ya que el equipo técnico visitó otros puertos de la ruta seguida por el crucero. Así, el barco, antes de llegar a Tenerife había recalado en Lisboa y había intentado atracar en Madeira, pero el mal estado del mar lo impidió. Después de arribar en el puerto de Tenerife del *Stuttgart* continuó hacia Cádiz, Argel, Palma de Mallorca, Barcelona y Génova, desde donde regresaron a Bremen.

Durante el rodaje, comenta el diario local, el equipo fue acompañado al norte de la isla por miembros del Cabildo de Tenerife, institución que se ocupaba de la promoción de la isla en el exterior⁹⁵. Mientras, los pasajeros visitaban La Laguna, La Orotava y Puerto de la Cruz, en una excursión organizada por la casa consignataria de la Norddeutsche Lloyd. Además, el *Stuttgart* transportaba un hidroavión Junkers, que según el diario pretendía evolucionar sobre la capital esa misma mañana.

Las treinta horas escasas que, aproximadamente, permaneció este equipo técnico de la Döring en Tenerife sólo pudieron permitirle filmar la llegada a la isla y algunos planos significativos del interior, puesto que durante la noche era imposible rodar. Por tanto, puesto que únicamente contaron con unos pocos metros de película sobre Canarias, estas imágenes sólo pudieron servir para acompañar al anuncio cinematográfico de la Norddeutsche Lloyd sobre los próximos viajes del *Stuttgart* titulado *Gesellschaftsreisen zur See* ('Viajes colectivos por mar') o para formar parte de un noticiario de a bordo o, simplemente, se destinaron al archivo cinematográfico de la Döring.

⁹⁵ El Cabildo Insular de Tenerife organizó un concurso de argumento para la realización de un documental de promoción de la isla entre 1926 y 1927, aunque paradójicamente éste quedó desierto. Véase sobre este asunto el artículo de Enrique Ramírez Guedes, “La producción cinematográfica en Canarias: El concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/27”, en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 1994, pp. 430-449.

7.3.3. 'Islas Afortunadas del Atlántico', primer documental de la serie 'Bajo el sol del Sur' (1933)

La película *Glückliche Inseln im Atlantik* ('Islas Afortunadas del Atlántico'), producida por la Döring Film-Werke en 1933 y realizada por August Koch⁹⁶, fue la única cinta alemana conservada del periodo de estudio que tuvo como principal objeto retratar geográfica, social y económicamente las Islas Canarias, ofreciendo detalles y datos de cada uno de estos aspectos. Además, este documental estuvo en circulación durante al menos una década: se estrenó en diciembre de 1933 como parte de un conjunto de documentales de viajes de la Döring agrupados bajo el título genérico de *Unter südlicher Sonne* ('Bajo el sol del Sur')⁹⁷; seis meses más tarde la serie cambió su título por el de *Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer* ('Islas del Atlántico y el mundo del Mediterráneo')⁹⁸, y en 1951 se realizó una nueva readaptación manteniéndose el título de 1939⁹⁹.

Como consecuencia de ello, desde que se exhibió esta cinta por primera vez en la Navidad de 1933¹⁰⁰, hasta el estreno de la nueva versión en 1951¹⁰¹—en el mismo periodo de Navidad— pasaron casi dos décadas. Si tenemos en cuenta que a Döring distribuía sus filmes en 550 salas de Alemania —como se ha mencionado—, la película pudo ser vista por miles de espectadores. Esto le otorga un valor añadido a esta cinta, ya que no sólo por su contenido, sino por el tiempo que estuvo en circulación, fue conformando, con el transcurrir de los años, el imaginario alemán de Canarias hasta que comenzaron a proliferar los reportajes de televisión, con el desarrollo de este medio y el *boom* del turismo.

⁹⁶ August Koch estuvo trabajando para la Döring hasta junio de 1936, en que por su voluntad, dejó la firma donde había desempeñado la labor de director de documentales para irse a la Stoecker-Film. Además de para la Döring, Koch había trabajado antes de 1934 para la Emelka. Véase el acta personal de August Koch en la Reichfilmkammer, Bundesarchiv-Filmarchiv Lichterfelde (Document Center): RKK Koch, August 04.09.93.

⁹⁷ Véase "Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", *Film-Kurier*, 11 de diciembre de 1933.

⁹⁸ Véase el programa semanal (20-31 de enero de 1939) del cine especializado en *Kulturfilme* Haus der Länder de Berlín. Documento depositado en el archivo de material impreso de la Stiftung Deutsche Kinemathek. La película estuvo en cartel desde el 27 hasta el 31 de enero de 1938.

⁹⁹ Véase *Lexikon des Internationalen Films*, Band A-C, Rowohlt, Hamburg, 1995, p. 311.

¹⁰⁰ La película tenía 2.265 m. Véase "Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", *op. cit.*

¹⁰¹ *Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer* fue estrenada el 25 de diciembre de 1951. Su director fue Stefan Lux. Véase *Lexikon des Internationalen Films*, *op. cit.*, p. 311.

El hecho de que estas películas se estrenaran en el periodo de Navidad, influyó también en la cantidad de público que asistió a las salas de cine. Además, el contraste entre el clima cálido de las islas y el frío invierno de Alemania contribuyó a aumentar la eficacia de la publicidad del archipiélago. Si tenemos en cuenta estos factores y, fundamentalmente, que su contenido versó íntegramente sobre Canarias, este *Kulturfilm* fue, de cuantos se han encontrado, el que más contribuyó a la divulgación y propaganda turística de Canarias en Alemania, por lo cual es el documento cinematográfico de más valor para este estudio sobre la representación de Canarias en el cine de no ficción alemán.

‘Islas Afortunadas del Atlántico’ pasó la censura por primera vez en los últimos meses de 1933 y continuó haciéndolo sucesivamente hasta 1942¹⁰². De sus correspondientes fichas de censura se desprende que su metraje osciló entre los 424 y los 595 metros, es decir, entre 15 y 20 minutos. Además de realizarse la versión en 35 mm, existió también en 16 mm y, en este último caso, se modificó ligeramente su título por el de ‘Islas Afortunadas’ (*Glückliche Inseln*). En la ficha de censura de esta versión en formato menor, se recoge el texto íntegro del documental (narrado por Max Grühl), mientras en el resto de las fichas se indica únicamente el tema: “El filme muestra lugares y habitantes de las Islas Canarias¹⁰³. La película fue calificada por el órgano de control cinematográfico de instructiva y educativa a partir de 1936¹⁰⁴.

Cuando reaparece la serie completa a comienzos de los años cincuenta, *Atlantische Inseln und die Welt am Mittermeer* (‘Islas del Atlántico y el mundo del Mediterráneo’) pasa por el control cinematográfico de la República Federal

¹⁰² Ficha de censura núm. 35014, 2 partes, 595 m, Berlín, 15 de noviembre 1933, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35219, 1 acto, 570 m, Berlín, 8 de diciembre de 1933, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35508, 2 actos, 424 m, Berlín, 17 de enero de 1934, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35671, 1 acto, 541 m, Berlín, 14 de febrero de 1934, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 43690, 1 acto, 568 m, Berlín, 12 de diciembre de 1936, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1939).

Ficha de censura núm. 50864, 2 actos, 227 m (16 mm), Berlín, 3 de marzo de 1939, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1939).

Ficha de censura núm. 53246, 1 acto, 572 m, Berlín, 31 de enero de 1940, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1941).

Ficha de censura núm. 56586, 2 actos, 572 m (21 min.), Berlín, 27 de enero de 1942, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1943).

¹⁰³ Ficha de censura núm. 50864, 2 actos, 227 m (16 mm), Berlín, 3 de marzo de 1939, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1939).

¹⁰⁴ Véase las fichas de censura del filme de ese año en adelante.

Alemana (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) como un único filme con un total de 2.483 metros y fue considerada apta para mayores de 12 años¹⁰⁵.

Las escenas filmadas en Canarias por los cámaras August Lutz y Ludwig Zahn¹⁰⁶, se proyectaron por primera vez en los cines alemanes junto al resto de documentales de la serie, el domingo 10 de diciembre de 1933, en sesión matinal en el Ufa-Theater, Kammerspiele de la Postammerplatz de Berlín¹⁰⁷. El *Film-Kurier* informaba dos días antes del acontecimiento y sintetizaba su contenido: “imágenes de las islas de Madeira, Tenerife, las ‘Islas Afortunadas del Atlántico’, además de España, Portugal, el Norte de África y Egipto”¹⁰⁸.

Este mismo diario especializado comentaba tras su estreno que el hecho de que la Döring fuera la productora del filme garantizaba su calidad, como se desprende del siguiente párrafo:

“La calidad de las películas de la Döring es conocida, no cabe duda de que se seleccionan las más bellas, las más cautivadoras y más reveladoras imágenes, y que éstas nunca se presentan como una tarjeta postal, y la habilidad con la que se hacen las secuencias de las imágenes es conocida. Ahora podemos gozar de nuevo con ello”¹⁰⁹.

La música, realizada por Fritz Wenneis, y la justa medida del texto también merecieron las alabanzas de la crítica: “las imágenes se acompañan con una música agradable que ha sido cuidadosamente seleccionada y trabajada, y en el momento oportuno se insertan las explicaciones necesarias”¹¹⁰.

‘Islas Afortunadas del Atlántico’ era el primer documental de los cuatro que formaban ‘Bajo el sol del Sur’ y en él se incluían escenas de La Palma, Gran Canaria y Tenerife, así como alguna toma realizadas en Madeira.

Seguidamente, se proyectaba *Die Brücke nach Afrika* (‘El puente a África’), dedicado a España y Portugal. En ella, además de mostrarse paisajes y

¹⁰⁵ Véase ficha del Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft –FSK- (Órgano Independiente de Control de la Industria Cinematográfica) núm. 3706, 12 rollos, 2.483 m, 16 de enero de 1952, Wiesbaden-Biebrich.

¹⁰⁶ En el caso de las otras películas de la serie, *Die Brücke nach Afrika* y *Die Welt am Tor nach Osten*, el único cámara fue August Lutz.

¹⁰⁷ “Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, *op.cit.*

¹⁰⁸ “Kulturfilm-Matinee der Ufa”, *Film-Kurier*, 8 de diciembre de 1933, p. 3.

¹⁰⁹ “Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, *op.cit.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

ejemplos de su agricultura y pesca, se ofrecían muestras de la influencia árabe y germana en construcciones arquitectónicas emblemáticas, como monasterios y castillos. Antes de ello, al comienzo de la cinta, el narrador explicaba el origen histórico de esta influencia:

“Dos países puente conducen de occidente a oriente, la península de los Balcanes a Asia y la península Ibérica a África. La ofensiva de ambos pueblos contra Oriente se llevará a cabo pasando por estos dos países puente. Los vándalos pasaron por la península pirenaica para llegar a África y hacia el año 415 los visigodos fundaron el reino visigodo en el puente a África. De esta manera, se ha ido generando en la península una historia de cultura germana. (...) La ofensiva germánica fue seguida por la contraofensiva islámica en torno al 711”¹¹¹.

Dada la riqueza del comentario, no extraña que el *Film-Kurier* calificara esta cinta de “magnífica mirada histórico cultural”¹¹².

En la tercera parte, titulada *Der Afrikanische Orient* (‘El Oriente africano’) se visitan las ciudades de Casablanca, Tánger, Tetuán, Argel, Túnez y Trípoli, de las que se destaca la influencia europea junto al más puro estilo oriental.

Por último, en *Die Welt am Tor nach Osten* (‘La puerta del mundo al Este’) el espectador podía recorrer sentado en su butaca: Gibraltar y el Canal de Suez, Port Said, el Nilo, El Cairo, el mar Muerto y Tierra Santa¹¹³.

El *Film-Kurier*, desde donde se alababa la imagen que ofrecía la Döring de otros países, comentaba el deseo de que Alemania fuera igualmente correspondida con documentales realizados por productoras extranjeras:

“Con esta película documental sonora, la Döring-Filmwerke continúa de modo ejemplar (...) su obra de películas documentales que divulgan conocimientos de otros países y pueblos, contribuyendo así a una mayor comprensión de éstas.

Esperemos que en el extranjero también haya productoras cinematográficas que tengan la misma ambición que la gente de la Döring, y que en las salas de cine de sus países muestren de la misma manera hábil,

¹¹¹ El texto aparece recogido en la ficha de censura núm. 50865, 2 partes, 182 m, Berlín, 3 de marzo de 1939, calificada de instructiva (calificación válida hasta el 31 de diciembre de 1939), apta para jóvenes. Otras fichas de censura anteriores fueron: núm. 35110, 2 partes, 459 m, Berlín, 27 de noviembre de 1933, apta para jóvenes, y núm. 41840, 456 m, Berlín, 7 de marzo de 1936, instructiva (calificación válida hasta el 31 de diciembre de 1939), apta para jóvenes.

¹¹² “Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, *op. cit.*

¹¹³ Ficha de censura núm. 35109, 2 partes, 569 m, 27 de noviembre de 1933, apta para jóvenes.

noble y –en el mejor de los sentidos– educativa, la tierra alemana, el pueblo alemán y la labor de creación de los alemanes, dando lugar a una mayor comprensión con su labor instructiva”¹¹⁴.

Esta función informativa se observa claramente en los distintos asuntos de Canarias que abarca la película y que analizamos en el siguiente epígrafe.

7.3.3.1. Un exhaustivo retrato del Archipiélago canario

La película ‘Islas Afortunadas del Atlántico’ se dividió en 7 bloques de contenido diferenciados y de distinta duración (expresada en minutos y segundos):

1. Presentación: Alemania, Norddeutsche Lloyd y Canarias (3m).
2. Orografía de Canarias (3m).
3. Vegetación (2m).
4. Población (1m 30s).
5. Arquitectura (1m).
6. Infraestructura de carreteras y medios de transporte (1m 70s).
7. Economía (7m).

El documental comienza con varios planos largos de un joven marino de la Norddeutsche Lloyd que iza la bandera nacionalsocialista mientras suenan los compases de un himno. Se indica así la partida del barco, que llevará la bandera del Tercer Reich por el mundo. Un grupo de marineros bailando y tocando antiguos instrumentos musicales centra las escenas siguientes con las que se contrarresta la solemnidad de la imagen anterior. Seguidamente, un grupo de personas elegantemente vestidas juegan y ríen en cubierta. El barco aparece a continuación atracado en una bahía y el narrador comienza su explicación con un marcado tono nacionalista: “Barcos alemanes son tierra alemana, como aquí los

¹¹⁴ “Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, *op. cit.*

barcos de la Norddeutsche Lloyd, también en zonas alejadas”¹¹⁵. Después de esta aclaración, comienza un gráfico animado con las siete islas en relieve y la voz en *off* introduce diversos aspectos del mundo mítico e histórico de las llamadas “Islas Afortunadas”:

“Hacia las Islas Canarias, las Islas Afortunadas de los romanos, va nuestro viaje. Sin embargo, probablemente el archipiélago les era conocido ya a los cartagineses y griegos. Después desaparecieron las islas del campo visual de Occidente hasta que en 1420 fueron redescubiertas y conquistadas por los españoles”.

Mientras, se va señalando en el gráfico cada una de las islas visitadas (La Palma, Tenerife y Gran Canaria) y se comenta algún aspecto destacado. Así, se explica que Tenerife provee al mercado europeo con sabrosos plátanos y que a más de 3.700 metros de altura emerge el Teide, la elevación más alta del archipiélago, al que el locutor llama “la montaña del demonio”. Sobre Gran Canaria se comenta que es la más próxima al continente africano, lo cual era falso si se refería a las siete islas canarias y cierto si sólo se tenía en cuenta las visitadas por el barco.

Unas imágenes de las olas rompiendo sobre las rocas de la costa y las playas de callaos dan pie al primer bloque de contenido dedicado a la orografía de las islas. Con planos de acantilados, laderas cultivadas, volcanes y dos poblaciones del norte de la isla (Garachico y Puerto de la Cruz) se presentan unas islas que, según el narrador, “se erigen sobre un mundo monumental de rocas”, en cuyas “costas acantiladas y llanos se encuentra el núcleo del cultivo regional”. La voz en *off* va señalando la ascensión por las distintas alturas de la isla hasta llegar a “su elevación más alta (...) el pico del Teide, en Tenerife, cubierto con nieve y hielo”. El volcán va apareciendo poco a poco en la pantalla, creando gran expectación gracias a una lenta panorámica de izquierda a derecha que va barriendo el valle de Ucanca, con una música que contribuye a aumentar el suspense hasta que aparece la majestuosa figura del volcán –desde siglos atrás, lo más conocido de este archipiélago–.

¹¹⁵ Las citas entrecomilladas que aparecen de ahora en adelante se corresponden con el texto del filme *Glückliche Inseln im Atlantik*, depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, y coincide con el contenido mostrado en su ficha de censura núm. 50864, 2 actos, 227 m (16 mm), Berlín, 3 de marzo de 1939, apta para jóvenes (véase anexo 1).

Después de esta presentación geográfica se recalca la benignidad de su clima, otra de sus cualidades más distintivas: “Islas Afortunadas, en las cuales los vientos alisios, que llevan mucha lluvia, y el sol del Sur crearon un clima maravilloso”. Se repite el concepto y comienza el bloque dedicado a la vegetación: “Las Islas Afortunadas, en las cuales un estupendo clima produjo una vegetación bellísima y una fertilidad paradisíaca”.

Al igual que la orografía, la vegetación se va presentando según la altitud. En la zona costera: las palmeras, las extensas fincas donde se cultiva el plátano, las pitas y las chumberas. En la zona media, “la verdadera zona agrícola”, afirma el narrador, se muestran las plantaciones de naranjos, campos de caña de azúcar y vides, añade. “Un poco más arriba comienza la zona de las coníferas, de los pinos canarios, de los cactus y cardones y mimosas”, aclara el texto. Se enseña un legendario drago, otro de los emblemas de la isla y, finalmente, la vegetación de la zona alpina, la más pobre, donde domina la retama. Este apartado termina con una plano aéreo de la silueta del Teide desde lejos.

El bloque destinado a la población y a los restos de la civilización aborigen comienza con una escena del carnaval de Santa Cruz de Tenerife. Con un fondo de música popular se sucede una serie de planos picados de “mascaritas” –con la cara y la cabeza tapadas– y parejas bailando al aire libre.

Otro de los iconos más representativos del archipiélago, el pueblo de La Atalaya en Gran Canaria y su población, se presenta a continuación como un lugar donde “se ha conservado hasta la actualidad un resto de los aborígenes, los guanches”. Se enseñan sus casas trogloditas –como se las llamaba en el documental de Gaumont de 1909–, a las mujeres trabajando la cerámica sin torno como en la “protohistoria” y su rudimentario sistema de arado, como lo califica el narrador. El fondo musical, con una triste y suave melodía interpretada al violín, imprime un aire nostálgico al cuadro.

Esta demostración de la arquitectura más primitiva enlaza con ejemplos de otras construcciones, como eran los cobertizos techados de la zona rural del norte de Tenerife, que recuerdan un origen africano, explica la voz en *off*. De las viviendas más humildes se pasa a una casa con un típico balcón canario, cubierta de teja y ventanas acristaladas de guillotina, propias de lo que se ha llamado

arquitectura canaria, aunque ésta es un producto de diversas influencias, como comenta el narrador.

Únicamente, al final de este bloque se incluyen varias panorámicas tomadas desde lo alto de varias poblaciones y ciudades del archipiélago. Llama la atención que en este documental no aparezcan tomas realizadas en calles o plazas de poblaciones canarias, que muestren edificaciones más modernas en primer término. De hecho, por el tipo de imágenes que se muestran, el director del filme prefirió el detalle a lo general, la costumbre llamativa y extraña para el extranjero frente a lo que podía recordar a una ciudad moderna del norte de Europa. No extraña por tanto, que escogiera un convento de La Orotava, en Tenerife, donde se acogía a los niños expósitos, para representar una escena dramatizada en la que una mujer “pone al expósito en una torna” y una monja coge seguidamente al niño –un rígido muñeco– sin ver a la madre.

El siguiente tema, introducido por un fondo musical en *allegro*, se le dedica a los medios de transporte utilizados en Madeira, como los famosos trineos, y de Canarias se comenta el buen estado de las carreteras que atraviesan el interior, aunque éstas se alternaban con senderos difíciles, puntualizaba el narrador.

Por uno de estos caminos se ve un dromedario llevando arena. Además, aparecen varios planos con mujeres caminando con objetos sobre sus cabezas, burros y mulos como animales de carga, carretas y un pequeño puente. Entre estas escenas se intercala la Catedral de Arucas, en Gran Canaria, con una plantación de plataneras en primer término.

Las terrazas construidas por los agricultores en las montañas inauguran la serie de secuencias que conforman el bloque de información más exhaustivo de los dedicados a conocer Canarias: su economía. Se trata la problemática del agua en las islas y la necesidad de crear sistemas de riego, especialmente en Gran Canaria, lugar del que se enseñan las reservas de agua y se explica que se alquila por horas. A partir de aquí, una música en la que se repite un estribillo acompaña las imágenes referidas al trabajo de la tierra.

La cámara –mediante *travelling*– lleva al espectador hacia el interior de una finca de plataneras donde se está recogiendo y empaquetando la preciada fruta. Mientras, desde el texto se explica la relevancia del plátano como fuente de

ingresos de los isleños: “El trabajo y el pan de los habitantes de la isla viene principalmente de la plantación de plátanos”. Un jornalero ayuda a deshojar un racimo que cuelga para ofrecer un plano de detalle de “la singular fruta”. A partir de aquí, la voz en *off* permanece en silencio y deja que la música acompañe el proceso de recolección y empaquetado del que se muestra hasta el más mínimo detalle. En él se observa cómo se trasladan los racimos a hombros hasta una mesa donde unas jóvenes los envuelven, o cómo se insertan en cajas donde se las protege con paja para que lleguen en las mejores condiciones a los países importadores.

La imagen en esta parte del filme está especialmente cuidada y además del *travelling* se intercala un encadenado. Los planos de los jornaleros que trasladan la fruta de un sitio a otro y de las mujeres que envuelven las piñas de plátanos están cuidadosamente calculados aportando dinamismo a las escenas. De esta forma, los dos minutos que dura esta secuencia pasan rápidamente para el espectador.

Aunque con menos detalle que el plátano, también las patatas y la cochinilla están igualmente retratados por su importancia para la agricultura canaria de exportación, como se señalaba desde el texto del documental. El modo en que se extrae el color púrpura de la cochinilla para luego utilizarlo como tinte, centra una de las escenas de este apartado, que concluye con un plano de dos mujeres intercambiándose un pintalabios con el que se maquillan mirándose en un espejo.

Las mujeres siguen protagonizando la siguiente secuencia, en la que aparecen bordando en Madeira y calando un mantel en Tenerife. Mientras, el texto recuerda la fama que tiene esta artesanía en el mundo y señala su importancia para la economía, ya que los ingresos procedentes de la agricultura de exportación resultaban insuficientes para alimentar a la densa población.

Hombres, niños, barcas y utensilios de pesca de un pequeño pueblo de pescadores centran los planos siguientes que muestran el ambiente festivo de los mercados de las ciudades portuarias.

De ahí se pasa a resaltar la importancia geográfica de los puertos de las islas como puente entre continentes:

“Una gran parte de la población vive del turismo. Tan pronto como un barco entra en el puerto, se acercan a él numerosas embarcaciones pequeñas y los jóvenes se lanzan al agua para sacar las monedas que los turistas tiran al mar. Los puertos de la isla tienen gran importancia como puntos de apoyo para la navegación de Occidente a Suráfrica y Suramérica”.

El puerto de Santa Cruz de Tenerife, en plena actividad de carga y descarga de los numerosos buques atracados y una puesta de sol sobre el Atlántico indican el final del filme.

De la técnica del documental destaca el montaje, a través del cual el director logra transmitir lo que denominamos “el ritmo del viaje”, unas veces apresurado, ajetreado, como cuando se suceden numerosas vistas que reflejan el anhelo del turista por ver lo más posible en el menor tiempo y, otras, pausado, contemplativo, e incluso alegre, como cuando la música de orquesta, la belleza del paisaje y los habitantes de la isla se funden en imágenes que tratan de captar el carácter de la isla.

Si bien el documental sobre Argentina, comentado anteriormente, estaba destinado fundamentalmente a los futuros emigrantes alemanes que viajarían a Sudamérica, este filme se dirige a los turistas selectos de los viajes de crucero.

Además del valor que tuvo en su momento la exhibición de estas imágenes del archipiélago canario como reclamo publicitario para el turismo, lo más destacado de esta radiografía de Canarias es su reflejo de la realidad económica y social de principios de los años treinta¹¹⁶. Además, lo que no se dice, pero se muestra, transmite información de sus costumbres y de la sociedad. Un ejemplo de ello es que la mujer canaria aparece constantemente trabajando, indicando así su importante papel como motor del desarrollo económico de las islas, aunque en ningún momento se llega a decir que se trataba de una sociedad matriarcal. Asimismo, aunque no se menciona, Alemania era desde hacía décadas país receptor de productos canarios, como el plátano y los tomates.

Como conclusión final, en este filme sobre las “Islas Afortunadas” se mostraron, por una parte, unas islas volcánicas con un clima cálido y una

¹¹⁶ Para una panorámica general de la economía y sociedad de Canarias en el año de producción del documental, 1933, véase entre otros estudios el capítulo “Economía y Sociedad durante la II República”, del libro de Oswaldo Brito,

vegetación subtropical y, por otra, un pueblo civilizado y trabajador que trataba de subsistir con sus propios recursos, a pesar de su lejanía del mundo desarrollado al que estaba unido, pese a todo, gracias a la importancia de sus puertos marítimos.

7.4. La producción de documentales de la Hapag y su relación con Canarias

El éxito de los cines a bordo, incorporados en 1923, propició que la Hapag creara una productora y distribuidora cinematográfica propia a la que llamó Hapag-Filmdienst. Esta empresa se propuso desde sus comienzos “crear y difundir extensamente películas propagandísticas y mantener todo el tiempo una propaganda cinematográfica sistemática”¹¹⁷. Con esta rotunda propuesta de intenciones la Hapag llegó a producir más de una veintena de documentales de viajes y sobre la construcción de sus barcos e incluso se adentró en el campo de la ficción con el largometraje *Die Fahrt ins Glück* (*‘El viaje a la felicidad’*, 1923).

La primera película de viajes de la Hapag-Film, *Mit der Hapag nach Südamerika* (*‘Con la Hapag a Suramérica’*), fue una “película ilustrativa y cultural”¹¹⁸ sobre Brasil y Argentina. Estrenada en octubre de 1925, la cinta recibió duras críticas por su mala calidad. Al comienzo de la cinta se pasa por Canarias, aunque como veremos, tan sólo se muestran algunos planos de la costa.

Debido a este fracaso inicial, la Hapag le encarga directamente a la gran productora Ufa que realice una cinta promocional de corta duración: *Mit dem Dampfern “Bayern” der Hamburg-Amerika-Linie nach Süd-Amerika*¹¹⁹ (*‘Con el buque de vapor ‘Bayern’ de la línea Hamburgo-América hacia Sudamérica’*, 1927). Además, la Hapag-Film continúa produciendo sus propios filmes para

Historia contemporánea: Canarias 1931-1936, La Segunda República. Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 21-55.

¹¹⁷ *Zeitschrift der Hamburg-Amerika-Linie*, Bd. XVII, 1923, p. 94. Citado en Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁸ Irmgard Wilharm, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁹ Ficha de censura núm. 10673, 525 m, Berlín, 11 de septiembre de 1925.

promocionar sus viajes al sur del continente americano, como en *Land und Leute in Südamerika* ('Paisajes y gentes de Suramérica', 1929).

Al igual que su gran competidora, la Norddeutsche Lloyd, la Hapag crea anuncios publicitarios con el programa de la nueva temporada. Así, en *Vergnügungs und Erholungsreisen der Hamburg-Amerika-Linie* ('Viajes de placer y de descanso de la línea Hamburgo-América') se publicitan, entre otros, los viajes para el invierno y la primavera de 1928 al destino de mayor tradición en la historia de los barcos de crucero y que ya hemos comentado en otras ocasiones: el Mediterráneo.

En 1929, la Hapag produce asimismo el *Reisefilm* (película de viajes) *Die Wiege Europas* sobre una travesía por los antiguos países culturales del Mediterráneo¹²⁰. Un año antes, esta naviera se había propuesto promocionar su oferta de viajes alrededor del mundo con el barco *Resolute* de una forma efectiva y a la vez original, para lo que contrata al prestigioso director Walter Ruttmann, quien realizó el filme experimental, *Melodie der Welt* ('La melodía del mundo') (véase epígrafe 6.2). Para este filme, la Hapag pone a disposición de Ruttmann numeroso material de su archivo cinematográfico y se asocia, además, con la importante productora Tobis. La película se esfuerza por reflejar, en secuencias de montaje, el ritmo trepidante de la vida en las capitales modernas, pero también el de un extraño y exótico mundo contrario donde se vive una paz paradisíaca¹²¹.

7.4.1. 'Con la Hapag a Suramérica' (1924)

Desde el título de este filme, *Mit der Hapag nach Südamerika* ('Con la Hapag a Suramérica'), se indica al espectador que se trata de una película de viajes. Dado el momento histórico en el que se realizó, 1924, algunos pudieron entender en primera instancia que se trataba de un filme promocional de viajes para los emigrantes alemanes que pretendían emprender rumbo a ese lugar, pero en el trasfondo, la cinta contribuye, además, a animar a los espectadores a aprovechar

¹²⁰ Gero Gandert (ed), *Der Film der Weimarer Republik 1929*, Walter de Gruyter, Berlín/Nueva York, 1993, p. 781.

¹²¹ Michael Töteberg, *op. cit.*, p. 30.

las oportunidades de trabajo que ofrecen los países más avanzados del sur de este continente.

En la cinta, muda, de larga duración (2.762 m)¹²² y dividida en nueve partes, se trató de incluir, en exceso, todo lo que los lugares visitados podían ofrecer al futuro inmigrante alemán: plantaciones de cacao, café y tabaco en diferentes zonas de Brasil; el centro de acogida para los inmigrantes de la Isla de las Flores; Sao Paulo, “la ciudad de la industria (...) del trabajo y del futuro”, el estado de Santa Catarina, uno de los lugares donde “los colonos alemanes roturan en la selva la nueva tierra natal”¹²³ y donde cultivan cañas de azúcar, maíz y arroz, y la fabricación de salchichas y la carne de vaca enlatada en Argentina, entre otros.

El documental se estrenó en Berlín el 26 de noviembre de 1924, acompañado de un texto leído simultáneamente (*Vortrag*), y fue duramente criticado por el *Film-Kurier*¹²⁴. “Mi campo es el mundo – pero no el cine”, eran las palabras que daban comienzo a un ataque mordaz e irónico en ocasiones hacia la primera cinta de la Hapag-Film. El autor escogió el eslogan de la naviera (“Mi campo es el mundo”) para construir un juego de palabras que dejaban claro desde el primer momento la mala calidad del filme. Para este crítico, la cinta era totalmente insuficiente desde el punto de vista técnico y no la consideraba una película de viajes, “sino una colocación de todas las cosas posibles pegadas unas a las otras, interesantes y no interesantes, sin sistema y sin comparación, únicamente con el objetivo de hacer negocio”. El crítico añadía incluso su pesar de que asuntos tan “bellos” hubiesen sido tratados “de una forma interminable”. Aun así, la película se seguía anunciando en 1927 en el catálogo de películas culturales de Walter Günther, en el que se menciona que ésta fue considerada como película educativa¹²⁵.

¹²² Véase ficha de censura núm. 9114, 9 partes, 2.762 m, 2 de octubre de 1924, Berlín, apta para jóvenes.

¹²³ Las palabras entrecomilladas se han extraído de la carta de censura núm. 9114 y corroborado con los intertítulos del filme, depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

¹²⁴ U.R., “Der Südamerikafilm der Hapag”, *Film-Kurier*, núm. 254, 27 de noviembre de 1924.

¹²⁵ Günther Walther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundausgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Berlín, Bildwart-Verlags-Genossenschaft, 1927, p.1.

Las escenas que aparecen de Canarias en el filme¹²⁶ no aportan, lamentablemente, ninguna información sobre este archipiélago al espectador. Si bien en el itinerario seguido por el barco desde Alemania hasta Brasil aparecen varias panorámicas de diversas ciudades (La Coruña y Vigo en España, y Funchal en Madeira), al llegar el *Wüttemberg* a la altura del archipiélago canario, el buque no llega a hacer escala en ninguno de sus puertos. Tan sólo unas panorámicas lejanas de Santa Cruz de Tenerife de los acantilados de Anaga y unos planos a gran distancia del perfil de una isla demuestran su paso por Canarias.

Las escenas de esta enigmática isla (no se dice su nombre, ni donde se encuentra¹²⁷), hacia la que dos miembros de la tripulación miran con un catalejo y tan sólo señalan, debieron inspirar al crítico del *Film-Kurier* cuando, en un tono más constructivo apuntaba: “un operador eficiente (con un buen aparato) tiene que estar hoy muy seguro en la elección de una toma desde lejos o de un plano general y saber mostrar al espectador lo que le quiere mostrar de tal manera que realmente pueda verlo. Y que no sólo crea verlo o quiera verlo”.

En este documental de viajes y publicitario apenas se justifica la presencia de Canarias. Aparentemente tan sólo se quiso incluir estas islas porque formaban parte del itinerario seguido desde Alemania hasta Sudamérica. No obstante, dado que Canarias pertenecía a este trayecto, cabe la posibilidad de que en esta ocasión, debido al mal tiempo o a una declaración de cuarentena, les fuera imposible atracar en alguno de sus puertos.

7.4.2. Dos versiones de un mismo viaje: ‘En las orillas del Atlántico’ (1933) y ‘Viaje de otoño a las orillas del Sur’ (1937)

Los dos títulos que se estudian en este epígrafe permiten observar las diferencias entre dos versiones de un mismo filme y conocer algunos detalles del modo de trabajo de la productora y distribuidora Hapag. Si nos fijamos en los dos títulos,

¹²⁶ La cinta se encuentra depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

An Atlantischen Gestaden ('En las orillas del Atlántico') y *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* ('Viaje de otoño a las orillas del Sur'), observamos que tan sólo tienen en común la palabra *Gestaden* (orillas)¹²⁸. Por tanto, a primera vista, no se puede llegar a la conclusión de que se trate de una misma cinta. Si se observan los datos aportados por las fichas de censura, la hipótesis de que ambas puedan partir del mismo material se aleja aún más.

Sin embargo, al comparar los textos de ambos filmes, se observa que la ruta seguida en los dos casos es idéntica. Aunque esta coincidencia puede parecer insuficiente en un principio, ya que la mayoría de los barcos hacían escala en los mismos puertos en su travesía desde el norte de Europa hasta Sudamérica. Tras comparar el texto del primer título¹²⁹ con la película del segundo¹³⁰ podemos afirmar la clara similitud entre ambos, aunque existen pequeñas diferencias.

Además de diferenciarse estas dos cintas por el título y la fecha de producción, en la ficha de censura de *An Atlantischen Gestaden*¹³¹ figuran en los créditos como productora la Tofa (Tonfilm Fabrikation GmbH, Berlín) y distribuidora la Neue Deutsche Lichtspiel-Syndikat, y en el caso de *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* figura la Hapag asumiendo las dos funciones de producción y distribución. En ésta tampoco se señala ningún dato sobre el director del filme, Wolfgang Loe-Bargier y el cámara Fritz von Friedel, que sí se nombran en la primera cinta.

En la ficha de censura¹³² del documental de la Hapag, la segunda película, observamos también que ésta tuvo no sólo una versión en 35 mm sino, además, otra de idéntico contenido en 16 mm. El metraje entre la cinta muda de *An Atlantischen Gestaden* (Tofa) y la película sonora de *Herbstfahrt in südlichen*

¹²⁷ Por el perfil de la isla, parece tratarse de una toma del sureste de Gran Canaria tomada en alta mar entre Tenerife y Gran Canaria. No obstante,

¹²⁸ Para evitar confusiones nos referiremos a ambos filmes únicamente por su título original en alemán de ahora en adelante.

¹²⁹ De *An Atlantischen Gestaden* existe en la actualidad sólo la ficha de censura. La película se conservó en el Bundesarchiv-Filmarchiv hasta 1991 en que fue destruida.

¹³⁰ De *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* existe tanto la película en su versión muda, depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv, como la carta de censura.

¹³¹ Ficha de censura núm. 35384, 3 actos, 867 m, 29 de diciembre de 1933, apta para los jóvenes.

¹³² Ficha de censura núm. 46966, 3 partes (35 mm) y 4 rollos (16 mm), 1035 m (35 mm) y 418 m (16 mm), 2 de diciembre de 1937, apta para los jóvenes, instructiva (calificación válida hasta el 31 de diciembre de 1938).

Gestanden (Hapag) es también distinto: la película muda es más corta que la sonora (867 m y 1035 m respectivamente).

Aunque en la primera película aparece como productora la Tofa, la prensa tinerfeña recogió la llegada a Tenerife de un operador de la Hapag-Film el 23 de septiembre de 1932 en el buque *Oceana*¹³³, para realizar este documental, que en principio se iba a titular *Viaje a las islas del Atlántico*¹³⁴. Resulta imposible descubrir los motivos por los cuales no apareció finalmente la Hapag-Film como productora de la película. Asimismo tampoco se menciona en el texto del filme el nombre del barco (*Oceana*, de la compañía Hapag) en el que se realizó el viaje, a pesar de que era frecuente comentar este dato al comienzo de los documentales de barcos. Esta circunstancia contrasta con la especificación que se realiza desde el subtítulo de la cinta de la Hapag: "Partida de D. 'Oceana' al viaje por el Atlántico a Madeira, Las Islas Canarias y las Azores. Esta omisión puede tener interpretaciones diversas, pero según los datos conocidos, todo apunta a que se trató de una coproducción entre la Hapag y la Tofa y cada una le dio un título diferente al mismo filme. Por otra parte, ambas empresas pudieron repartirse los derechos de exhibición para distintos ámbitos y periodos.

Para el análisis de la representación de Canarias en esta cinta se contó con la película *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* en su versión muda, con su correspondiente ficha de censura y la ficha de censura de la cinta sonora *Atlantischen Gestaden*.

La película está próxima al docudrama en cuanto en ella se representa el viaje que realiza un grupo de jóvenes europeos "guapos y adinerados" que se internan en los territorios donde recala el barco. Así, tres de los turistas que viajan en el trasatlántico se convierten en protagonistas, ya que a través de su reiterada presencia delante de la cámara y de sus acciones, el director del documental ha querido dotar de hilo argumental el filme. Los tres visten elegantemente y van al

¹³³ El buque *Oceana* fue comprado por la Hapag en 1927 y convertido en barco de crucero en 1928. Transportaba 284 pasajeros. En 1935 fue fletado por el Deutsche Arbeitsfront, quien compró el barco en 1938. En 1945 pasó a manos inglesas.

¹³⁴ Véase Teresa Rodríguez Hague, "La producción de cine documental en Canarias durante la II República", en *La herida de las sombras: El cine español en los años 40*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores de Cine, 2001, p. 424, y Juan Carlos Díaz Lorenzo, *op. cit.*, 1999, p. 83.

estilo de los turistas de primera clase: las mujeres llevan pamelas y guantes calados y los hombres traje, corbata y zapatos de vestir. En el lado opuesto aparece la población canaria: los hombres llevan sombreros para trabajar bajo el sol intenso y las mujeres pañuelo o sombrero de paja¹³⁵.

Desde el inicio del documental se puede percibir que se trata de una cinta publicitaria de la Hamburg Amerika Linie (Hapag), ya que su nombre aparece en reiterados planos tomados a los pasajeros mientras suben por la pasarela que les conduce al barco. En una escena claramente dramatizada, propia de un filme de argumento, un último pasajero llega corriendo en el momento en que se está retirando la pasarela de subida al barco mientras "suena" la sirena de vapor. La chimenea aparece enmarcada en un círculo, ya que la cámara se sitúa detrás de una argolla, dando como resultado una de las imágenes más originales del filme. Otras tomas destacadas los forman los planos picados del ancla cuando desciende o se eleva. Éstos y otros planos transmiten el culto de su director a los barcos, que queda patente con las numerosas referencias a los sistemas de navegación que se recogen en distintos momentos del filme, desde la salida hasta la llegada a Canarias. Asimismo, entre puerto y puerto se enseñan las actividades lúdicas con las que puede disfrutar el pasaje, evidenciando la cantidad de posibilidades que ofrece el viaje en este tipo de barcos (deportes, tomar sol, gimnasia, bailes, salones de té y todo ello al aire libre). En una de estas ocasiones la pareja protagonista consulta una guía de viajes Grieben.

Antes de arribar a las costas madeirienses éstos recalcan en varios puntos del litoral portugués, entre los que destacan varios planos de Lisboa y de varias ciudades costeras de Marruecos (Rabat y Casablanca). Además, se incluye una vista del zepelín tomada desde el barco atracado en un puerto. Sin embargo, según el orden cronológico de la travesía, el crucero se encontraba en alta mar. Por tanto, éste fue un "añadido", introducido posteriormente con fines puramente publicitarios. Aunque en el filme no se especifique, la Hapag vendía en exclusiva los pasajes de los zeppelines (véase los carteles publicitarios en el anexo 4)

La población de Madeira y su capital dan una apariencia de lugar pequeño en su conjunto, pero con una mínima infraestructura de transportes,

¹³⁵ En el filme se puede comprobar que los sombreros que se usan en Tenerife son distintos a los de Gran Canaria.

desarrollo agrícola y actividades organizadas para los turistas, como el deslizamiento en tobogán con los famosos patines. Las escenas de Funchal duran tan sólo dos minutos, en cambio, las de Canarias son las más largas del filme y ocupan ocho minutos.

Especificamos a continuación el texto y las imágenes de la parte del filme referida al archipiélago canario que aparecen en la cinta *Herbstfahrt nach den südlichen Gestaden*:

Imagen: Una carta de navegación de la Islas Canarias hace las veces de intertítulo. Con un lápiz se señala Santa Cruz de Tenerife.

El sol aparece detrás de la punta más al este de la isla, está amaneciendo.

Texto: “Santa Cruz de Tenerife, la capital de la mayor de las Islas Canarias”.

Imagen: Escenas del puerto con grandes barcos atracados en la rada y sobre el muelle numerosa mercancía, entre otras, tablones de madera y barriles. Varios camiones trasladan la mercancía.

Carretera desde La Laguna al Monte de las Mercedes. Un hombre subido a una mula y coches.

Un turista le saca una foto a una mujer y a sus seis hijos pequeños y le entrega unas monedas en un mirador del norte de la isla. Una pareja de turistas en medio de plataneras y palmeras.

Texto: “Hasta donde alcanza la vista se extienden las plantaciones de plátanos. La exportación de plátanos constituye la fuente de ingresos más importante de la isla”.

Imagen: Una plantación de plataneras y una acequia con agua que la atraviesa. En primer plano, la turista recoge las flores que un niño de la plantación le entrega y al fondo se ve la costa del norte de la isla.

Texto: “Lugar para el baño en el Valle de la Orotava” .

Imagen: Dos planos de una playa de arena negra en el Puerto de la Cruz y dos bañistas.

La turista divisa las fincas de plataneras del Valle de la Orotava y la costa de la cara norte de la isla desde el mismo mirador que apareció anteriormente.

Texto: “Un drago, cuya edad se calcula en 1000 años”.

Imagen: La copa de un drago sobresale por encima de una pequeña construcción en el lado derecho de la imagen. En el centro, un coche se aproxima a la cámara, a la izquierda, una plantación de plataneras.

Texto: “El pico de Tenerife, 3.700 m sobre el nivel del mar”.

Imagen: Los tres turistas que aparecen en el documental contemplan el Valle de Ucanca y el pico del Teide desde un mirador de la carretera que lleva a la zona más alta y despoblada de la isla. La cámara realiza una toma en picado del coche descapotable en el que se desplazan los protagonistas, que se encuentra aparcado delante del mirador. Al final de la toma pasan por delante de la cámara otros dos vehículos en sentido contrario. El coche atraviesa lentamente una zona de baches. Al fondo, el mar de nubes. Tres hombres (los dos protagonistas y el chófer) suben por una de los senderos del Teide entre las formaciones rocosas de lava. Al fondo se divisa una isla.

Texto: “Sobre las nubes”.

Imagen: Uno de los hombres le entrega a la mujer, que se encuentra mirando el paisaje, unos prismáticos. Sus finas ropas se mueven por el viento. Vista (plano fijo) desde lo alto hacia el Valle de Ucanca y se divisan unos coches circulando por una carretera. Plano fijo con la silueta del Teide tomado desde lejos. Uno de los turistas se sienta sobre una roca volcánica para sacar una fotografía. Varios planos del mar de nubes. Atardecer.

Aparece de nuevo el mapa del comienzo y una mano dibuja una línea recta entre el puerto de Tenerife y el de Las Palmas de Gran Canaria.

Texto: “¡Gran Canaria! En el pueblo de cuevas de La Atalaya sus habitantes viven como los aborígenes de esta isla, los guanches, en cuevas”.

Imagen: Plano picado del ancla cayendo. Plano tomado desde la proa de una embarcación pequeña a una pareja de turistas elegantemente vestidos que se trasladan del barco al muelle. Pescadores.

La turista en el campo al lado de un cardón gigante. Vista de las montañas del interior de Gran Canaria y muestras de su vegetación. Un joven entra en el plano subiendo por un sendero del sur de la isla cargando un saco a la espalda. Unas

mujeres vestidas de negro y con la cabeza cubierta caminan por una carretera del norte de la isla.

Varios planos del poblado de La Atalaya, con las fachadas de las cuevas-vivienda construidas sobre la pared de la montaña y muchos niños. Uno de ellos de poca edad lleva una pala al hombro, otro un poco mayor carga un cesto lleno de maderas. Una joven, en una escena preparada, sale de una casa colocándose una tinaja en la cabeza y se dirige a uno de los hornos donde se cuece el barro. Una artesana sentada en el suelo delante de su casa va dando forma al barro; al lado, varias vasijas de diferentes tamaños y un cesto.

La cámara filma, desde una pequeña embarcación, cómo ésta se va aproximando al *Oceana*.

Texto: “Artesanos a pie del barco. Cuanto más se acerca la salida del buque, más baratos se vuelven los precios”.

La embarcación sobre la que va la cámara pasa al lado de los comerciantes y los cambulloneros¹³⁶ que rodean la escalerilla del barco. Diversos planos de los vendedores mostrando crías de perros y monos, mantones bordados, figuras talladas en madera, etc. Plano picado de la elevación del ancla.

Después de esta rápida visita a los lugares más conocidos de Canarias, en aquel entonces, en el exterior, el barco inicia el viaje de retorno. Tras hacer escala en varios lugares de la costa portuguesa se insertan varios planos de las banderolas y la bandera nazi. Seguidamente se reanudan las escenas de los juegos al aire libre y de marineros tocando la guitarra al atardecer. Un flotador con los nombres del barco y la ciudad de origen, Hamburgo, anteceden finalmente la llegada de éste a su destino. El último letrero muestra la alegría de la vuelta a la patria y la bandera nazi ondea sobre el mástil en solitario en el plano final. La cinta tiene una duración de 36 minutos y medio.

El filme carece de calidad técnica. En varias ocasiones la cámara no está bien fijada al suelo y produce saltos en la pantalla y, en general, se utiliza el plano fijo salvo alguna corta panorámica y varios *travelling* realizados sobre un tren en Madeira.

La versión sonora de la otra cinta, es decir, *An atlantischen Gestaden*, de cuya ficha de censura se dispone, da más información de Canarias. Ejemplo de ello es la siguiente frase alusiva al origen de la población, introducida al comienzo del filme: ‘Los antiguos habitantes del Archipiélago canario eran guanches, la población actual es predominantemente de descendencia española, pero mezclada con las más variadas razas’. Comenta la importancia que el plátano tiene para la economía: “Su exportación es la fuente de ingresos más representativa, pero no es fácil madurar los frutos, el suelo es casi en su totalidad volcánico”.

La necesidad de recoger el agua y su venta para el regadío, como vimos en el documental de la Döring realizado para la Lloyd y titulado ‘Islas Afortunadas del Atlántico’, es también otro de los asuntos que se explican en el texto de la versión sonora: “Falta agua. El riego de los campos de plátanos juega un papel importante. El agua es recogida en cisternas, vendida a una cotización cambiante, según la cantidad disponible, el agua es un objeto valioso – a quien la roba, se le culpa de un delito grave.”

El narrador también contribuye a transmitir al espectador las sensaciones que produce estar en lo más alto de la isla, sobre el mar de nubes que la cubre: “Un grandioso aislamiento del mundo nos rodea – y brilla un panorama infinito en derredor –”. A continuación se da un dato erróneo sobre la distancia que separa Tenerife de Gran Canaria: “a treinta kilómetros de distancia se ve en la lejana bruma sobre las coronas de espuma de la manta de nubes, los picos de las montañas de la isla de Gran Canaria – a donde nos llevará el barco al día siguiente.” Al llegar a Gran Canaria, el narrador comenta los productos que se cultivan en la isla (plátanos, naranjas, limones y vino de malvasía).

Cabe destacar de este filme que es la única cinta visionada en este trabajo que contiene una clara dramatización. Aunque la aparición de los autores de un documental o los participantes en una expedición es un hecho frecuente en las cintas de viajes, en este caso resulta artificial. Por ejemplo, en las cintas de los Nerother, que veremos en otro capítulo más adelante, su presencia en la película se hace de forma más natural. Ellos son tan protagonistas del filme como

¹³⁶ Véase definición del término en el epígrafe 9.4.2)

los lugares que se muestran y de hecho terminan por formar parte del “paisaje”; la cámara es uno más del grupo. En cambio, en la cinta que analizamos en este apartado, sus protagonistas aparecen sólo esporádicamente y la cámara filma sus comportamientos y gestos sin demasiado sentido, lo que da como resultado unas inserciones forzadas dentro de la película.

Otra conclusión de este análisis se deriva de la diferencia en la percepción que se tiene de Canarias según se trate de la versión sonora o de la muda. En el documental sonoro, el texto contribuye a dar una imagen más completa y general de las islas y, en el mudo, la sucesión de escenas tomadas a la población más desfavorecida ofrece al espectador unas islas sumidas en la miseria y sin economía de exportación. Por último, el momento en que se hace más evidente la diferencia de clases entre el turista y el habitante de la isla, que se palpa a lo largo de todo el filme, se produce cuando uno de los turistas-protagonistas, se acerca, con su impecable y elegante vestimenta, a la mujer que se encuentra dando de comer a uno de sus hijos pequeños en un mirador del norte de la isla.

Por último, a diferencia del texto de ‘Islas Afortunadas del Atlántico’ de la Döring, en el que como vimos se adoptaba un tono más serio y científico, en esta ocasión el narrador cuenta el viaje en primera persona del plural, con lo que intenta hacer partícipe del viaje al espectador.

7.5. Los documentales de los trasatlánticos *Cap Polonio* y *Cap Arcona* de la Hamburg-Süd y su paso por Canarias (1922-1928)

Como puede desprenderse del nombre de esta empresa, la Hamburg-Südamerikanische Dampfschiffahrts-Gesellschaft, conocida por la Hamburg-Süd, cubría desde sus comienzos, en 1871, el trayecto desde Hamburgo hasta los puertos suramericanos de Bahía, Río de Janeiro y Santos y, más tarde, hasta Río La Plata. Desde entonces y aún en mayor medida a partir de 1900, esta compañía puso en funcionamiento una línea rápida a estos puertos, y durante la travesía hacían escala en las Islas Canarias. Con el paso del tiempo, esta armadora fue incorporando nuevos barcos más rápidos y más confortables, mejorando así el servicio que prestaba a los numerosos emigrantes alemanes

que buscaban una oportunidad de trabajo en los países suramericanos más desarrollados. Sus barcos de principios de siglo (*Cap Frío*, *Cap Roca* y *Cap Verde*) disponían de 80 plazas para la primera clase y 500 para la tercera. En 1914, el *Cap Polonio* transporta –como mencionamos en la introducción del capítulo– 1.555 pasajeros y en 1927, el *Cap Arcona* 1.315. Ambos protagonizaron distintas películas en las que aparece el archipiélago canario.

Al finalizar la primera guerra mundial, el *Cap Polonio* fue asignado a Estados Unidos primeramente y luego a Inglaterra, hasta que en 1921 la Hamburg-Süd lo adquirió nuevamente. En febrero de 1922 inaugura la línea del Río La Plata y a finales de mes llegó a Santa Cruz de Tenerife¹³⁷. Según explica Juan Carlos Díaz Lorenzo, las autoridades locales habían mantenido conversaciones con la naviera en Hamburgo, obteniendo el compromiso de ésta de establecer escalas periódicas en esta isla¹³⁸.

En uno de los viajes realizados aquel año se filmaron las escenas de Canarias que posteriormente se incluyeron en *Eine Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika* ('Un viaje del vapor rápido *Cap Polonio* hacia Suramérica') y en su versión casi idéntica titulada *An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika* ('A bordo del *Cap Polonio* hacia Suramérica').

Estas dos cintas mudas fueron producidas por la Deulig (véase capítulo 6 y especialmente el epígrafe 6.2.1) por encargo de la Hamburg-Süd y de ellas lo único que se conserva son sus fichas de censura. La primera en pasar por el órgano de control cinematográfico fue 'Un viaje del vapor rápido *Cap Polonio* hacia Suramérica' en noviembre de 1922 y con 874 metros¹³⁹. En mayo del año siguiente lo hizo la cinta 'A bordo del *Cap Polonio* hacia Suramérica'¹⁴⁰ con 765 metros y, en julio, la primera versión volvió a pasar por la censura¹⁴¹ con 1.576 metros. El texto de esta última versión incluyó un mayor número de intertítulos que las anteriores. Ambos documentales aparecen en el catálogo de la película

¹³⁷ Sobre el *Cap Polonio* y su paso por Canarias, véase Manuel Perdomo y J. A. Padrón Albornoz, *op. cit.*, pp. 171-174, Carlos Díaz Lorenzo, *op. cit.*, pp. 69-71 y José Ferrera Jiménez, *Historia del Puerto de La Luz y de Las Palmas*, Junta de Obras del Puerto, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 256-257.

¹³⁸ Véase Juan Carlos Díaz Lorenzo, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁹ Ficha de censura núm. 6766, 2 actos, 874 m, Berlín, 11 de noviembre de 1922.

¹⁴⁰ Ficha de censura núm. 7226, 2 actos, 765 m, Berlín, 9 de mayo de 1923.

¹⁴¹ Ficha de censura núm. 7407, 4 actos, 1.576 m, Berlín, 3 de julio de 1923.

educativa y cultural de Walter Günther de 1927, en el apartado de películas sobre “documentales de viaje en general” (*Allgemeine Reisebilder*) y se menciona asimismo que en 1924 la primera cinta recibió la calificación de película educativa¹⁴².

Las dos cintas no presentan apenas diferencias significativas. Ambas comienzan con la salida de Hamburgo y recogen vistas de los puertos en los que recaló el barco en su travesía al continente suramericano: Boulogne, La Coruña, Vigo, Lisboa, Las Palmas. Se enseñan distintas estancias de este trasatlántico de lujo, como un camarote de la primera clase y la piscina y los juegos con los que se divierten los pasajeros en cubierta.

En Canarias hace escala en el puerto de Las Palmas. Allí, como se menciona en el texto de la ficha de censura, “a la sombra” del gigantesco barco “los lugareños se sumergen en el agua para rescatar las monedas” lanzadas por los pasajeros”. Además, se muestran “imágenes de Las Palmas”. Éste es el último letrero referido a Canarias que aparece en la primera ficha de censura, mientras que en las siguientes fichas, es decir, en las fechadas en 1923, se añaden estos otros intertítulos: “Plantación de plátanos” y “Noche tropical”. De ello se desprende que lo que se mostró de Canarias fue la visita a Las Palmas de Gran Canaria, su puerto, escenas tomadas dentro de la ciudad y plantaciones de plátanos.

El viaje prosigue con la tradicional celebración a bordo del cruce del ecuador hasta llegar a la isla de Fernando Noroña, luego pasan por Pernambuco, se muestran los lugares más emblemáticos de Río de Janeiro, algunos sitios de la ciudad de Santos, pasan por Montevideo, llegan a Río La Plata y finalmente la larga travesía termina en Buenos Aires.

Del *Cap Polonio* la Deulig hizo varios documentales más con los que la Hamburg-Süd dio publicidad a uno de sus más preciados y famosos barcos de lujo como, por ejemplo, *Linientaufe an Bord eines Ozeandampfers (Cap Polonio)* (‘Botadura de un transatlántico –Cap Polonio-’) y *Leben und Treiben an Bord eines Ozean-Passagierdampfers (Cap Polonio)* (‘Vida a bordo de un trasatlántico –Cap Polonio-’). Además, la Hamburg-Süd encargó la realización de

¹⁴² Günther, Walther (ed), *op. cit.*, p.1.

sus filmes publicitarios a otras productoras: la Vera-Filmwerke de Berlín realizó *Mit dem Auswandererschiff nach Süd-Amerika* ('Con el barco de la emigración a Suramérica'), distribuido por la Deulig¹⁴³. Sus barcos fueron igualmente protagonistas de cintas de menor formato como *12000 km über den Südatlantik*¹⁴⁴ ('12.000 km sobre el Atlántico sur') producido por la Roto-Film, que tuvo como protagonista al gran trasatlántico *Cap Arcona*.

Además de esta campaña de promoción indirecta a través del género de la película de viajes, esta naviera, al igual que la Hapag y la Norddeutsche Lloyd, anunciaba sus productos en las salas de los cines. Ejemplo de ello es el siguiente título sobre otro de los destinos principales de los cruceros de turismo de la esta compañía: *Billige Nordlandreisen der Hamburg-Süd*¹⁴⁵, ('Viajes económicos de la Hamburg-Süd a las tierras boreales').

Asimismo, en una de las cintas del *Cap Arcona* titulada *In 15 Tage nach Buenos Aires* ('En 15 días a Buenos Aires') aparece nuevamente una referencia a Canarias. Este barco, el segundo más grande de la flota mercante alemana, fue un hito en su momento y con él la Hamburg-Süd recuperó su antiguo prestigio en aguas suramericanas; las arribadas a los puertos de Río de Janeiro y Buenos Aires "significaron un triunfo rotundo –12 días desde Hamburgo al primero y 15 al segundo- con una media de 20 nudos"¹⁴⁶.

En el trayecto inaugural, el que había sido comandante del *Cap Polonio*, el comodoro Ernst Rolin, hizo desfilar su nuevo barco frente a Santa Cruz de Tenerife, lanzando fuegos artificiales¹⁴⁷, aunque no llegó a hacer escala en la isla. Este espectacular acontecimiento tuvo lugar la noche del 24 de noviembre de 1927, cinco días más tarde de la salida del barco de Hamburgo. El paso por Tenerife era una antigua costumbre que llevaban a cabo los buques aun cuando

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Véase ficha de censura núm. 35437, 3 actos, 461 m, Berlín, 9 de enero de 1934.

¹⁴⁵ Véase ficha de censura núm. 18642, 1 acto, 14 m, Berlín, 3 de abril de 1928.

¹⁴⁶ Véase M. Perdomo y J. A. Padrón Albornoz, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴⁷ Véase M. Perdomo y J. A. Padrón Albornoz, *op. cit.*, p. 188.

no llegaban a atracar en el puerto. Las escalas regulares del *Cap Arcona* en el puerto de Santa Cruz de Tenerife comenzaron a partir del segundo viaje¹⁴⁸.

Sobre este primer viaje del *Cap Arcona* versa el documental 'En 15 días a Buenos Aires', producido por el Hamburger Film-Archiv, dirigido por P. Kunhenn y fotografiado por W. Pauly. La cinta pasó por vez primera el órgano de control cinematográfico¹⁴⁹ (Film-Prüfstelle Berlin) en febrero de 1928 y volvió a hacerlo en diciembre de 1935 con 1.477 m. El barco continuó cubriendo la línea de América del Sur hasta el comienzo de la segunda guerra mundial.

En esta película de viajes se cuenta, siguiendo un orden geográfico, como en la mayoría de los documentales, las distintas recaladas del buque en su travesía por el Atlántico desde Hamburgo: Vigo, Santa Cruz de Tenerife, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. A ello se suma, en este caso, el factor tiempo, ya que la película recupera el estilo de los diarios de a bordo y cuenta al espectador en qué fecha se partió de Alemania, los días transcurridos hasta que llegan a un puerto o los que quedaban para el siguiente. De hecho, desde el título se utilizó como reclamo publicitario la rapidez con que era capaz de trasladarse el buque desde el norte de Europa hasta América del Sur.

A lo largo de la película, se dan muestras de un alto grado de patriotismo y se recuerda que estos barcos eran "un orgullo para el pueblo alemán" y una prueba de la eficiencia alemana¹⁵⁰. Los grandes recibimientos en los puertos donde recalaba abundan también en este documental, donde se dice que, a pesar del fuerte calor, todo el mundo aclamaba entusiasmado a la llegada a Río, y la acogida en Buenos Aires no fue menos "grandiosa". En el último intertítulo al espectador se le transmite la siguiente frase llena de orgullo patriótico: "Tras una pequeña pausa regresamos a casa para continuar llevando de nuevo la reputación y la fama de los laboriosos alemanes y del trabajo alemán a lejanos países".

En medio de este discurso propagandístico no llama la atención que se mencione que el comandante Rolín era hijo adoptivo de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁴⁸ El 5 marzo de 1928 el *Cap Arcona* fondeó en el antepuerto y el comodoro Ernst Rolin organizó una fiesta a bordo. Véase J. C. Díaz Lorenzo, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁹ Ficha de censura núm. 18223, 5 actos, 1.477 m, Berlín, (18 de febrero de 1928) 9 de diciembre de 1935.

Esta alusión tuvo probablemente su origen en que la casa de Hamburgo decidió hacer especial hincapié en el paso del barco por esta ciudad, ya que se había comprometido con sus autoridades a hacer escala en su línea regular a Suramérica. Como ya se ha explicado, en este viaje inaugural el *Cap Arcona* no llegó a fondear en puerto y además pasó de noche. Por este motivo, de haberse incluido tomas de la ciudad, algo imposible de saber dado que la película no se conserva en la actualidad, sólo pudo tratarse de imágenes de archivo.

En la ficha de censura, donde se recogen los tres intertítulos que se refieren a Canarias, aunque éstos hacen principalmente mención al comodoro Rolín, nos descubren también que a Tenerife se la presenta como la isla más importante del archipiélago. Ello justificaba su paso exclusivamente por esta isla y no por Gran Canaria, que también contaba con un considerable tráfico marítimo de barcos en tránsito.

Por último, en este documental publicitario, a diferencia de otras películas producidas en años anteriores sobre barcos que hacían esta misma ruta y que ya han sido analizados, no se incluye ningún comentario sobre las colonias alemanas en el continente suramericano, ni sobre la emigración a esos países. De hecho, en 1925 había comenzado el descenso de la emigración alemana a Brasil y Argentina y la compañía Hamburg-Süd tuvo que buscar tráfico alternativo para sus buques en viajes de placer a las Islas Canarias, el Mediterráneo y los fiordos¹⁵¹. La única alusión a la emigración se refiere a los españoles, de los que se dice “aun todavía se agolpan en el Nuevo Mundo, aunque muchos van sólo como trabajadores temporales a Argentina”.

7.6. Iconografía cinematográfica de Canarias en otros documentales de viajes (1932-1936)

Además de las grandes y medianas empresas encargadas de la realización de documentales de promoción de las compañías navieras, las pequeñas

¹⁵⁰ Los textos entrecomillados de este párrafo se corresponden con los de la única ficha de censura que se ha encontrado del filme (citada en la nota anterior).

productoras alemanas aprovecharon el éxito de este tipo de películas para realizar filmes de corta duración en los que recogían los lugares visitados durante un viaje de crucero por el Atlántico. Los directores de estas cintas, en la mayoría de los casos desconocidos y que podemos calificar de diletantes, utilizaban mayormente una cámara de película en 16 mm, de más fácil manejo y transporte que la de 35 mm. Entre estos documentales se encuentran tres títulos en los que se recogen distintas escenas típicas del archipiélago canario, similares a las comentadas en apartados anteriores.

En la primera de estas películas, *Die Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro* ('Islas puente entre Lisboa y Río de Janeiro'), se refleja el trayecto seguido por el buque de la Hapag *General Osorio*, desde Lisboa por los archipiélagos de Madeira, Islas Canarias y Cabo Verde hasta llegar a Brasil. Esta película sonora de gran formato pero corta duración (35 mm y 325 m) pasó la censura¹⁵² en 1932. Fue producida y dirigida por Arthur Wellin¹⁵³ de Berlín y distribuida por la Titania Film.

Tras una larga visita a la capital de Madeira y el interior de la isla, el barco pasa por las Islas Canarias y atraca en el puerto de Las Palmas. Allí, comenta el intertítulo recogido en la carta de censura, único documento de este filme llegado hasta nuestros días, que, además de maíz y naranjas se embarcan plátanos. Finalmente, y como despedida de esta corta visita, se incluye la típica imagen de los jóvenes lanzándose al agua en busca de las monedas que les tiran los turistas desde el barco. Las siguientes escenas reflejan el paso del barco por el archipiélago de Cabo Verde, el último grupo de islas antes de adentrarse en el Atlántico rumbo a Río de Janeiro donde termina el filme.

El siguiente documental que incluyó escenas tomadas de Canarias llevó por título *Ins Paradies vor Afrika*¹⁵⁴ ('En el paraíso delante de África') y fue realizado en 1935. Su productora fue la Haeseki-Filmvertrieb de Berlín y estuvo dirigido por A. Eckardt. La composición musical corrió a cargo de Fritz Wenneis.

¹⁵¹ J.C. Díaz Lorenzo, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵² Ficha de censura núm. 32216, 1 acto, 325 m, Berlín, 30 de septiembre de 1932.

¹⁵³ No se ha encontrado ninguna referencia del productor y a la vez director de este filme.

¹⁵⁴ Ficha de censura núm. 40628, 1 acto, 364 m, Berlín, 14 de noviembre de 1935.

De la distribución de la cinta en formato de 35 mm (364 m) se encargó la Tobis Rota de Frankfurt. En 1937 lo distribuyó en 16 mm (42 m) la I.G.Farbenindustrie Aktiengesellschaft, también de Frankfurt¹⁵⁵. La película recibió la mención de instructiva y fue considerada apta para la enseñanza en las escuelas y centros de estudios superiores.

A lo largo de la cinta no se llega a especificar el nombre del buque en el que viaja el equipo técnico por lo que no puede hablarse aquí de propaganda de una determinada naviera. Al igual que en la cinta anterior, se parte de la ciudad de Lisboa, pero antes de llegar a Madeira se visitan diversos puertos africanos como es el caso de Tánger y otras ciudades marroquíes. Después de mostrarse algunos de los lugares más conocidos de Funchal, sus famosos trineos y sus cultivos de caña de azúcar y vides, llegan a Canarias.

La única alusión específica de Tenerife se centra en el pico del Teide y de él se describe su altura¹⁵⁶. Luego se muestran escenas del paisaje subtropical de Tenerife y Gran Canaria. En esta isla, como era habitual entre los turistas de la época, se visita el pueblo de La Atalaya. Aunque no se detalla el nombre de este lugar, con el que se cierra el documental, se explica que sus habitantes viven en cuevas y trabajan el barro de forma primitiva.

Por último, el filme *Symphonie der Seefahrt* ('Sinfonía de un viaje por mar'), título que recuerda al famoso documental de Walter Ruttmann *Berlin-Die Sinfonie der Grosstadt* ('Berlín, sinfonía de la gran ciudad'), fue realizado por el médico Gerhard Schneider de Dresden. Con formato de 16 mm y 405 m (36 minutos), esta película recibió las menciones especiales de instructiva y educativa en 1936.

La película muestra las experiencias de su director como miembro de una expedición de turistas que viajan a bordo del famoso crucero de la época *General von Steuben*, de la compañía Norddeutsche Lloyd en su travesía desde Barcelona pasando por Palma de Mallorca, Gibraltar, Casablanca y Rabat hasta llegar a Canarias. En el trayecto de regreso recalán en Madeira, Lisboa y Vigo antes de arribar a puerto alemán.

¹⁵⁵ Ficha de censura núm. 45029, 1 acto, 42 m, Berlín, 20 de marzo de 1937.

¹⁵⁶ El contenido de las imágenes que se mencionan figura en la ficha de censura de la versión en 16 mm.

El espacio dedicado a las Islas Canarias sobresale del resto de lugares visitados por su mayor duración. De la ficha de censura, único documento existente sobre la película, extraemos la mención referida a estas islas en el siguiente párrafo:

En Gran Canaria (...) En el puerto de Las Palmas en Gran Canaria. Santa Cruz de Tenerife, el puerto de exportación más importante de las Islas Canarias. Bajo el famoso y antiquísimo drago se comercia activamente. En la costa de la Orotava en el norte de la isla.

Como puede verse, nuevamente, los puertos de las islas son los protagonistas principales de la película y aparecen asimismo dos de los iconos más representativos de Tenerife: un drago milenario y la costa del norte de la isla donde se encuentra la zona de baño más conocida por los turistas.

7.7. Noticias de otros rodajes en la prensa canaria

Además de los filmes que se han comentado, varias informaciones aparecidas en la prensa canaria se hacen eco de la presencia en Canarias de otras compañías cinematográficas. Así, miembros de la casa Afrika Presse & Film de Viena llegan a Tenerife en agosto de 1930¹⁵⁷ con el objetivo de sacar fotografías y rodar un documental de la isla para exhibirlo en la cadena de cines Urania de Alemania, Austria y Checoslovaquia. Estos cines, como se comentó en el capítulo dedicado a la historia y desarrollo del *Kulturfilm*, exhibían especialmente cintas culturales. La Afrika Presse & Film se presenta como especialista en publicidad turística y relacionada con la Ufa, y sus representantes eran Heinz Wassermann (administrador), W.A.Groeg (redactor) y Karl Kurzayer (operador)¹⁵⁸.

En 1934 se tiene noticias de que operadores de la productora Terra se encuentran en Las Palmas de Gran Canaria con el fin de realizar un reportaje

¹⁵⁷ Véase “Una visita a Tenerife”, *La Tarde*, 27 de agosto de 1930.

¹⁵⁸ Véase Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298 y Teresa Rodríguez Hague,

para un noticiario. Éstos filmaron en el puerto y en diversos parques y plazas de la ciudad¹⁵⁹.

Mientras, desde Canarias, el fotógrafo alemán afincado en Tenerife Otto Auer, comentaba en noviembre de 1927 en diarios y revistas locales¹⁶⁰, que estaba realizando “por su cuenta” una película sobre Tenerife, aunque “por encargo” de una importante empresa productora alemana, cuyo nombre no llegó a especificar. Sin embargo, no se tiene constancia documental de que alguna productora alemana participase en este proyecto, ni se ha encontrado en los archivos alemanes ninguna referencia sobre Otto Auer o sobre alguna película en la que participase.

Relacionado con las obras de ampliación del puerto de Las Palmas, en 1927 y años sucesivos, se encuentra depositado en el Archivo del Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria un documental industrial (*Industriefilm*) estrenado en esta ciudad en enero de 1933. Teresa Rodríguez, en un artículo sobre la producción documental en Canarias durante la II República española, incluye este filme en el apartado dedicado a los rodajes alemanes en las islas que fueron mencionados en la prensa local¹⁶¹. Sin embargo, la ausencia de alguna referencia que vincule directamente esta cinta con un operador o productora alemana ha motivado que se desestimara su inclusión en este trabajo. En este documental industrial aparece el ingeniero alemán Hans Speth, que representaba a la sociedad catalana encargada de la ejecución de las obras del puerto: Sociedad Metropolitana de Construcción, S.A. de Barcelona, conocida como COPPA. Además, los intertítulos del filme se encuentran en español¹⁶².

“La producción de cine documental en Canarias durante la II República”, en *La herida de las sombras: El cine español en los años 40*, 2001, p. 424.

¹⁵⁹ Teresa Rodríguez (*op. cit.*, p. 425) comenta que el *Diario de Las Palmas* (no se especifica fecha) señala como lugares de filmación el puerto de Las Palmas, parque de Santa Catalina y parque de Cervantes. Estos lugares aparecen asimismo en unos metros de película que posee el Servicio Insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria.

¹⁶⁰ “Cinematografía. Interview con Herr Otto Auer”, *Hespérides*, núm. 96, 20 de noviembre de 1927 y “Desde La Orotava”, *La Prensa*, 12 de noviembre de 1927.

¹⁶¹ Teresa Rodríguez, *op. cit.*, p. 423.

¹⁶² Aunque se buscó afanosamente en archivos alemanes públicos y privados alguna referencia a estas obras de ampliación del puerto de La Luz y de Las Palmas, así como sobre las llevadas a cabo por la Siemens Schuckertwerke en el puerto de Santa Cruz de Tenerife en 1924, en ninguno de los dos casos se encontró alguna película realizada en Canarias. Tampoco aparecen en las fichas de censura que se conservan de las cintas de la Siemens Schuckertwerke.

CAPÍTULO 8

CANARIAS EN LOS DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS DE LA MARINA IMPERIAL ALEMANA

8. CANARIAS EN LOS DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS DE LA MARINA IMPERIAL ALEMANA

8.1. La marina de guerra alemana y el cine

La marina de guerra alemana, al igual que otros estamentos militares y civiles del país, utilizó el cine para promocionarse. La *Kriegsmarine* presenta en la gran pantalla sus nuevos barcos, la formación de los marinos, los largos viajes que realizaba alrededor del mundo en tiempos de paz y las victorias logradas en tiempos de guerra. Sobre sus actividades se hicieron películas de ficción, documentales y reportajes para los noticiarios cinematográficos¹.

Con la película de submarinos *Morgenrot* ('Aurora', Gustav Ucicky) se inicia, en 1933, la producción de cintas de la marina de guerra alemana. Ese mismo año llega a las pantallas una cinta documental de la Ufa *Mit Kreuzer Königsberg in See*, calificada de instructiva para el pueblo². Un año después, *Volldampf voraus* ('A toda máquina hacia delante', Carl Froelich) presenta los barcos torpedos alemanes, y *Blaue Jungs am Rhein* ('Chicos azules en el Rin', Fritz Haydenreich) muestra la travesía de la primera flota de lanchas rápidas del Rin en un intento de propagar la "recuperación de la grandeza militar" en Renania³. *Fahrt ins Leben* ('Viaje a la vida', Bernd Hofmanns, 1940) fue uno de los escasos largometrajes que se realizaron sobre la formación de los marinos, un asunto recurrente en el cine de no ficción.

Die deutsche Kriegsmarine ('La marina de guerra alemana', 1938), de marcado carácter documental, narraba la primera formación de los marinos en los

¹ La mayoría de los títulos que señalamos a continuación han sido extraídos del apartado que se dedica a las películas de la marina de guerra alemana en Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1987, pp. 382-388.

² "Mit Kreuzer Königsberg in See", *Film-Kurier*, 7 de noviembre de 1933.

³ Boguslaw Drewniak, *op. cit.*, p. 383.

veleros *Gorch Fock*, *Horst Wessel* y *Albert Leo Schlageter*, e incluía varias maniobras en submarinos. La formación teórica y práctica de la nueva generación de la marina comercial y de guerra fue presentada en diversos reportajes y películas didácticas, que tuvieron como protagonistas a miembros de la *Marine-HJ* (Marina de las Juventudes Hitlerianas) o la *Reichsseesportschule* (Escuela de Deportes Náuticos del Reich). En la cinta *Jungens wollen zur See* ('Los chicos quieren navegar', Wilhelm Stöppler, 1940) el lema era "quien no tiene valor para navegar, no vale nada en el mundo"⁴. En ella se muestra la formación de los jóvenes marinos en España, Italia y, sobre todo, en Alemania. Otra cinta similar fue *Unser Junge will Kapitän werden* ('Nuestro hijo quiere ser capitán').

La vida a bordo de un barco grande (*Scharnhorst* oder *Geneisenau*), la defensa de un ataque aéreo y un combate con barcos de guerra enemigos fueron descritos en películas consideradas culturales como *Schlachtschiff in Fahrt* ('Acorazado en marcha'), producido por la *Marine-Hauptfilmamt* (Central de la Delegación Cinematográfica de la Marina), en 1940/41.

Con fines publicitarios también, la Bavaria produjo un reportaje sobre el curso de formación para oficiales de la marina en *Wir wollen zur See* ('Queremos ir a navegar', Albert Höcht, 1943/44) y, el último año de la guerra, la Oberkommando der Kriegsmarine (OKM, Alto Mando de la Marina de Guerra) realizó el documental *Hilfskreuzer Atlantis* ('Crucero auxiliar Atlantis'). Estas cintas no sólo se exhibían al público en general, sino que formaban parte de los programas de las jornadas cinematográficas de las Juventudes Hitlerianas, soldados, militares, etc.

Asimismo, la propaganda de los submarinos alemanes a través del cine (su construcción, acciones militares, etc.) se intensificó según fue avanzando la guerra. Algunos títulos eran: *U-Boote westwärts* ('Submarinos hacia el Oeste', 1941), *Diesel* ('Diesel', 1942), *Geheimakte WB I* ('Actas secretas WB I', 1942) y *Ein Rudel Wölfe* ('Una manada de lobos', 1943/44)⁵.

De todos los barcos aparecidos en estas cintas, el *Emden III* fue con diferencia, el que tuvo una mayor presencia en las pantallas de los cines. La

⁴ *Ibidem*.

historia del *Emden III* y de sus antecesores⁶ despertó tal interés, que en 1934 Louis Ralph realizó el filme de ficción *Heldentum und Todeskampf unserer Emden* ('Heroísmo y agonía de nuestros *Emden*'), sobre las hazañas de estos barcos de guerra. Dentro del género documental, nos encontramos con una cantidad estimable de *Kulturfilme* sobre las diversas travesías del *Emden III* y en ellos se rememoran los anteriores barcos que llevaron este nombre. En tres de ellos aparecen las Islas Canarias, como veremos más adelante.

Además, el *Emden* fue noticia en numerosos *Wochenschaue* (noticiarios cinematográficos) de la época⁷, al igual que otros barcos y en dos de ellos se nombra el archipiélago canario. Además, las Islas Canarias son mencionadas en otro filme del buque oceanográfico *Meteor*.

8.2. Canarias en las noticias cinematográficas de barcos militares

En los noticiarios cinematográficos alemanes aparecen con frecuencia informaciones sobre la salida o la llegada a Alemania de un buque o fragata de guerra, especialmente los de bandera alemana. En una de estas noticias se nombra las Islas Canarias como consecuencia del viaje que inician desde Alemania los buques de línea *Elsaß* y *Hessen* y los pequeños cruceros *Berlin* y *Nymphe* a Madeira y las Islas Canarias. La cinta, fechada por el Bundesarchiv-Filmarchiv entre 1927 y 1929, comprende varias noticias sobre barcos militares y civiles⁸ y lleva por título de archivo *Bilder von der Wasserkante 1927-1929*⁹ ('Escenas de la escuadra 1927-1929').

El texto del cartel que antecede a las escenas tomadas a esta flota de buques de guerra reza lo siguiente: "Los buques de línea *Elsaß* y *Hessen*, los

⁵ Boguslaw Drewniak, *op. cit.*, pp. 383-387.

⁶ Emden, Emden I y Emden II.

⁷ Estos noticiarios fueron los siguientes: Deulig-Woche 51/1928, Opel-Deulig-Woche, Emelka-Woche, Ufa-Tonwoche 296/1936, Deulig-Tonwoche 272/1937 y 275/1937.

⁸ Un ejemplo de estas noticias es la información sobre la partida de Gunther Plüschow, conocido como el aviador de Tsingtau, con su barco el *Feuerland* en su viaje hacia Tierra del Fuego. Plüschow hizo posteriormente un documental de su viaje, *Silberkondor über Feuerland* ('Silberkondor sobre Tierra del Fuego'), que fue analizado en el capítulo de las películas de expedición.

⁹ Se desconocen más datos sobre esta cinta

pequeños cruceros *Berlin* y *Nymphe* parten hacia Madeira y Las Islas Canarias”. Las escenas siguientes muestran varios planos de los barcos saliendo de un puerto (Kiel, probablemente), la despedida de la tripulación con los marinos en formación en cubierta y varias tomas de los barcos mientras abandonan la rada. El *Elsaß* y el *Hessen* tenían una tripulación de 743 hombres cada uno, y el *Berlin* y el *Nymphe*, 300 hombres y 250, respectivamente.

El motivo concreto por el cual se dirigieron a Madeira y Canarias se desconoce. Aun así, se enmarca, en líneas generales, dentro de la importancia geoestratégica que tenían las islas del Atlántico para las grandes y medianas potencias, incluso con anterioridad a la primera guerra mundial debido a la expansión colonial europea.

Tenerife aparece, asimismo, en una noticia recogida por la única productora de noticiarios existente en 1944, Die Deutsche Wochenschau, en una edición de su noticiario para el exterior, que se realizaba en Bruselas con la denominación Actualités Mondiales¹⁰. En la cinta, con voz en *off* en francés, se informa del paso del barco de la marina española *Juan Sebastián El Cano* por la isla de Tenerife en su viaje de regreso desde Suramérica.

8.3. Los documentales del crucero *Emden* y las visitas al archipiélago canario

El crucero *Emden III* realizó, desde su botadura en enero de 1925 hasta diciembre de 1929, nueve viajes por todo el mundo¹¹. Durante los mismos se filmaban no sólo las actividades de formación de los jóvenes marinos, sino también los lugares visitados en las numerosas escalas que realizó el barco. Como resultado de ello, se proyectaron en las pantallas de los cines doce películas de no ficción sobre el *Emden*.

¹⁰ Actualités Mondiales 611/21/1943-, 35 mm, 6 m. La película se encuentra en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

¹¹ Véase la página *web* titulada “Bordgemeinschaft Fregatten Emden – 13 mal Emden”

URL: <http://home.t-online.de/home/michael.muellner/index> (visitada el 18 de abril de 2002)

Relacionamos a continuación sus títulos (los marcados en negrita son los tres filmes en los que aparecen las Islas Canarias) señalando la productora o distribuidora de la cinta, así como la fecha en que pasaron la censura, cuando se dispone de esos datos:

1. *Die neue Emden* ('Los nuevos *Emden*', 9.1.25, Phoebus-Film y 7.9.26, Ufa)
2. *Vier Tage mit der 'Emden'* ('Cuatro días con el *Emden*', 10.7.1926, Deutsch-Nordische Film-Union)
3. *Unsere Emden* ('Nuestros *Emden*', 20.12.1926)
4. ***Emden III fährt um die Welt*** ('*Emden III* viaja alrededor del mundo', 26.2.1929, Eiko-Film)
5. *Mit Kreuzer Emden in die australischen Gewässer* ('Con el crucero *Emden* en las aguas australianas', 19.9.1934, Bavaria)
6. *Mit Kreuzer Emden nach Ostafrika* ('Con el crucero *Emden* a África del Este', 19.9.1934 y 21.2.39, Bavaria)
7. *Mit Kreuzer Emden zum Indischen Ozean* ('Con el crucero *Emden* al Océano Índico', 19.9.1934, Bavaria)
8. ***Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee*** ('Con el crucero *Emden* a las islas de los mares del Sur', 19.9.1934 y 19.5.1939, Bavaria)
9. *Übungsfahrt auf Kreuzer Emden* ('Viaje de maniobras en el crucero *Emden*', 19.9.34, Bavaria)
10. *Mit Kreuzer Emden in die Welt* ('Con el crucero *Emden* en el mundo', 14.9.37 y 30.8.1938, Oberkommando der Kriegsmarine)
11. ***Mit der Emden um die Welt*** ('Con el *Emden* alrededor del mundo', Bavaria)

En los tres primeros documentales se muestran escenas de la botadura del barco y maniobras de los marinos a bordo, así como se recuerdan los anteriores barcos que llevaron el nombre *Emden*. A partir de la tercera cinta, censurada en 1929, estos filmes publicitarios y de la Marina Reich se convierten también en películas de viajes. En éstas se muestran lejanos lugares y hermosos paisajes, a la vez que se enseñan las tareas diarias que desarrolla la tripulación y las excursiones que realiza en los lugares donde hacen escala.

Lo mostrado en una película no se corresponde siempre con la ruta exacta seguida en un determinado lugar e incluso, en ocasiones, son fragmentos de un viaje más largo.

El *Emden III* pasó por Canarias al menos en cinco ocasiones que se tenga referencia¹², aunque su paso por estas islas se recoge solamente en tres cintas, como ya hemos adelantado. Lamentablemente, estas películas no se han conservado hasta nuestros días, aunque ello no impide esbozar su contenido a partir de los textos recogidos en las fichas de censura, los folletos promocionales y las críticas o artículos sobre su estreno.

8.3.1 '*Emden III* viaja alrededor del mundo' (1929)

El *Emden III* tuvo como tarea concreta en su primer viaje alrededor del mundo, que duró un año y medio (14.11.1926 – 14.3.1928)¹³, destruir "la psicosis de guerra" de los antiguos pueblos enemigos, "reforzar la posición" de los alemanes residentes en el extranjero y "retomar las relaciones con ultramar, y al mismo tiempo ensanchar el círculo de la historia de la ocupación a través de experiencias con países y personas del extranjero"¹⁴.

Las escalas elegidas durante este viaje fueron numerosas: la Península Ibérica, las Islas Canarias, la Isla Santa Elena, Ciudad del Cabo, Zanzibar, Mombassa, Sabán, Padang, las Islas Cocos, Java, Celebes, Japan, Alaska, Seattle, México, Ecuador, Perú, Chile, el Estrecho de Magallanes, Cabo de Hornos, Islas Falkland, Argentina, Brasil, Haití y las Islas Azores.

En el programa de la película¹⁵ (folleto promocional con ilustraciones y texto (véase anexo 3), se especifica que el *Emden* logró los objetivos planteados poniendo como ejemplo el recibimiento que tuvo el barco allá donde arribaba: "Los antiguos enemigos, gentes de todas las lenguas y colores se agolpaban en las calles para saludar a los marinos del *Emden*, a Alemania". Además, sustenta

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ib.*

¹⁴ *Emden III fährt um die Welt*, sin lugar ni fecha.

¹⁵ *Ibidem.*

su éxito en la publicación de sendos artículos recogidos en la prensa internacional, con los que se demostraba amistad y admiración por este país.

En este sentido, un crítico de la época¹⁶ insiste en su reseña sobre el filme, que por encima de todo, al ver esta película, "se obtiene la impresión de que el viaje ha alcanzado por completo su principal objetivo, hacer propaganda de Alemania en el mundo". Como prueba de ello, destaca el caluroso recibimiento que se le hizo al barco en los países de Suramérica y las noticias publicadas en los "grandes" periódicos de los países visitados. Ello, dice, es una prueba de que se ha recuperado la reputación alemana, incluso en los países más lejanos.

Sin embargo, sobre esta 'prueba' señala con cierta ironía otro periodista especializado en materia de cine¹⁷ que, precisamente mediante estos artículos de prensa proyectados en la gran pantalla tanto en su idioma original como con su traducción al alemán, se quiso resaltar claramente al espectador cuál era el objetivo del viaje del *Emden* y de su película.

Estos textos confirman que la elección de Canarias como puerto de escala, no sólo en este primer viaje sino también en la mayoría de los viajes posteriores, como veremos, no puede entenderse únicamente por motivos de necesidad de aprovisionamiento de víveres y de carbón, sino como parte de un planificado programa político, económico y militar, centrado en recuperar y ampliar las relaciones de ultramar con países que habían sido neutrales durante la Gran Guerra, germanófilos o ex colonias alemanas.

Durante el primer viaje del *Emden III*, personal de la Dirección de la Marina del Ministerio de la Reichswehr, concretamente, el jefe de máquinas¹⁸ filmó 10.000 metros de película, con los que Ernst Angel elaboró *Emden III fährt um die Welt* ('Emden III viaja alrededor del mundo'). La cinta fue distribuida por Erdeka Verleih, así como por la Eiko-Film.

Este documental mudo de larga duración pasó la censura casi un año más tarde del regreso del buque a Alemania¹⁹. El retraso de su estreno²⁰ fue criticado

¹⁶ Véase F. O., "*Emden III fährt um die Welt*", recorte de prensa del legado de críticas de Olimsky depositado en el archivo de la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlín.

¹⁷ Richard Otto, "*Emden III fährt um die Welt*", *Film-Kurier*, núm. 171, 20 de julio de 1929.

¹⁸ Borchers era el nombre del jefe de máquinas que hizo de cámara. *Ibidem*.

¹⁹ Ficha de censura núm. 21798, 1 prólogo, 7 actos, 2.472 m., Berlín, 26 de febrero de 1929, autorizada para los jóvenes.

por la prensa especializada²¹. Varios meses después (concretamente el 25.5.1929), el órgano de calificación de la película apta para la enseñanza de Berlín (Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht) le otorgaba la calificación de cinta educativa. No obstante, en el programa de la película se especifica que ésta no fue diseñada como película de enseñanza para las escuelas (*schulischen Lehrfilm*)²². La exhibición de la cinta estaba, además, exenta de impuestos²³, con lo que se trataba de facilitar que llegara al mayor número de espectadores posible.

En el documental se muestran costas y puertos de cuatro continentes (Australia es el único ausente), recibimientos oficiales, desfiles militares, fiestas a bordo y las faenas de las que se encargaban diariamente los miembros de la tripulación. Sobre ello se comenta en el programa de la película: "todo lo fresco y sano de la vida de la tripulación en el mar se ha elaborado tan hábilmente en la película, que instintivamente se siente alegría con estos chicos"²⁴.

Esta cinta, al igual que otras sobre el *Emden*, comienza haciendo un repaso de los anteriores barcos que llevaban este nombre, máximo orgullo de la marina imperial alemana, y ofrece detalles de dónde y cuándo fueron destruidos. En la primera etapa del viaje y tras pasar por un puerto de la Península Ibérica, que no se especifica en la carta de censura ni en otros documentos encontrados de esta película (folletos publicitarios y artículos de prensa), llegan, según palabras literales del intertítulo, a su "siguiente destino: las Islas Canarias". La primera isla que visitan de este archipiélago es Lanzarote. Reproducimos aquí los distintos letreros (separados entre sí por una barra), que aparecen en la cinta y que anteceden a las escenas cinematográficas tomadas en Lanzarote:

"Arrecife en Lanzarote. / Por invitación del gobernador: un paseo [en camello]... /...sobre desérticos campos de lava y los restos de viviendas sepultadas ... /...hasta el cráter "Monte [sic] de Fuego". / Huevos, cocidos gratis... / ...y comidos con apetito / Regreso al puerto. / Antes de zarpar: fuerza del viento 7,

²⁰ El día del estreno debió de ser el anterior al de la publicación de la crítica recogida en el *Film-Kurier*, Núm. 171, 20 de julio de 1929, donde se señala el Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz (Berlín) como el cine donde se estrenó.

²¹ Véase F. O., *op. cit.*

²² *Emden III fährt um die Welt, op. cit.*

²³ Véase folleto promocional de la película de la Erdeka-Film para los distribuidores cinematográficos (véase anexo 3).

²⁴ *Emden III fährt um die Welt, op. cit.*

el *Emden* envía a través del cúter [balandra de rescate] una carta de despedida a tierra“.

La cantidad de intertítulos es indicativa de la dedicación que se le prestó en la cinta a la estancia de los marinos en Lanzarote, durante la que realizaron, por invitación del gobernador, una excursión al interior de la isla para visitar la zona de los volcanes, la de mayor belleza paisajística, llamada en la actualidad Parque Nacional de Timanfaya. Además, según se comenta en el folleto de la película, la tripulación montó en camello, lo que se presenta como parte de la cultura del lugar²⁵.

Tras la visita a Lanzarote, el barco hace escala en Gran Canaria y luego en Tenerife, donde se le suministra combustible y carbón. Los siguientes intertítulos que precedieron a las imágenes tomadas en las dos islas son los siguientes:

“Gran Canaria, la segunda de las Canarias. / En previsión o preparación para la gran travesía: el *Emden* repostado... / ...petróleo en Las Palmas... /...carbón en Santa Cruz. / La orquesta de abordaje ayuda en la tarea. / Excursión a La Orotava. / En una propiedad alemana”.

En Tenerife, la tripulación vuelve a hacer una excursión por el interior, a uno de los lugares más visitados por los turistas ya desde aquel entonces, La Orotava, donde además residía desde aquella época una abundante colonia alemana.

Tras cruzarse en alta mar con el *Cap Polonio* y celebrar el paso del Ecuador, llegan a Ciudad del Cabo donde nuevamente les da la bienvenida el gobernador general. Allí el barco se provee de carbón y se comenta: “los negros nos quitan el trabajo más duro”. La cinta pasa a mostrar seguidamente a la tripulación desarrollando sus tareas cotidianas y la instrucción que reciben a bordo del pequeño crucero.

Llegan al Océano Índico y, al nombrar Zanzíbar, se recuerda que este lugar era antes “un territorio bajo soberanía alemana”. Estos comentarios, citados en los intertítulos, confirman que al menos algunos de los lugares elegidos para realizar las escalas del *Emden* pertenecían a países o regiones con los que

²⁵ Ib.

Alemania tenía vínculos socioeconómicos y militares antes de la guerra. Además, se trata de expresiones similares a las empleadas en las películas de expediciones de los años veinte, en las que se proclamaba de forma directa o indirecta la recuperación de las colonias perdidas tras la primera guerra mundial (véase capítulo 9).

La cinta prosigue mostrando los lugares visitados durante el viaje, las fiestas que se organizan para los invitados de los diferentes países y regiones, así como marchas, salvas y saludos a otros barcos de igual o diferente nacionalidad atracados en los puertos donde hacen escala.

Los comentarios de la película en la prensa fueron desfavorables. Un crítico de la época²⁶ comenta de esta cinta que muestra el mundo "tal como se refleja en el cerebro de un suboficial" y añade que la cinta es, en resumen, "un asunto idílico a costa de los contribuidores alemanes y una película malísima". Otro crítico²⁷ desaprueba la técnica del filme y comenta que un fotógrafo de los noticiarios o un director de *Kulturfilme* instruido científicamente habría sacado mucho más de los países por donde pasaron.

Lo que perseguían los promotores de este filme no era producir una película científica, como fue, por ejemplo, la cinta del buque oceanográfico *Meteor*, como veremos más adelante. Tampoco se buscaba obtener una película de expediciones. '*Emden III* viaja alrededor del mundo' fue diseñada como cinta publicitaria y propagandística pero fue maquillada como película de viajes y el resultado que se obtuvo fue una mezcla de ambas. En ésta aparecen unas Islas Canarias de las que se resalta su belleza paisajística, sobre todo los volcanes de Lanzarote, y sus puertos.

8.3.2. 'Con el *Emden* alrededor del mundo'

Mit der Emden um die Welt ('Con el *Emden* alrededor del mundo') lleva un título similar al de la película analizada anteriormente, por lo que a simple vista se

²⁶ Véase "Emden III fährt um die Welt", *Sozialistische Bildung*, Núm. 8, agosto 1929, p. 253. Texto manuscrito depositado en el archivo de la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlín.

podría pensar que el contenido debería ser parecido en ambas cintas. Sin embargo, los documentos encontrados demuestran que esta primera deducción sería errónea. El viaje que se muestra en 'Con el *Emden* alrededor del mundo', no es el mismo que se relata en 'El *Emden III* viaja alrededor del mundo'. El destino principal de la película que ahora nos ocupa, y de lo que mayormente versa el filme, es del viaje realizado por el 'Emden III' al Océano Índico.

Aunque el crucero auxiliar alemán visitó esta amplia zona geográfica en su primer viaje (véase mapa con la ruta seguida en Anexo 4), las escenas tomadas en islas vírgenes de este océano, de un marcado carácter etnográfico, no aparecen en 'El *Emden III* viaja alrededor del mundo'. Además, parte de la ruta seguida por el barco en este documental se recoge también en otra cinta producida por la Bavaria titulada *Mit Kreuzer Emden zum Indischen Ozean* ('Con el crucero *Emden* al Océano Índico'), censurada en 1934.

A ello hay que añadir que el *Emden* hizo un viaje específico al Océano Índico²⁸ en 1937. La carta de censura de este filme u otros documentos originales, de haberse encontrado, podían haber arrojado luz sobre la fecha de producción de esta película, sin embargo, ante la ausencia de estos, resulta imposible conocer este dato.

Un programa ilustrado de la película, editado en Austria (el *Illustrierter Film-Kurier* núm. 1060 (véase anexo 3), que podía adquirirse en las salas de cine de este país donde se proyectaba la cinta, es el único documento hallado sobre el filme. Gracias a él, sabemos que al final del viaje pasan por las Islas Canarias. La película fue producida por la Bavaria, estuvo dirigida por Gottfried Krüger y la distribuidora austriaca era la Hugo Engel Film de Viena.

Por el contenido de la cinta, detallado en este programa, se conoce que su comienzo fue similar al de *Emden III fährt um die Welt* ('El *Emden III* viaja alrededor del mundo'), y en él se recuerda nuevamente al anterior *Emden*, hundido durante la primera guerra mundial. Días después de la partida del barco desde Alemania, éste llega a Gibraltar y pasa por las Islas Baleares. Cruza el

²⁷ Richard Otto, *op. cit.*

²⁸ Véase la página web "Bordgemeinschaft Fregatten Emden – 13 mal Emden", *op. cit.*

URL: <http://home.t-online.de/home/michael.muellner/index> (visitada el 18 de abril de 2002)

Mediterráneo hasta llegar a Port Said, luego pasa el Canal de Suez, atraviesa el Mar Rojo y llega a Somalia, donde la tripulación se interna en el país para tomar contacto y recoger con la cámara la vida de las tribus primitivas, los animales salvajes y la vegetación.

El *Emden* prosigue el viaje hacia el Océano Índico, donde visita grupos de islas volcánicas paradisíacas, de las que se muestran las danzas de guerra de los aborígenes que habitan en ellas. De la isla de Timor se enseñan las carreras de caballos. Luego atraviesan un mar de corales australiano y llegan al mayor puerto de Nueva Zelanda, Auckland. Seguidamente, en tierra de los maorí, se muestran los cráteres y géiseres. Tras dejar este idílico lugar, atraviesan las islas de la Polinesia hasta echar el ancla en la Islas Fidji. En la isla Pago-Pago, de las Samoa, visitan un pueblo primitivo, y luego se dirigen al continente americano para pasar el Canal de Panamá. Desde allí, toman rumbo a las Islas Canarias, a cuya altura "se iza la banderola nacional". Finalmente, continúan hacia Alemania.

Aunque no conozcamos el carácter de las imágenes tomadas en Canarias, si se mostraron paisajes y a qué lugares correspondían, o si se enseñaron o comentaron aspectos socioculturales, económicos, etc., al menos sabemos el contexto en que éstas aparecieron y el tipo de película en el que se incluyeron. Este filme, al igual que el anterior, reunía tanto las características de una cinta publicitaria o propagandística como de una película de viajes a lugares remotos, aunque el documental analizado en este apartado presenta una mayor similitud con la película de expediciones por la inclusión de numerosas escenas etnográficas.

La ruta seguida por el barco en cada caso influye sobre el momento en que aparece Canarias en el filme: en la anterior se visitan varias islas al comienzo de la cinta (en el trayecto de ida); en la actual, el archipiélago canario se presenta al final (en el viaje de regreso).

Por último, esta cinta no debe confundirse con otra película del *Emden*, que lleva un título casi idéntico, *Mit Kreuzer Emden in die Welt*²⁹ (1937), sobre el viaje de 1936/1937 a Bulgaria, Canal de Suez, Port-Said, Ceylon, Siam y

Bangkok, producida por el Ministerio de Guerra del Reich (Reichskriegsministerium), que recibió los calificativos de “instructiva para el pueblo” (*volksbildend*) y película educativa (*Lehrfilm*). En ésta no aparecen las Islas Canarias³⁰.

8.3.3 ‘Con el crucero *Emden* a las islas del mares del Sur’ (1934)

*Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee*³¹ forma parte de una serie de documentales sonoros sobre los viajes del *Emden*, producidos por la Bavaria (de Munich) y que pasaron la censura en 1934. A este grupo pertenecían los siguientes títulos: ‘Con el crucero *Emden* en las aguas Australianas’³², ‘Con el crucero *Emden* a África del Este’³³, ‘Con el crucero *Emden* al Océano Índico’³⁴ y ‘Viaje de entrenamiento en el crucero *Emden*’³⁵. Las escenas recogidas en estas cintas fueron tomadas por Gottfried Krüger, quien luego participó en su montaje junto con Egon von Werner y Hans Böck.

El documental comienza con la llegada del *Emden* a las Islas Fidji tras varios meses de travesía. Se muestran numerosas escenas de la vida diaria de los pobladores de estas islas, así como de los habitantes de Samoa: su gastronomía, danzas primitivas, etc. A continuación, se detalla el paso del barco por el Canal de Panamá. Seguidamente, la voz en *off* informa de la llegada a las Islas Canarias con el siguiente texto: “A la altura de las Islas Canarias, tras zarpar del último puerto, se coloca la banderola nacional”. Finalmente, llegan a puerto alemán.

²⁹ Ficha de censura núm. 46199, 4 actos, 792 m., Berlín, 14 de septiembre de 1937, calificada de instructiva para el pueblo y educativa. Ficha de censura núm. 48984, 4 actos, 16mm/358 m., Berlín, 30 de agosto de 1938, calificada de instructiva para el pueblo y educativa.

³⁰ La película se encuentra depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

³¹ Ficha de censura núm. 37312, 1 acto, 384 m., Berlín, 19 de septiembre 1934, calificada de instructiva para el pueblo. Ficha de censura núm. 51472, 1 acto, 155 m., Berlín, 19 de septiembre 1939.

³² Ficha de censura núm. 37311, 1 acto, 330 m., Berlín, 19 de septiembre de 1934, calificada de instructiva para el pueblo.

³³ Ficha de censura núm. 37310, 1 acto, 577 m., Berlín, 19 de septiembre de 1934, calificada de instructiva para el pueblo.

³⁴ Ficha de censura núm. 37313, 405 m., Berlín, 19 de septiembre de 1934, calificada de instructiva para el pueblo y educativa.

³⁵ Ficha de censura núm. 37314, Berlín, 19 de septiembre de 1934.

La cita sobre Canarias es prácticamente idéntica a la del *Kulturfilm* analizado anteriormente. En ambas películas, la referencia a estas islas es tan escasa que no contribuye a dilucidar o siquiera esbozar lo que se mostró de ellas. Sin embargo, precisamente esta brevedad del texto y, sobre todo, su contenido, en el que está ausente cualquier comentario sobre el archipiélago, induce a pensar que las escenas de Canarias pudieron haber mostrado tomas de una isla (Tenerife o Gran Canaria), recogidas durante la entrada o salida del barco del puerto donde atracara o mientras éste permaneciese anclado fuera de la rada. Por necesidad, en ambos viajes, el *Emden* tuvo que hacer escala en este archipiélago para proveerse de carbón y poder proseguir el viaje hasta Alemania. Sin embargo, esto no significa que las escenas de Canarias incluidas en ambos filmes fueran tomadas en cada uno de los viajes, ya que en alguna de las dos cintas o incluso en ambas pudo haberse recurrido a imágenes de archivo.

8.4. El buque oceanográfico *Meteor* y su expedición por el Atlántico sur (1925-1927)

Entre las dos guerras mundiales, los buques *Snellius*, *Discovery II* y *Meteor* destacaron entre otros barcos oceanográficos por realizar expediciones de gran envergadura. Los tres desarrollaron su trabajo en el campo de la oceanografía física, con la que se pretendía realizar un estudio completo del medio marino; perfeccionar los instrumentos y los métodos de estudio³⁶. El buque oceanográfico *Meteor* realizó su primera expedición oceanográfica gracias a la ayuda de la marina imperial alemana. El viaje se realizó por el Atlántico sur desde 1925 hasta 1927. El programa fue preparado minuciosamente por el profesor A. Merz, aunque no pudo verlo terminado al fallecer en el primer tramo de la expedición.

El objetivo principal de la expedición era el registro cuantitativo de la circulación en horizontal y vertical de las mareas de agua en el Océano Atlántico. Para alcanzarlo, el profesor Merz partió de los materiales de observación de las anteriores expediciones oceanográficas del *Challenger*, *Gazelle*, *Valdivia*,

Gauss, *Planet*, *Möwe* y *Deutschland*, sobre las cuales efectuó diversas modificaciones³⁷. El *Meteor* llevaba a bordo a diez eminentes científicos: G. Wüst, G. Böhnecke, K. Meyer, A. Schumacher, en cuanto a oceanografía física; J. Reger, E. Kuhlbrodt, de meteorología; E. Hentschel, en oceanografía biológica; O. Pratz, C. W. Correns, respecto a geología, y H. Wattenberg, respecto a química³⁸.

Junto con la tripulación militar, el equipo estaba formado por 133 hombres. Entre los científicos que colaboraron en los preparativos de la expedición se encontraba el director del Observatorio Lindenberg, Hugo Hergersell, quien había acompañado anteriormente al Príncipe Alberto en algunos de sus viajes de investigación en el *Princess Alice* y, además, había establecido un observatorio alemán en Las Cañadas del Teide, en Tenerife, en la primera década del siglo..

Durante los dos años y tres meses que duró la expedición, el *Meteor* efectuó numerosos perfiles del fondo del Océano Atlántico sur, ejecutando 34.000 sondeos por sonido, y aportó nuevas precisiones respecto a las corrientes marinas profundas, anteriormente casi desconocidas³⁹.

Este buque oceanográfico estaba equipado con material cinematográfico y contaba con una cámara oscura para el revelado de las películas “realizadas durante todo el viaje”⁴⁰. Entre otras tomas científicas, se filmó a grandes aves marinas a cámara lenta para estudiar su forma de planear. Este puntual interés por captar el vuelo de las aves que surcan el Atlántico se produce en una época en la que la conquista del trayecto aéreo Europa-América era un asunto de gran interés (véase capítulo 11).

La cámara cinematográfica se utilizó asimismo para filmar numerosas partes del viaje, que se incluyeron en la cinta divulgativa titulada *Die Atlanticfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor"* (‘El viaje por el Atlántico del buque oceanográfico *Meteor*’, 1928), que será objeto de análisis en este apartado.

³⁶ L.-H. Parias (director), *Historia Universal de las Exploraciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 68.

³⁷ F. Spiess, “Bericht des Expeditionsleiters”, en F. Spiess, et. al, *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs-und Forschungsschiff "Meteor"*. IV Bericht, edición especial de la *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin* núm. 5/6, Berlín, 1927, p. 345.

³⁸ L.-H. Parias, *op. cit.*, p. 63.

³⁹ L.-H. Parias, *op. cit.*, p. 63.

La guerra de 1914 demostró que las campañas oceanográficas podían desempeñar un papel importante desde el punto de vista militar. Gracias a ello, los cruceros alemanes *Königsberg* y *Emden* pudieron llevar a cabo renombradas proezas en el Océano Índico, como se comenta en el libro sobre la *Historia Universal de las Expediciones* dirigido por L.-H. Parias:

"Durante meses enteros lograron despistar la búsqueda de los navíos ingleses y franceses, paralizando el comercio de sus adversarios, dando el alto a más de veinte barcos mercantes para aprovisionarse, y consiguiendo esconderse en puertos de anclaje poco frecuentados y, por decirlo así, desconocidos. El *Planet* en particular realizó en forma excelente el programa que podríamos llamar de oceanografía especial. Así, pues, el *Königsberg* pudo hacer de Makallé, en la costa sur de Arabia, el centro de sus operaciones, y remontar más tarde el río Rufigi, cerca de Dar-es Salam, río señalado como no navegable en todas las cartas marinas; y el *Emden* pudo proveerse de carbón en las bahías poco frecuentadas de las islas Maldivas, o en la isla Diego García, en las islas Nicobar; en las islas Chagos, en la isla Keeling, y colocar puestos clandestinos de telegrafía sin hilos"⁴¹.

Entre las dos guerras, el *Meteor* tuvo "posiblemente una misión análoga", aunque ignorada por los oceanógrafos que dirigían los trabajos científicos, lo que explicaría que "la «pobre» Alemania de la época asignase créditos tan importantes a tales investigaciones"⁴². No obstante, este apoyo también se debió a que el *Meteor* tenía que desempeñar una misión oceanográfica singular, pero no secreta. El químico alemán Fritz Haber había concebido la idea de buscar en el océano el oro necesario para pagar las deudas de guerra alemanas, pero sus investigaciones no lograron ningún resultado práctico; descubrió que la cantidad de oro contenida en un metro cúbico de agua de mar era inferior a la que se creía, y se vio que para extraer del mar aquella pequeña cantidad, su procedimiento, como el de sus predecesores, era "infinitamente más caro que el valor del resultado"⁴³.

La gestación del buque oceanográfico *Meteor* se remonta a 1919, antes de que se efectuase el desguace del material de barcos de guerra alemanes, cuando se consiguió la autorización de desembarco del cañonero de nueva

⁴⁰ En la relación de miembros militares de la expedición aparece como encargado de la fotografía y cinematografía el alférez de fragata Löwisch. F. Spiess, *op. cit.*, pp. 5 y 7.

⁴¹ L.-H. Parias, *op. cit.*, p. 66.

⁴² L.-H. Parias, *op. cit.*, p. 67.

construcción C, con la finalidad de reutilizarlo como buque de medición y de investigación. La propuesta de que el barco fuera enviado a una gran expedición recibió el entusiasmado apoyo del entonces jefe del almirantazgo, almirante von Trotha, ya que, según sus palabras, “ello permitiría mostrar la bandera de la joven Marina del Reich en aguas lejanas”⁴⁴. Bajo el nombre de *Meteor*, con el que se rememoraba la antigua tradición de la marina imperial alemana, se terminó de construir este barco en el astillero de la marina de Wilhelmshafen.

Un año más tarde, la jefatura de la marina recibe una petición de apoyo de la Deutsche Seewarte (Observatorio Marítimo) de Hamburgo, del Instituto Oceanográfico de Berlín y de la institución científica alemana Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft para la realización de una gran expedición. La propuesta del profesor Merz, que lideraba el proyecto, consistía en una investigación de tres años por el Océano Pacífico para el estudio de las corrientes oceanográficas.

Sin embargo, aunque la Jefatura de la Marina aceptó inicialmente el proyecto, éste se vio interrumpido posteriormente por falta de recursos económicos. No sería hasta finales de 1924 cuando el *Meteor* pudo ser equipado para realizar una gran expedición. A comienzos de aquel año el profesor Merz, con el apoyo del presidente de la Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft y también Ministro de Estado, Schmidt-Ott, que le prestó ayuda financiera para los aspectos científicos, presenta en la jefatura de la marina un plan para una expedición de dos años por el Océano Atlántico con el objetivo fundamental de estudiar sus corrientes marinas.

La expedición, que se había diseñado dentro de los límites de capacidad del *Meteor*, logró esta vez el apoyo económico de la marina imperial alemana, que, además, proporcionó una tripulación de oficiales formados en temas hidrográficos y meteorológicos. Como comandante del barco se nombró al capitán de navío F. Spiess, y su botadura tuvo lugar el 18 de enero de 1925⁴⁵.

⁴³ Ibídem.

⁴⁴ F. Spiess, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁵ Véase F. Spiess, *op. cit.*, p. 2; *Die Deutsche Atlantische Expedition 1925 des Vermessungs- und Forschungsschiffes “Meteor”*, E.S. Mittler & Sohn, Berlín, 1926, p. 1, y Otto Mielke, *Vermessungsschiff “Meteor”. 67000 Meilen Atlantikfahrt*, serie ‘SOS Schicksale deutscher Schiffe’, Núm. 45, 1954, p. 4.

8.4.1. El viaje de prueba a Canarias

Antes de efectuar la expedición principal, se realizó un viaje de comprobación desde el norte de Alemania hasta Canarias, con el fin de valorar la calidad del barco, el personal, los instrumentos y los métodos de observación⁴⁶. El 20 de enero zarpó el *Meteor* desde Wilmeshaven.

Con el fin de trabajar en condiciones más o menos idénticas a las de la expedición definitiva, se eligió un campo de actividades con características geográficas y climáticas parecidas, y este fue el Atlántico norte en sus grados de latitud inferiores. Como base se eligió las Azores, pero en caso de que allí hubiese tormenta, se seguiría hasta Tenerife⁴⁷. En las Islas Azores se encontraron con el cielo cubierto, lo que les impedía efectuar los cálculos astronómicos para el anclaje, y continuaron rumbo a Canarias, donde finalmente llevaron a cabo numerosas mediciones y estudios de prueba⁴⁸.

El 1 de febrero de 1925 arribaron al puerto de Santa Cruz de Tenerife, donde la expedición recibió una cordial bienvenida de la colonia alemana y de las autoridades españolas. Con el representante de la empresa alemana Siemensbau, que realizaba las obras de ensanche de los muelles del puerto, se acordó que éste participase en las observaciones hidrográficas, mediciones de las mareas, etc., a la vez que los meteorólogos de la expedición tomaban contacto con los trabajos que realizaba la empresa de construcción alemana y ascendían al Observatorio de Izaña, donde se efectuó el lanzamiento de globos piloto como complemento a las observaciones que realizaba el *Meteor*⁴⁹.

El cónsul alemán Jacob Ahlers, director asimismo de una casa consignataria de buques, se ocupó del abastecimiento del barco y les invitó a varias excursiones por el interior de la isla, a la que llamaban "glückliche Insel" (isla afortunada). Con él visitan la ciudad de La Laguna (el Instituto Provincial y el

⁴⁶ F. Spiess, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁷ F. Spiess, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ La explicación detallada de las pruebas realizadas aparece especificado en F. Spiess, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibidem*.

drago) y los cultivos que se plantaban por aquel tiempo (cochinilla, plátano, tomate, caña de azúcar, uva, maíz y trigo). Luego continúan hacia Tacoronte, La Matanza, La Victoria, La Orotava, Icod de los Vinos y Las Cañadas del Teide. Varios científicos ascienden al pico del Teide, mientras el resto de la tripulación hace una excursión por el monte de Las Mercedes. La noche del 5 de febrero, después de cuatro días de estancia en la isla, dejan la capital, a la que definen como la “amable” Santa Cruz⁵⁰.

En el camino de vuelta hacia Alemania, hicieron escala en Funchal (Madeira) desde el 7 hasta el 9 de febrero, y en una estación de observación colocada por el crucero *Berlin*, un año antes, entre la costa española y Azores, se tomaron nuevas medidas. Tras realizar otras pruebas telegráficas submarinas en el Mar del Norte, arribaron el 17 de febrero de nuevo a Wilmeshaven, donde concluyó con éxito el viaje de prueba del *Meteor*⁵¹.

8.4.2. ‘El viaje atlántico del buque oceanográfico *Meteor*’ (1928)

El buque oceanográfico *Meteor* fue el protagonista de dos documentales alemanes sobre su gran expedición: en uno se recoge el momento de la salida del barco del puerto alemán de Wilmeshaven y en el otro aparecen escenas tomadas durante el viaje.

El día de la salida del *Meteor*, el 16 de abril de 1925, se efectúan tomas del barco y de la salida del puerto, que aparecen en la cinta *Die Ausfahrt des “Meteor”, des neuen Forschungsschiffes der Reichsmarine*⁵² (‘La partida del *Meteor*, el nuevo buque de investigación de la Marina Imperial’). La distribuidora del filme, con formato de película en 35 mm, es la Phoebus-Film A.G. de Berlín. Esta empresa producía en ese tiempo los noticiarios cinematográficos Phoebus-Opel-Blitzbericht y Phoebus-Opel-Woche⁵³. En uno de sus noticiarios se debieron

⁵⁰ Ib.

⁵¹ F. Spiess, *op. cit.*, p. 11.

⁵² Ficha de censura núm. 10497, 296 m., Berlín, 13 de mayo de 1925.

⁵³ Varios números de estos noticiarios aparecen en el catálogo de Walther Günther (ed), *Verzeichnis Deutscher Filme. I Nachtrag*, Bildwart, Berlín, 1928, p. 60.

incorporar las escenas de la salida del *Meteor* dado que la película fue evaluada por el órgano de clasificación de la película educativa de Berlín (Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht) con anterioridad al 17 de abril o ese mismo día⁵⁴.

La premura con la que se revelaron y montaron las escenas recogidas el día 16 indican que el primer destino de la película era su inclusión en un noticiario de actualidad. Su segundo destino sería su proyección aislada, con independencia del noticiario, “en colegios de todo tipo, proyecciones para jóvenes, noches para los padres, colegios populares, y exhibiciones de *Kulturfilme* en todos los cines”, según la autorización de la oficina de calificación⁵⁵. En la cinta, se muestran los instrumentos que se van a emplear para realizar las investigaciones, se explica la constitución de la tripulación, y aparece el jefe de la Marineleitung (Jefatura de la Marina), el almirante Zenker, despidiéndose del grupo antes de la partida.

La siguiente cinta del *Meteor* refleja numerosas partes del recorrido realizado durante los dos años de viaje y numerosas pruebas científicas (véase anexo 4). Su título: *Die Atlanticfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor"* (“El viaje atlántico del buque oceanográfico *Meteor*”). Pasó la censura en Munich en abril de 1928 con 2.030 metros de película⁵⁶ en 35 mm, aunque la cinta que se conserva en la actualidad en el Bundesarchiv-Filmarchiv cuenta con sólo 1.621 metros.

La película fue considerada apta para la enseñanza (*Lehrfilm*)⁵⁷, de hecho encierra numerosas explicaciones técnicas y científicas. Éstas podían resultar pesadas al público en general, aunque no se descarta que la cinta fuera exhibida en los cines comerciales como película científico-popular (*populärwissenschaftlicher Film*). A través de ésta, además de realizarse una propaganda de la marina imperial alemana, se difunden los últimos avances

⁵⁴ Este título aparece en el listado oficial de *Lehrfilme* de esta institución que lleva por fecha el 17 de abril de 1925. La cinta lleva el número 765 y justo el anterior filme es una película de la visita del crucero de guerra *Berlin* a México (*Der Besuch des Kreuzers "Berlin" in Mexiko*). Walther Günther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Bildwart, Berlín, 1927, p. 196.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ficha de censura núm. 2887, 2.030m, Múnich, 18 de abril de 1928. (No se conserva en la actualidad)

científicos llevados a cabo por Alemania. De hecho, sobre la expedición se publicaron no sólo diversos trabajos académicos⁵⁸ sino también divulgativos⁵⁹.

La expedición duró poco más de 2 años (desde el 16 de abril de 1925 hasta el 30 de mayo de 1927) y durante ese tiempo el *Meteor* cruza en catorce ocasiones el Atlántico, desde el continente africano a Suramérica y viceversa (ver la ruta en anexo 4). El primer puerto donde hacen escala es el de Porto Grande en las Islas Cabo Verde y desde allí se dirigieron hacia Buenos Aires. En total, estacionaron 120 días en diferentes puertos para abastecerse de carbón y provisiones, lo que origina que a lo largo de la película aparezcan imágenes de ciudades de la costa de ambos continentes y de islas situadas en aguas del Atlántico.

En el documental, se da cuenta detallada de los lugares donde se efectúan las pruebas científicas y se explican los distintos tipos de investigaciones que se llevan a cabo. Se realizan pruebas del suelo marino para estudios geológicos, se toma la temperatura del agua a distintas alturas y se recogen muestras para obtener la salinidad del agua. De todo ello se intercalan numerosas escenas junto con intertítulos explicativos del proceso desarrollado en cada caso y los objetivos perseguidos. Ejemplo de ello es el siguiente texto de un cartel incluido en el quinto rollo de la película conservada:

“El ancla del abisal se dejará descender con una amarra de acero de 8.000 metros con el cabestrante. El medidor de corriente se lleva al fondo, hasta 4.000 metros, a través de un cable mecánico para hacer mediciones de corrientes profundas”.

⁵⁷ La Bayerische Lichtbildstelle de Múnich consideró la película como ‘educativa’ (Núm. 2806.906). Walther Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme. II Nachtrag*, Bildwart, Berlín, 1928/29, p. 41.

⁵⁸ F. Spiess, et. al., *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs-und Forschungsschiff “Meteor”. I Bericht*, edición especial de la Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin núm. 1, Berlín, 1926. F. Spiess, et. al, *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs-und Forschungsschiffes “Meteor”. IV Bericht*, edición especial de la Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin núm. 5/6, Berlín, 1927. *Die Deutsche Atlantische Expedition 1925 des Vermessungs-und Forschungsschiffes “Meteor”*, E.S. Mittler & Sohn, Berlín, 1926. Alfred Merz, Fritz Spiess y Albert Defant, *Wissenschaftliche Ergebnisse. Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs-und Forschungsschiffes “Meteor”*, de Guytier, Berlín/Leipzig, 1932. Karl Meyer, *Die geographische Verbreitung der Tripyleen Radiolarien des südatlantischen Ozeans*, de Guyter, Berlín, 1933. Hans Krüger, *Die Thaliaceen der “Meteor” – Expedition*, de Guytier, Berlín, 1939.

⁵⁹ F. Spiess, *Die Meteor-Fahrt*, Dietrich Reimer, Berlín, 1928. Otto Mielke, *Vermessungsschiff “Meteor”. 67000 Meilen Atlantikfahrt*, en serie ‘SOS Schicksale deutscher Schiffe’, Núm. 45, 1954.

En el cuarto rollo se incluyen varios comentarios que recuerdan la presencia alemana en otros países, como son una alusión a la estación de tren de Swakopmund (África del Suroeste, actual Namibia), que califican de “huella del desarrollo colonial alemán” y otro recordatorio a los asentamientos de los colonos alemanes en Blumenau, Brasil.

En el sexto y último rollo se da cuenta de las principales conclusiones de la expedición en diferentes intertítulos que reproducimos a continuación, según su orden de aparición, y que sirven de ejemplo para demostrar lo precisas que eran las aclaraciones que acompañaban a las imágenes de esta película de marcado carácter científico:

“Durante el trayecto las sondas acústicas proporcionan una imagen de la forma del suelo marino a lo largo de la línea del recorrido del barco / En el viaje de regreso a casa se pudieron compilar los resultados provisionales / En virtud de 6.700 sondas acústicas tenemos ahora la siguiente imagen de las profundidades del océano atlántico / El agua del océano se reduce cada vez 1.000 metros hasta que todo el mar queda seco / La máxima elevación encontrada por el *Meteor* llega hasta 500 metros por debajo del nivel del mar (en el banco del *Meteor*) / La máxima profundidad por él encontrada es la "Súd-Sandwich-Toefe" a 8.050 metros bajo el nivel del mar”.

En el último cartel de la película se menciona Tenerife como lugar de paso hacia Alemania: "por Tenerife hacia Wilhelmshafen". Este letrero se funde con un gráfico donde aparece el recorrido que llevaba el barco: primero se señala el camino desde Paro a las Islas Cabo Verde, luego continúa rumbo al norte, hacia Tenerife, y, de ahí, al puerto de destino, Wilmeshaven.

Aunque en esta versión conservada de la película no se ofrecen ningunas imágenes de la estancia de la tripulación en Tenerife, conocemos los pormenores de esta escala del *Meteor* a través de las publicaciones posteriores en las que se relataba detalladamente el viaje.

El *Meteor* sale hacia Canarias desde las Islas Cabo Verde en la tarde del 5 de mayo de 1927 y llega el 12 de mayo a Tenerife, donde sus tripulantes permanecen cinco días. En el puerto de Santa Cruz de Tenerife se abastecen por última vez de carbón, recogen el correo y envían una parte de sus investigaciones y de su material de observación a Alemania. La descripción literal realizada por el capitán del barco, F. Spiess, es la siguiente:

“El 12 de mayo al amanecer, aún con el cielo encapotado pudo apreciarse por encima de las nubes el colosal pico de Tenerife, que al poco tiempo se escondería tras las gruesas nubes de los alisios. Disfrutamos de la bella vista de los acantilados de la costa este de Tenerife, con sus ciudades amables, y de la grandiosa cordillera que se estira del sur al norte, la cumbre. Al mediodía dejamos el maravilloso clima con el gallardete de la patria, a los acordes de nuestra banda de música de abordo, desde el bello Puerto de Santa Cruz, ya conocido por nosotros de la expedición previa”⁶⁰.

El Ministro de Estado alemán Schmidt-Ott viajó a la isla para organizar las actividades que desarrollaría la tripulación, con el fin de que ésta tuviera “una magnífica e inolvidable bella estancia de vacaciones y un armónico final de la expedición”, añade Spiess. Se invitó a los oficiales y a los científicos a pasar esos días en el Hotel Martiánez del Puerto de la Cruz, en aquel entonces Puerto de La Orotava, un alojamiento regentado por alemanes donde, según Spiess, pasaron unos “deliciosos días de descanso en medio de una poco frecuente hermosa naturaleza”.

Los científicos realizaron, al igual que durante el viaje de prueba, una ascensión al pico del Teide, mientras que el resto de la tripulación hizo una excursión a La Orotava. Paralelamente, se mantuvieron conversaciones sobre los próximos trabajos antes de llegar a destino y sobre las futuras publicaciones del material obtenido durante la expedición. El día de la partida, el 17 de mayo, la tripulación tomó parte en las celebraciones militares, que con motivo de los 25 años de la corona y a la vez cumpleaños del rey de España tuvieron lugar. El *Meteor* llegó a Wilmeshaven el 31 de mayo y el 23 de junio se llevaron a cabo las celebraciones en honor de la tripulación del *Meteor* en Berlín.

El capitán del barco comenta asimismo en su informe, la estancia de otros barcos de la marina alemana, cuyos nombres no especifica, en Islas Canarias, Cabo Verde y Azores, con los que se lamenta no haber podido coincidir, aunque añade que en Sao Vicente y Tenerife se convencieron de la buena huella que éstos habían dejado⁶¹.

Si bien en la versión de la película conservada hasta la actualidad no aparece ninguna escena que reflejara la estancia del *Meteor* en Tenerife, varios

⁶⁰ F. Spiess, “Bericht des Expeditionsleiters”, *op. cit.*, p. 271.

⁶¹ *Ibíd.*

hechos nos inducen a pensar que la cinta original contenía estas imágenes. Si el metraje que figura en la ficha de censura refleja o al menos se aproxima a la longitud real del filme, aunque sabemos que las fichas de censura y los catálogos no dan siempre la longitud exacta, los 306 metros de película (cerca de 13 minutos) que faltan en la versión que se conserva pudieron ser los correspondientes al final de la expedición.

Sin embargo, lo que más llama la atención y sustenta en mayor medida esta hipótesis se descubre en el montaje final de la cinta. El encadenado del cartel “sobre Tenerife hacia Wilmeshaven” con el gráfico que muestra el trayecto final del viaje hasta Alemania, con el que termina fugazmente la película, supone un corte brusco para el espectador, acostumbrado a ver las imágenes tras el cartel informativo. Además, el intertítulo mencionado apenas dura unos pocos fotogramas (equivalentes a un segundo), dando apenas tiempo a su lectura. Sólo la aparición de otra copia de esta cinta permitiría, tras la comprobación del final de la misma, cuestionar nuestra hipótesis o confirmarla.

Por lo dicho anteriormente, la cinta original pudo contener escenas de las escalas hechas en Tenerife y Madeira, y la llegada al puerto de Wilmeshaven, como hiciera el capitán del barco Spiess en su libro *Die Meteor-Fahrt*⁶². En éste se incluyen numerosas fotografías tomadas durante las excursiones que hicieron los marinos y los científicos en Tenerife (anexo 4).

⁶² F. Spiess, *Die Meteor-Fahrt*, *op. cit.*

CAPÍTULO 9

LOS PUERTOS DEL ARCHIPIÉLAGO CANARIO, ESCALA DE LAS EXPEDICIONES FILMADAS EN ÁFRICA Y SURAMÉRICA

9. LOS PUERTOS DEL ARCHIPIÉLAGO CANARIO, ESCALA DE LAS EXPEDICIONES FILMADAS EN ÁFRICA Y SURAMÉRICA

9.1. Las Islas Canarias en las películas de expedición alemanas

El relato de un viaje realizado a lugares poco accesibles para la mayoría de los europeos fue una práctica frecuente entre aristócratas, burgueses y científicos de la época victoriana. La llegada de la fotografía contribuyó a darle aún más realismo a sus excitantes vivencias, a los hermosos paisajes y a las costumbres y ritos de los pueblos y tribus que encontraban a su paso. Con el cinematógrafo, el romanticismo del viaje y de la aventura pudo ser trasladado a la gran pantalla; allí cobró forma en la película de viaje y el filme de expediciones. Después de la primera guerra mundial, a pesar de las dificultades económicas con las que se encontraban las productoras alemanas, se llevan a cabo numerosos documentales que responden al interés del público, aislado –por el bloqueo– del resto del mundo. Concretamente, las películas sobre las colonias africanas perdidas, contribuían a fomentar el deseo de su recuperación. Científicos, cazadores y apesadores de animales se convirtieron en ‘documentalistas’ que ‘mediatizaban’ el tema exótico, dando así su visión de lo extraño.

En Alemania, a este tipo de cinta se le llamaba *Expeditionsfilme*¹ (película de expediciones), y ésta se enmarcaba a su vez dentro del género del *Kulturfilm* (película cultural), aunque también podían ser llamadas *Reisefilm* (película de viajes) o *Forschungsfilm* (películas de investigación). El profesor Kreimeier ha ahondado en las claves principales de la película de expedición

¹ Sobre la película de expedición alemana véase: *Triviale Tropen, text + kritik*, Múnich, 1997; el capítulo “Bergfilm, Naturfilm, Expeditionsfilm” de la obra de Rudolf Oertel, *Filmspiegel*, Wilhelm Frick, Viena, 1941, así como, un pequeño folleto de Bernhard Krüger, *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlín, 1940. Para una panorámica internacional consúltese la obra de Pierre Leprohon, *L’Exotisme et le cinéma. Les “Chasseurs D’Images” à la conquête du Monde*, J. Susse, París, 1945.

alemana de la primera mitad de siglo, y establece que ésta reúne las siguientes características:

- “No observa, sino muestra algo.
- La estrategia de la conquista (de culturas extrañas) continúa en la estrategia de la instrucción bajo tutela (del público).
- En la estructura cinematográfica rige una relación de poder entre el comentario y la imagen: el comentario (como vehículo de la relación hacia el mundo existente *a priori*) dirige la organización de las imágenes.
- Todos los elementos estéticos juntos (imágenes, montaje, comentario, música) forman una estructura armónica: los autores ‘saben todo’ y ‘dominan el mundo’, caso fuera necesario con el arma en la mano”².

Desde principios del siglo XX y hasta la pérdida de las últimas colonias alemanas en el continente africano, el cine jugó un papel primordial en la propaganda política colonial. Hasta entonces, la fotografía había ejercido esta función apoyada en su facultad para transmitir una imagen “objetiva” de la realidad, lo que le permitió, a partir de 1880, convertirse en un importante medio para la propaganda colonial. Éstas aparecían en postales y periódicos ilustrados, en exposiciones y en diapositivas de la linterna mágica como apoyo a los textos de los conferenciantes³. A partir de 1905 comienzan a proyectarse imágenes cinematográficas de países tropicales de África (el África del Este alemán -Togo, Camerún- y África del Suroeste –Deutsch-Südwestafrika, actual Namibia). Al principio, en círculos políticos, a los miembros de la Sociedad Colonial Alemana, en sus delegaciones por todo el país; más tarde, a estudiantes, soldados y otros grupos y, finalmente, pasó a ser exhibida en las salas de los cines para el gran público. Respecto al espectador que ve estas películas, escribe Michel Leiris:

“Su cultura europea le mete en la cabeza prismas deformadores, no puede abstraerse de sus manías y de sus costumbres locales, y todo lo proveniente de otras regiones y razas lo percibe filtrado a través de su mentalidad blanca, es decir, sin ser consciente de ello, de una forma fantasmagórica”⁴.

² Klaus Kreimeier, “Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnographen”, en *Triviale Tropen*, *op. cit.*, 1997, p. 58.

³ Véase A. Roberts (ed.), *Photographs as Sources for African History*, London, 1988. Citado por Guido Coverts, “Film and German Colonial Propaganda for the Black African Territories to 1918”, en P. Cherchi Usai y L. Codelli (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, pp. 58-76.

⁴ Michel Leiris, *Das Auge des Ethnographen*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1978, p. 34. Citado por Klaus Kreimeier, *op. cit.*, pp. 59 y 60.

Entre los precursores de este tipo de filmes, citados por Guido Covents en su estudio sobre el cine y la propaganda colonial alemana hasta 1918⁵, destaca en primer lugar Karl Müller von Altenburg, quien logra el apoyo del *lobby* colonial, convencido del valor propagandístico de sus producciones. A él le seguirá Georg Furkel, que consigue no sólo la ayuda de las instituciones coloniales sino también de compañías de transporte, como la Sociedad del Ferrocarril y la naviera Adolf Woermann, que cubría el trayecto en barco desde Europa hasta las colonias alemanas y otros países africanos, así como a las islas del Atlántico (Azores, Madeira y Canarias). Estas empresas aprovecharon el éxito que tenían estos filmes para promocionarse a través de las cintas, con lo que pretendían aumentar su prestigio al aparecer vinculadas al expansionismo ultramarino alemán.

También, como señala Kreimeier, las expediciones de la primera mitad del siglo XX son, en el sentido literal de la palabra, correrías: “Se trata de llenar los jardines zoológicos, los museos de etnología y las colecciones de arte de Europa con objetos y animales (vivos o disecados)”⁶. Estos filmes ofrecían interesantes perspectivas al viajero investigador: dinero, fama, reconocimiento científico y un poco de inmortalidad⁷. Estos diletantes, como los califica el profesor Kreimeier, pronto se convierten, por encargo del departamento de películas culturales de la Ufa, en etnógrafos: adquieren conocimientos a lo largo de su trabajo, “pero si se estudia sus libros, se obtiene esta impresión: permanecen psíquicamente en el estatus de truhanes pueriles, pubescentes, (...) cuyo interés está orientado al poseer, al querer apresar lo extraño”⁸.

Otros pioneros fueron el aventurero y cazador Robert Schumann⁹, el profesor Weule, director del Museo de Etnología de Leipzig, y el duque Adolf Friedrich von Mecklenburg (1873-1969), nombrado en 1911 gobernador de Togo, y desde cuya posición, apoyó la realización de películas sobre este país, entre otras, las realizadas por Hans Schomburgk. Este explorador, cazador y

⁵ Guido Covents, *op. cit.*

⁶ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 50.

⁷ Como apunta Gerlinde Waz, “Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk”, en *Triviale Tropen*, *op. cit.*, p. 100, todavía quedaban por descubrir “plantas desconocidas, clasificar ríos, describir cadenas de colinas, dotar a animales menores de nombres, para entrar en los anales de la ciencia en Europa. Geólogos, zoólogos, botánicos y etnólogos encontraron aquí un terreno, que podía resultar ser lucrativo en la patria”.

⁸ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 52.

⁹ Robert Schumann dirigió en 1920 el documental *Aus der afrikanischen Wildnis* (‘Por la selva africana’).

director de cine fue el alemán que más documentales y películas de ficción realizó sobre este continente en la segunda y tercera década del siglo XX. No fue el único, ya que “cuanto más obvia era la pérdida de las colonias alemanas, con más vehemencia se propagó su recuperación”¹⁰.

El mito del señor colonial alemán bueno, al que añoraba la población africana, se repite incansablemente en las más de 150 cintas sobre África que se exhibieron en Alemania hasta 1942, y a esto se le añadieron innumerables eventos con muestras de diapositivas¹¹. Otros destacados directores de películas de expediciones a África fueron Colin Ross, Martin Rikli, Otto Schulz-Kampfenkel y el operador Paul Lieberenz, quien adquirió renombre por los trabajos que realizó bajo la dirección de Schomburgk. Exceptuando a Rikli¹², tenemos constancia de que todos rodaron en las Islas Canarias durante sus viajes de expedición, aunque Schomburgk fue quien más interés demostró por este archipiélago. Por este motivo, y por la posibilidad que tenemos de analizar las imágenes que incluyó en sus filmes *Mensch und Tier im Urwald* (‘Hombres y animales en la selva virgen’, 1923-1924) y *Frauen Masken und Dämonen* (‘Mujeres, máscaras y demonios’, 1948) -películas depositadas en el Bundesarchiv-Filmarchiv-, resulta obligado prestarle una especial atención, y colocar su trabajo en el primer lugar del grupo de películas de expedición analizadas en las que aparece el archipiélago canario. Otto Schulz-Kampfenkel, cazador de animales salvajes, incluyó a las Islas Canarias en su cinta *Reisebilder aus Westafrika* (‘Escenas del Oesteafriano’ –Liberia-, 1932). Colin Ross, periodista, propagandista y escritor, incorpora su escala en el puerto de capital grancanaria en *Reise um Afrika* (‘Viaje alrededor de África’, 1928), de la que hizo una nueva versión con apenas variaciones en 1932 a la que tituló *Rund um Afrika* (‘Alrededor de África’), cinta depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

¹⁰ Gerlinde Waz, “Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk”, en *Triviale Tropen*, *op. cit.*, p. 98.

¹¹ Véase Gerlinde Waz, *op. cit.*, p., 98.

¹² Martin Rikli pasó por las Islas Canarias en el invierno de 1928, a su vuelta de una expedición a los territorios colindantes con el lago de Tanganica, antiguo oesteafricano alemán (*Deutsch Ostafrika*, actual Tanzania). Allí filmó las escenas del documental *Heia Safari* por encargo de la Zeiss-Ikon-A.-G. de Dresden, empresa para la que trabajaba como colaborador científico. (*Kinematograph*, 18 de marzo de 1928). En la ficha de censura de *Heia Safari* (núm. 18515, 2.139 m, 4 actos, Berlín, 21 de marzo de 1928) no aparece ninguna alusión al archipiélago canario, así como tampoco en su libro *Ich filmte für Millionen*, Schützen, Berlín, 1942. Rikli dirigió posteriormente el documental *F.P. I wird Wirklichkeit* (‘F.P I se hace realidad’, 1933) filmado parcialmente en Canarias.

Asimismo, en la persecución cinematográfica de lo nunca visto, se realizaron exploraciones filmadas a los lugares más alejados y recónditos de Suramérica. Entre los trabajos más destacados y en los que se incluyeron las Islas Canarias se encuentran *Nach Südamerika* ('Hacia Suramérica', 1930) de Paul Lieberenz, y las cintas de Gunther Plüschow, frutos de su arriesgado viaje a la Patagonia, *Silberkondor über Feuerland* ('Silberkondor sobre Tierra del Fuego', 1929), depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv, y *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken* ('Viaje al país de las maravillas y las nubes', 1931).

Hubo otros muchos directores de películas de expediciones que lograron superar los difíciles años de posguerra y que viajaron por el mundo, saciando así la sed del pueblo alemán por ver regiones remotas, como los citados por Oskar Kalbus en su libro *Pionere des Kulturfilms*¹³. A principios de la década de los treinta, la película de expedición seguía ocupando un lugar importante en los programas de las salas de cine, y continuaban produciéndola tanto pequeñas productoras¹⁴ como los grandes consorcios cinematográficos, entre los que destacó la Ufa, a través de su departamento de películas culturales¹⁵: *Menschenleere Inseln*¹⁶ ('Islas deshabitadas'), *Handarbeit auf Ceylon*¹⁷ ('Artesanía de Ceylon'), etcétera.

Entre las pequeñas productoras se encontraban las de congregaciones religiosas y misioneros que realizaron sus propios filmes de expedición. A este último grupo pertenecen dos cintas de principios de la década de los treinta en las que se incluyen las Islas Canarias y cuya temática giraba en torno a las

¹³ Oskar Kalbus (*Pionere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1941, pp. 55-56) cita entre otros: Freiherr Adolf von Dungern (*Am grossen Strom*, 'Con fuerte tormenta'; *Urwelt im Urwald*, 'Mundo primitivo en la selva'; *Tiergarten Südamerikas*, 'El parque de animales de Suramérica'), Fritz Köhler (*Brasilienfahrt*, producida por la Bavaria en 1925), Hürlimann (*Die Wunder Asiens*, 'Las maravillas de Asia'), Brückner (*Die grüne Hölle*, 'El infierno verde'); Döring (*Gluten am Nordpol*, 'Brasas en el Polo Norte'), Clarirenone Stinnes (*Mit dem Auto durch zwei Welten*, 'Con el coche a través de dos mundos'), Hubert Schonger (*Island*), Dyhrenfurth (*Himmalschal*), Victor von Plessen (*Insel der Dämonen*, 'La isla de los demonios'; *Kopffäger von Borneo*, 'Los cazadores de cabezas de Borneo'), Carl Heinz Böse (*Zum Schneegipfel Afrikas*, 'Hacia el pico nevado de África'), W. Achsel (*Mit dem Auto durch das Morgenland*, 'Con el coche por Oriente'), Heck y Ernst Garden (*Auf Tierfang in Abessinien*, 'De caza por Abisinia'), Arnold Fanck (*Milak der Grönlandjäger*, 'Milak el cazador de Groenlandia'), Adolf Trotz (*Auf den Spuren der Azteken*, 'Tras las huellas de los aztecas').

¹⁴ Una de estas empresas cinematográficas era la de Toni Attemberger que produjo entre otras las películas documentales *Flussfahrt in Afrika* ('Viaje en río dentro de África') y *Bergfahrt in den Tauern* ('Viaje a las montañas del Tauern'). Artículos publicados sobre estos filmes fueron: "Flussfahrt in Afrika", *Film-Kurier*, 8 de noviembre de 1932, y "Bergfahrt in den Tauern", *Film-Kurier*, 5 de noviembre de 1932.

¹⁵ Sobre la producción del Departamento de películas culturales de la Ufa véase epígrafe 6.2.

¹⁶ "Menschenleere Inseln", *Film-Kurier*, 7 de noviembre de 1932.

¹⁷ "Handarbeit auf Ceylon", *Film-Kurier*, 4 de noviembre de 1932.

misiones alemanas en África: *Aus der Heide zu den Heiden* ('Del brezal a los paganos', 1931) y *Der Herr der Wildnis. Mit der Filmkamera durchs unbekannte Innerangola* ('El Señor de la selva. Con la cámara cinematográfica a través del desconocido interior de Angola', Berthold Kromer, 1932).

A esta misma época corresponde otra cinta, rodada presumiblemente en su totalidad en Canarias, de la que, lamentablemente, no sólo el tiempo y las guerras han hecho desaparecer la película sino que ni siquiera se ha encontrado un sólo documento que pudiera detallar su contenido. Aún así, su título, *Auf den Spuren der Guanchen und Mauren* ('Tras las huellas de los guanches y los moros', 1932) es suficientemente especificativo como para saber que el objetivo del filme era explicar y divulgar la historia y la geografía del archipiélago canario y del norte de África.

Con la subida al poder de los nacionalsocialistas, el reclamo por la recuperación de las colonias perdidas volvió a tener uno de sus momentos más álgidos¹⁸, y con él, las cintas sobre expediciones a África¹⁹. Muchos de los directores pioneros de la *Expeditionsfilm* se ponen ahora al servicio de las necesidades culturales que dicta el Ministro de Propaganda: Paul Lieberenz (*Unser Camerún*, 'Nuestro Camerún', 1937) y Martin Rikli (*Abessinien von heute – Blickpunkt der Welt*, 'La Abisinia de hoy - punto de mira del mundo', 1935), representan sólo una muestra de estos realizadores.

9.2. Hans Schomburgk, el “soberano de África”

Hans Hermann Schomburgk nació en 1880 en Hamburgo y desde muy joven soñaba con recorrer el continente africano. Este interés lo llevaba en la sangre: su tío abuelo, Robert Schomburgk, a quien admiraba enormemente, había traído la primera *Victoria regia* a Europa y fue amigo de Alexander von Humboldt, y otro tío suyo, Otto Schomburgk, fue un investigador reputado por sus trabajos como naturalista en Australia. Con 17 años consiguió el consentimiento de sus padres para viajar por primera vez a África y hacer de

¹⁸ Al mes y medio de la subida al poder de Hitler la Ufa recibe la orden de incluir en la producción de 1933/34, como película “nacional” una cinta de ficción sobre el pensamiento colonial y que se desarrolle en torno a una colonia. Bundesarchiv Berlín R 109 I/1029a núm. 901 actas consejo de administración de la Ufa del 14 de marzo de 1933.

aprendiz en una granja, aunque finalmente ingresó tres meses después en la Natal Mountain Police británica y participó en varias sublevaciones del lado de los ingleses. A finales de ese mismo año (1898) tomó parte en la represión de los Griqua y, desde 1899, en la guerra civil. A mediados de junio, regresó a Alemania para cumplir con el servicio militar obligatorio durante un año, periodo tras el cual volvió a Suráfrica, a Johannesburgo. En 1904 fue nombrado oficial de la policía del Noroeste de Rhodesia (antigua colonia británica compuesta por lo que son hoy Zimbabue, Zambia –Rhodesia del Norte- y Malawi) y tomó parte por primera vez en una expedición estatal (inglesa) cuyo objetivo era el descubrimiento del nacimiento de un río, lo que le permitió aprender a organizar empresas de este tipo y formase una idea de la metódica forma de trabajo de los zoólogos y geógrafos. Cuando se disolvió la tropa, en 1906, decidió emprender una vida en libertad como cazador. Con su amigo y camarada H.S.L. Hemming, cruzó África de oeste a este y tomó numerosas fotografías. Poco antes de llegar al final de la expedición, cerca de Zanzíbar (Tanzania), cuando estaban entrando en la ciudad de Morogoro seguidos por un grupo de elefantes, se encontraron con un hombre que les captó con su cámara cinematográfica. Era el pionero Schumann, con el que Schomburgk decidió permanecer el mayor tiempo posible para aprender a realizar filmaciones.

Como cazador de grandes presas, Schomburgk mató, entre otros animales, 63 elefantes, y en 1909 trajo por primera vez a Europa uno de estos ejemplares del Oeste de África. Un año más tarde, Carl Hagenbeck, conocido propietario de zoológicos y circos de Alemania, le encarga viajar a Liberia para buscar y cazar al hipopótamo enano (*hoeropsis liberiensis* [Morton 1944]), lo que logra por primera vez en la primavera de 1912. Ello le convierte en el primer hombre blanco que apresa vivos congéneres de los escasos hipopótamos enanos existentes. Los “Gola”, en cuyo territorio le había dado caza, lo llamaron con honor “Bwakukama” (“El elefante que nunca pisa la selva que tiene delante”). Schomburgk dio nombre también a algunas especies del reino animal africano, entre otros, un nuevo tipo de búfalo, el *Babalus schomburgkii*, así como a una concha, la *Mutela hargeri schomburgkii*, con la

¹⁹ Véase sobre la película de expedición en el periodo nazi Boguslaw Drewniak, *Der Deutsche Film 1938-1945*, Droste, Düsseldorf, 1987.

que pudo entregar la prueba de que el lago Bangweolo estaba formado por unas aguas independientes en la cuenca del Congo²⁰. Destacan asimismo sus trabajos como geógrafo: “cartografió Liberia del Oeste, descubrió el lago Schikande y el Sengwe en Angola, los cursos de ríos, montañas y, con la colina de Bomi (Liberia), los yacimientos de hierro más ricos de África”²¹. Hans Schomburgk se convierte así en un reputado y conocido explorador, cazador y apresador de grandes animales salvajes, y recibió, por ello, varios nombramientos, el más importante el de miembro de la Royal Geographical Society.

9.2.1. Primer ensayo cinematográfico en Gran Canaria

En 1912, Schomburgk, por encargo de la Administración Colonial, prepara su primera expedición filmada a África, en la que cruza los territorios de Liberia y Togo; este último país representaba el “modelo de colonia” alemana, más conocido en aquella época por el Sudán alemán. Liberia estaba situada en un “ángulo muerto”. El interior de los estados vecinos ya estaba explorado por las respectivas potencias coloniales. Sólo Liberia ofrecía aún lo desconocido, lo nunca visto –la premisa de cada expedición²². Schomburgk quería mostrar algo totalmente diferente, y para ello tenía que dejar a un lado a sus queridos animales, lo que fue una decisión difícil²³. Él consideraba que estos sí sobrevivirían durante décadas en grandes reservas, pero que los nativos desaparecerían en gran medida de las mentes de los hombres²⁴. Liberia tampoco era un país con abundancia de animales salvajes. Por todo ello, Schomburgk se afanó en filmar las antiguas, a menudo “misteriosas” danzas, tradiciones, costumbres y expresiones artísticas para las generaciones venideras, antes de que la civilización occidental, que tan rápidamente les

²⁰ Los datos de la biografía de Hans Schomburgk han sido extraídos de diversas partes de su libro *Pulschlag der Wildnis*, Verlag der Nation, Berlín, 5ª Ed., 1956; *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, Institut für Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1978, pp. 4-6, Gerlinde Waz, *op. cit.*, pp. 95-96, y Bernhard Krüger, *op. cit.*, pp. 24-26.

²¹ Gerlinde Waz, *op.cit.*, p. 95.

²² Véase Gerlinde Waz, *op.cit.*, p. 100.

²³ Hans Schomburgk, *op. cit.*, p. 216 y *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, *op. cit.*, p. 6.

estaba influyendo, las destruyera definitivamente. Esta idea le llevó a “inmortalizar” a las tribus del Kotokoli, Hausa (en Sansanné-Mango)²⁵, Tyokassi, Bassari y Konkomba²⁶.

En el otoño de 1912 lleva a cabo la primera fase de la expedición con el cámara Georg Bürli, y en 1913 y 1914, la segunda, con el operador James Hodgson. Cuando Schomburgk dejó Alemania estaba seguro de que exploraría África con su cámara, sin embargo, al recordar lo ocurrido mucho tiempo después se sentía aún “suavemente horrorizado”. Bürli resultó ser un operador inexperto en todas sus facetas y ello influyó definitivamente en el resultado de la expedición. En la primera escala del viaje, en Las Palmas, Schomburgk, Bürli y su amigo Kay H. Nebel, pintor y dibujante, permanecen diez días para realizar filmaciones y probar el material técnico con el que contaban²⁷. Schomburgk conocía estas islas desde sus primeros viajes, dado que los barcos hacían escala obligada en sus puertos para proveerse de carbón. En sus numerosos libros de viaje demostró tenerles un especial cariño.

Schomburgk contaba con dos cámaras cinematográficas y un centro móvil para el revelado, al que pertenecía, entre otros elementos, una cámara oscura con doble pared. Pensaba que era conveniente revelar las imágenes lo antes posible, porque había aprendido con la experiencia que a mayor retraso más peligro tenía de fracasar. Por ello, lleva a cabo en Las Palmas, con éxito, el revelado de lo filmado hasta el momento, y decide proseguir hacia Liberia. Pero allí su alegría se desvaneció:

“En Las Palmas todo salió bien: la instalación de revelado resultó ser totalmente práctica y el material cinematográfico pareció satisfacer todas las exigencias. Llenos de confianza seguimos a Liberia. Pronto se supo que los rollos de películas vírgenes que habíamos llevado no eran de ningún modo adecuados para el trópico. Ya sólo por eso perdimos muchos negativos. Pero lo peor fue la decepción al revelar. Revelamos sobre armazones en tinas altas, y finalmente cada armazón dio como resultado, para nuestro espanto, dos imágenes totalmente distintas. (...) La instalación para el revelado estaba condenada a morir. En aquel momento no quedó más remedio que hacer revelados de prueba en las tinas habituales y enviar los negativos a Europa”²⁸.

²⁵ Sobre las mujeres de esta tribu realizó el filme *Sansane-Mangu (Frauenleben in Westafrika)*.

²⁶ Véase Hans Schomburgk, *Frauen, Masken und Dämonen*, H. Wigankow-Verlag, Berlín, 1947, p. 9 y *Pulschlag der Wildnis*, op. cit., p. 216.

²⁷ Véase Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, op. cit., p. 9 y *Frauen, Masken und Dämonen*, op. cit., pp. 12-14.

²⁸ Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, op. cit., pp. 216-217.

Como pensaban que en los miles de metros de película que habían enviado a Londres habían captado todo lo que Liberia les ofrecía continuaron a Togo. Pero a seis semanas de camino de la costa, les llegó un telegrama, en el que se les comunicaba que los rollos enviados tenían poca luz y estaban borrosos. Ante esta mala noticia, Schomburgk decide suspender la expedición, deja el equipo en Sudán con su amigo Nebel y marcha con el cámara a Londres. Allí descubren que de los varios miles de metros de película realizados, tan sólo 500 podían ser utilizados en un filme, y éstos “no eran precisamente los más interesantes”²⁹. No obstante, Schomburgk llegó a incluirlos dos años más tarde en su primer documental sobre el Sudán (*Im deutschen Sudan*, ‘En el Sudán Alemán’, 1917), aunque no había un motivo justificado para que apareciera Liberia en mitad de la cinta³⁰. En cuanto a las imágenes tomadas en Las Palmas, que presumiblemente habían salido ilesas, no aparecen en este documental ni en ningún otro posterior. Hans Schomburgk no dejó por escrito lo que les pudo ocurrir posteriormente o lo que decidió hacer con ellas. Cabe la posibilidad de que en un principio hubiese querido emplear las imágenes para retratar el viaje hasta África, como hiciera 10 años más tarde en otro documental. Aun así, él y el cámara Bürli, fueron los primeros alemanes que filmaron en las Islas Canarias.

Para la segunda fase de la expedición, Schomburgk contrata en Londres a un eficiente y experto operador, el británico James Hogdson, con el que regresa a África, pero esta vez con destino el Norte de Togo. La empresa británica que financia la expedición les encarga que realicen no sólo documentales sino, además, películas de ficción, por lo que contrata a una “actriz”, aunque sin experiencia, Meg Gehrts. Emma Auguste Gehrts, una joven de familia de negociantes burgueses de Hamburgo, llegó así a convertirse en la primera mujer blanca que cruzó Togo de sur a norte³¹, aventura que describió

²⁹ Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, *op. cit.*, p. 218. Las imágenes que servían las introdujo Schomburgk en el film *Im Deutschen Sudan* (‘En el Sudán alemán’, 1914) y fueron tomadas en Liberia en 1912: la captura del hipopótamo enano y otras escenas de cocodrilos. Después de la primera guerra mundial, Schomburgk descubrió que no todas las filmaciones estaban mal estado, puesto que en los Estados Unidos circulaba una exitosa cinta montada con sus imágenes. Hans Schomburgk, *Zelte in Afrika. Fahrten, Forschungen, Abenteuer in sechs Jahrzehnten*, Berlín, 5ª ed., 1960, p. 263, citado en *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, *op. cit.*, p.7.

³⁰ Las escenas tomadas en Liberia aparecen intercaladas en el filme al comienzo del tercer acto. *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, *op. cit.*, p. 9.

³¹ Véase Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, *op. cit.*, p. 219.

en su libro de viajes *Weisse Göttin der Wangora*³² ('La reina blanca de Wangora'). Había pocas mujeres blancas en las colonias, y con ello quedaba demostrado que era posible vivir y viajar en el trópico.

Salieron el 26 de agosto de Dover en dirección a Lome, la capital y puerto de Togo³³. Durante la travesía atlántica hicieron escala en Madeira y, de nuevo, en las Islas Canarias, pero en esta ocasión no hay documentos que indiquen que se rodara en este archipiélago. Meg Gehrst comenta en su libro que en el barco que les llevaba a África (el Henry Woermann) y en la isla de Madeira hicieron algunas tomas para la película de ficción *Odd Man Out* ('El que está de más'). En Tenerife, a donde llegaron el 1 de septiembre, hicieron una corta parada para permitir la subida al barco de algunos pasajeros, y, al mediodía, entraron por el puerto de Las Palmas. Allí permanecieron el tiempo suficiente para "visitar la catedral y algunos otros monumentos que ofrecía la ciudad" y subir en automóvil a contemplar las montañas. Meg Gehrst se sorprendió al ver por primera vez a las lavanderas frotando la ropa "con cantos rodados en los riachuelos que están al lado de la carretera"³⁴. Una escena típica de Canarias –aunque no exclusiva de esta región española–, que recogieron los operadores de Gaumont ya en 1909 en *Viaje a las Islas Canarias*³⁵.

Meg Gehrst resume también este viaje por Togo en una serie de artículos en la revista *Sie*, donde comenta que tenían muy claros cuáles iban a ser los temas de las películas de ficción que debían rodar: "blancos que crecían con negros, negros batallando entre ellos, negros contra los animales, blancos y negros luchando contra los animales, y otros más"³⁶. Fruto de ello fueron

³² La primera edición de este libro fue en lengua inglesa en 1915, bajo el título *A camera actress in the wilds of Togoland*, editado en Londres y Filadelfia. En Alemania se editó por primera vez 85 años después de haberse realizado la expedición, en 1999, por la editorial Peter Hammer de Wuppertal. Su libro fue descubierto por un periodista americana Caroline Alexander, que en 1991 publica en *The New Yorker*, bajo el título *Annals of Exploration-The White Goddess of Wangora*, un extenso artículo sobre la expedición a Togo. Citado por Gudrum Honke y János Riez en el prólogo del libro de Meg Gerhts, *Weisse Göttin der Wangora*, Peter Hammer, Wuppertal, 1999, pp. 258-259.

³³ Véase Meg Gerhts, *op. cit.*, p. 12.

³⁴ Meg Gerhts, *op. cit.*, pp. 13-17.

³⁵ Sobre esta película véase: María Teresa Sandoval Martín, "Canarias en color. Los documentales virados y coloreados de Gaumont de 1909", en *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Academia de las artes y de las ciencias cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores de Cine, Madrid, 2001, pp. 389-397, y "Las Islas Canarias en los orígenes del cine: los documentales de la casa Gaumont", en *Actas del XIII Coloquios Canarias-América*, Casa de Colón del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 3019-3032.

³⁶ "Mit Schomburgk im Urwald", 2ª parte, *Sie*, Nr. 45-48, 5-28 de noviembre 1950.

cuatro filmes de ficción cortos que, según Schomburgk, eran los primeros que se habían realizado en África con “actores” de este continente³⁷: *The Heroes of Paratau* (‘Los héroes de Paratau’), *The Outlaw of the Sudu Mountains* (‘El rapto de las Montañas Sudu’), *Odd Man out* (‘El que está de más’) y *The White Goddess of the Wangora*³⁸ (‘La reina blanca de Wangora’). Los éxitos obtenidos durante su estreno en Londres le proporcionaron a Schomburgk interesantes contratos, pero el estallido de la guerra impidió su puesta en marcha. Además de estos títulos, aparecieron otros durante la contienda, que se conocen porque pasaron la censura de la policía en Berlín, en el año 1916, es el caso de: *Bau der nördlichen Station in Togo*, sobre la construcción de la estación telegráfica del norte de Togo, que comunicaba el país con Alemania y que fue construida por el ingeniero Codelli von F. por encargo de Telefunken; *Frauenleben in Westafrika*, donde se recoge la artesanía de las mujeres de Togo, y *Unsere Polizeitruppe in Togo*, una reconstrucción del ataque de los chokossi a la guarnición en Mangu³⁹.

De todos estos filmes, únicamente ha sobrevivido⁴⁰ la cinta *Im deutschen Sudan* (1917)⁴¹, el documental más importante de los realizados con los 6.000 metros de película que trajo Schomburgk de esta expedición. En éste, del que se ha realizado un amplio estudio⁴², no aparece ninguna alusión a las Islas Canarias. Esta ausencia se produce también en el resto de películas de ficción y documentales mencionados, así como en *Afrika im Film* (‘África en el cine’, 1920), realizada con las mismas escenas que *Im deutschen Sudan* varios años más tarde. En este documental de 1920, en *Verlorenes Land* (‘Tierra perdida’, 1925) y en *Die Wildnis stirbt* (‘La selva muere’, 1933) realizada

³⁷ Véase Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, op. cit., p. 223.

³⁸ Schomburgk utilizó más tarde escenas de esta película para el filme alemán *Eine Weisse unter Kanibalen* (‘Una blanca bajo los caníbales’, 1921). Los títulos de las películas se han extraído de documentos impresos de archivos cinematográficos alemanes (Bundesarchiv-Filmarchiv y Stiftung Deutsche Kinematek de Berlín) y de Gerlinde Waz, op. cit., p. 102.

³⁹ Véase Guido Covents, op. cit., pp. 68 y 74.

⁴⁰ Schomburgk sólo se pudo llevar parte del material a Alemania y el resto lo dejó en custodia a Hodgson. Al declararse la guerra fue requisado, aunque pasado un tiempo las autoridades inglesas lo devolvieron. Gudrum Honke y János Riez en prólogo del libro de Meg Gerhts, op. cit., p. 258 y Hans Schomburgk, *Mein Afrika*, Urel Junker Verlag, Leipzig, 1928, p. 274. Citado en *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, op. cit., p. 9.

⁴¹ Con el título *En el Sudán Alemán* se refiere también a la parte del territorio del Sarmen, al sur del Sahara, y no sólo al territorio de la actual República de Sudán. Hasta 1914 se llamaba al Norte Togo comúnmente el Sudán Alemán. La película lleva, además, por subtítulo la siguiente aclaración: “Filmaciones en nuestras colonias de África. Tomadas por el explorador de África Hans Schomburgk”. *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*, op. cit., p. 9.

durante el Tercer Reich⁴³, propaga la recuperación de las colonias alemanas. Un deseo que dejó claramente expresado en el prólogo de su libro *Bwakukama*: “El amor por África, por sus selvas y estepas, por sus gentes y animales debe despertar y siempre recordarnos que poseímos y perdimos colonias, a cuya recuperación nunca debemos renunciar”⁴⁴. No es una casualidad que Schomburgk creara su propia productora cinematográfica, la *Übersee-Film GmbH*, que significa “ultramar”, al mismo tiempo que se firmaba el Tratado de Versalles en junio de 1919. Mantener vivo el interés en las colonias perdidas era la finalidad de la sociedad. Como miembro del consejo de administración estaba, asimismo, el exgobernador de Togo, el Duque de Mecklenburg⁴⁵.

9.2.2. Canarias, antesala de África en *Hombres y fieras en la selva virgen del África Occidental* (1923-1924)

Al terminar la guerra mundial, Schomburgk prepara su siguiente viaje a Liberia. Hacía casi 10 años que no había estado en África. Lamentó mucho que su segunda gran expedición cinematográfica (1923/24) fuese a este territorio, que no había sido nunca una colonia alemana: “no le pareció prometedor recorrer y explorar un país que era gobernado por negros”⁴⁶. No obstante, el éxito comercial estaba asegurado; se iban a ofrecer imágenes nunca vistas en Europa, el principal atractivo de una película de expediciones. Para asegurarse de la calidad de las tomas contrató al cámara Paul Lieberenz, y, como apoyo también a la fotografía, a Eugen Hrich. Lieberenz, por su cuenta, realizó más tarde otras expediciones a África, Suramérica y Asia, como veremos más

⁴² *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan, op. cit.*

⁴³ En una nueva versión de este filme, en 1938, se incluye un intertítulo fascista al final del segundo acto. (Ficha de censura núm. 47284, 11 de enero de 1938. Gerlinde Waz, *op. cit.*, p. 106). No obstante, Schomburgk rehusó ingresar en el partido cuando se lo pidieron. Más tarde, sus augurios sobre la pérdida de la guerra frente a Inglaterra, manifestados públicamente, propiciaron que los nazis le encontraran una abuela matema de origen judío, y, con ello, la excusa para confiscarle sus propiedades y deportarle a un campo de concentración cerca de la frontera con Polonia. No obstante, cuando los rusos liberaron el campo, pensaron que era americano, puesto que hablaba inglés, y lo llevaron de vuelta a Berlín.

⁴⁴ Hans Schomburgk, *Bwakukama*, Deutsch-Literarisches Institut, Berlín, 8ª ed., 1928, p. 12. Citado por Gerlinde Waz, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁵ Véase Gerlinde Waz, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁶ Gerlinde Waz, *op. cit.*, p. 98.

adelante⁴⁷, y tuvo un importante reconocimiento como operador cinematográfico por estos trabajos. (Véase 7.2.4 y 7.2.4.1).

Como primera expedición alemana de posguerra, la empresa tuvo que combatir con dificultades considerables: La Übersee-Film no pudo financiar ella sola los costes con los beneficios obtenidos de las películas de ficción exóticas producidas desde su creación⁴⁸ y tuvo que firmar contratos con un consorcio liberiano, que debía hacerse cargo de todos los gastos de la expedición dentro del país. Pero los acuerdos no fueron cumplidos en el lugar. Paul Lieberenz, cuenta en su autobiografía *Abenteuer mit der Filmkamera* que después de dos meses todavía no les habían enviado el dinero. Para mejorar las reservas económicas Lieberenz trabajó en Monrovia como fotógrafo. El momento fue oportuno, ya que por esos días tenían lugar las festividades por el nombramiento del nuevo presidente del estado, Charles Dunbar King. Lieberenz montó un laboratorio fotográfico y cinematográfico totalmente funcional y contaba con papel fotográfico para 1.000 copias. Aunque los precios para las copias eran elevados, el interés por ellas era tan alto, que la demanda no pudo satisfacerse⁴⁹.

En la película *Mensch und Tier im Urwald* (Traducción literal: 'Hombres y animales en la selva virgen', 1923-1924), que surgió en esta expedición, están documentadas las celebraciones en Liberia y el trabajo de Lieberenz durante el proceso de revelado de los rollos de película. En el letrero que precede a estas imágenes se subraya que el sistema Correx para el revelado ha sido descubierto por Lieberenz y que se trata de "la primera vez que se revela en la selva tropical del Oeste de África", un mérito recalcado en el material publicitario del filme y por la prensa. Forman parte del primer acto de este documental etnográfico diversas escenas de las Islas Canarias, que analizamos detalladamente a continuación. Éstas tienen una duración de aproximadamente siete minutos.

La película comienza con un texto explicativo de Hans Schomburgk. En él, advierte a los espectadores que al principio no van a ver el interior de África,

⁴⁷ Véase epígrafes 9.4 y 9.4.1.

⁴⁸ Entre otros títulos: *Tropengift* ('Veneno tropical', 1919), *Eine Weisse unter Kanibalen* ('Una mujer blanca con los caníbales', 1921) –un remake de *The White Goddess of the Wangora* ('La reina blanca de Wangora') y *Im Kampf um Diamantenfelder* ('En guerra por las minas de diamantes', 1921).

sino unas tomas del viaje hasta llegar a su destino, y, además, en un acto de complicidad, les invita a unirse a la expedición desde la partida. Asimismo, añade que, con ello, pretende “no introducirles sin preparación previa en la selva y que se vayan acostumbrando lentamente al clima africano”. Schomburgk estaba obligado a hacer esta aclaración, ya que de no haberla realizado no habría tenido justificación para introducir en este tipo de documental, y a tenor de su título, unos lugares que no pertenecían a la selva africana, como eran las Islas Canarias, así como Monrovia, la capital de Liberia. En ninguno de sus escritos explicó si más allá del deseo explícito de ir “aclimatando” a su público –lo que resulta cuanto menos extraño- intervenían otros intereses.

Todo apunta a que Schomburgk pudo querer representar la ruta del viaje, para trazar un pseudo hilo argumental en la película o bien como excusa porque existía un interés especial por mostrar Monrovia, sus mandatarios y las factorías europeas –como muestra la cinta-, impulsado por la financiación del consorcio liberiano que sufragaba parte de los costes de la expedición. De hecho, por una parte, en las tomas de la capital de Liberia, además de las numerosas muestras de las celebraciones de la ciudad con representantes de todos los sectores (criticadas por la prensa tras su estreno en Alemania⁵⁰), se le dedica una especial atención a una empresa extranjera, la Socoli-Trading Co., de la que se dice que es “la mejor dirigida” de Monrovia y no falta el nombre de su director... Por la otra, en el documental se enseñan diversos aspectos de la marcha de la expedición -150 transportadores formando una fila-, la vida en el campamento o la filmación sobre canoas que, al igual que la inclusión de la ruta y las escalas del barco, pudieron ser concebidos como un marco de acción. Estas escenas proporcionan una impresión -en gran medida somera- de los viajes de este tipo, al África tropical de comienzos del siglo XX.

Empieza la travesía, y el segundo cartel fija la fecha de salida del puerto de Hamburgo, el 15 de noviembre de 1923, con el barco “Wadai” de la

⁴⁹ Véase Paul Lieberenz, *Abenteuer mit der Filmkamera*, Minerva, Berlín, 1946, p. 18 y 19. Citado por Gerlinde Waz, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰ En la crítica cinematográfica “Mensch und Tier im Urwald” publicada en el *Reichsfilmblatt* (núm. 45, 1924) se llega a calificar la procesión de la Orden Masónica de grotesca y el mismo adjetivo lo emplea Olymski en su crítica del 6 de noviembre de 1924 para referirse a la imagen que daban las “negritas” vestidas con sus “blancos trajes europeos”. A. Olymski llama a todo ello “un retazo de pseudocultura”

compañía Woermann. Este cartel falta en la copia de la cinta pero aparece recogido en la ficha de censura del filme⁵¹. Le siguen varias muestras del temporal reinante en el Mar del Norte. Éste origina el retraso de la salida del barco del puerto de Rotterdam donde hacen la primera escala como muestran los siguientes fotogramas.

La segunda, la realizan en Las Palmas, siete días después de la partida⁵². Se presenta al capitán mirando a tierra con sus prismáticos, la costa al fondo y la maniobra de entrada en el puerto. Aparece en el plano Meg Gehrts, que le acompañaba en el viaje (en 1922 contrajo matrimonio con Schomburgk). En el cartel se menciona su estancia anterior de 1913: “La señora Gehrts-Schomburgk se alegra de volver a ver Las Palmas 10 años después”. Se observa el desembarco de barcas para trasladar a los pasajeros a tierra, y la cámara, desde uno de los botes, sigue a Meg Gehrts, que va en otro; al fondo, numerosas embarcaciones pequeñas. Paradójicamente no se enseña ninguna toma de la ciudad, aunque, según un diario tinerfeño⁵³, “en Las Palmas impresionaron varias escenas en la calle de Muro, tienda de los indios, parque de Cervantes, calle de Bravo Murillo y en otros lugares de la población”. Esta información no se ha podido confirmar por otras fuentes, ni Schomburgk cita en sus libros que hubiese rodado en alguna de las islas en esta expedición.

El intertítulo siguiente se precipita a informar que el viaje continúa a Tenerife y advierte que se va a mostrar una vista de la capital “Santa Cruz” (una panorámica de izquierda a derecha tomada desde lo alto). Falta en la cinta el letrero que le sigue, que recoge la ficha de censura: “También en Tenerife llevan los camellos siempre las cargas más pesadas”. Los siguientes planos se detienen en este grupo de animales formado por unos seis u ocho ejemplares que llevan sobre su lomo varios sacos cada uno: primero la cámara

que seguía absolutamente el modelo inglés. (Olymski, “Mensch und Tier im Urwald”, no se conoce el nombre de la publicación, localizado en el archivo de la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlín).

⁵¹Ficha de censura núm. 9148, 8 actos, 2.859 m, Berlín, 9 de octubre de 1924 (véase anexo 1). La ausencia de este segundo cartel es obvia ya que el tercero comienza con una oración subordinada de relativo, en la cual el pronombre de relativo remite a algo que aparece forzosamente en una frase anterior: “por lo que...”, que nada tiene que ver con lo dicho en el primer letrero. No hay motivo aparente que haga pensar que la falta de este cartel se decidiera durante el montaje y todo apunta a que debió originarla el deterioro de algunos fotogramas de la cinta o bien que, dado que la película se siguió exhibiendo en años sucesivos, una mano ajena eliminara la fecha de producción del filme con el fin de maquillar su edad.

⁵² Véase Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, op. cit., p. 229 y *Mein Afrika*, op. cit., p. 117.

⁵³ “Artistas del cinematógrafo”, *La Prensa*, 30 de noviembre de 1923.

los toma de frente, luego filma uno de cerca cuando pasan a su lado, y, finalmente, los muestra por detrás subiendo por una calle empedrada con pequeñas edificaciones. En el ambiente: un grupo de niños peleando, el camellero, algunas falúas en la rada del puerto y un único vehículo pequeño para el transporte de mercancías.

Cabe destacar del intertítulo la palabra “también” que vincula esta práctica con la llevada a cabo en el continente. Estos animales habían sido traídos de África para ayudar en las tareas agrícolas aunque, en menor medida, se utilizaban asimismo para el transporte de mercancías. Aun así, estas tomas produjeron malestar entre los espectadores canarios que tuvieron oportunidad de ver el filme durante su estreno en Tenerife en 1927⁵⁴. Sin embargo, para el resto de los europeos los camellos tenían un interés especial porque en estas islas es donde podían encontrarlos por primera vez. Schomburgk, además, debió de introducirlos en su película porque ello contribuía a mostrar al animal emblemático del desierto africano en convivencia con el hombre, lo cual le aproximaba al núcleo temático de su cinta. Con todo, los camellos le sirven a Hans Schomburgk en esta película, y en otra posterior, como símbolo que aproxima este archipiélago a la cultura africana.

Ya en 1913, tanto él como su mujer se habían asombrado al verlos y lo reflejaron en sus libros. Con las mismas palabras que en la cinta, Schomburgk se refiere a ellos en la descripción de las islas que hace en su libro *Frauen, Masken und Dämonen*: “Se ofrecen frutas maravillosas y aquí el europeo ve por primera vez caravanas de camellos enteras y llega a la convicción de que también en Las Palmas son los camellos los que tienen que soportar siempre las cargas más pesadas⁵⁵ (véase anexo 3). En esta ocasión habla de los dromedarios de Las Palmas, aunque en la película retrata una caravana en Santa Cruz de Tenerife.

Prosigue el documental con “un paseo de Schomburgk y su mujer por Tenerife”, aunque no se especifica la ciudad o el pueblo –presumiblemente, Santa Cruz de Tenerife-. Los protagonistas de la escena son el matrimonio

⁵⁴ “En agosto de 1927 se estrena en el Teatro Leal, *Hombres y fieras en la selva virgen del África occidental*, o *Expedición Schomburgk al África Occidental*, que contenía imágenes rodadas en Santa Cruz. La visión distorsionada que ofrecía de la ciudad fue denunciada un mes después por Rivero en la prensa, (*Las Noticias*, 13-8-1927) (...)”. Fernando Gabriel Martín, *Ciudadano Rivero*, Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 134.

Schomburgk. Ataviados con sus mejores galas, parecen salir de una casa y caminan hacia la cámara. El escenario: un cruce entre dos calles, algunas palmeras que sobresalen por encima de una casa al fondo, una especie de puesto para la venta ambulante, varias personas alrededor de éste y algunas mujeres cargando grandes objetos en la cabeza.

Captar con la cámara “las personas más interesantes”⁵⁶ era otro de los objetivos de la estancia de Schomburgk en las islas, y él se detuvo en las mujeres canarias, que aun en las ciudades seguían llevando sacos y tinajas sobre sus cabezas.

Continúa la cinta con la subida de un carruaje tirado por mulos por una carretera serpenteante que va a la zona más alta de la ciudad. En este plano se observan los cables eléctricos del tranvía, pero dado que esto era un vestigio de la civilización de la que Schomburgk huía en sus filmes, no aparece éste en la película; tampoco ningún automóvil, excepto el pequeño camión aparcado de una de las tomas de los camellos.

El pico del Teide es el siguiente protagonista. Hans Schomburgk lo llama el Pico de Tenerife en el largo intertítulo explicativo que antecede a las imágenes. En él se detalla, como si se tratara de un documental científico o para la enseñanza, que es un volcán activo de 3.700 m, su localización geográfica en grados y la proximidad a la costa del Noroeste de África. Este cartel no aparece recogido en la ficha de censura. Las imágenes, lamentablemente, están sobresaturadas y borrosas. No obstante, se distinguen sobre una ladera las terrazas de piedra hechas por el hombre, diversos planos de una cadena montañosa y llega a apreciarse débilmente el pico del Teide en algunas ocasiones.

De vuelta a la civilización, aparece una toma de una calle de la ciudad de La Laguna -como indica el intertítulo- con varios transeúntes, entre ellos una mujer con un cántaro en la cabeza y el resto de mujeres aparecen con la cabeza cubierta con pañuelos. Luego, siguiendo con los planos generales –el único tipo de plano que aparece en esta parte de la cinta-, se presenta una estampa típica de Canarias, un drago milenario y, para marcar la escala, un hombre –Schomburgk- y un niño rodean su base. Para finalizar, aparecen los

⁵⁵ Hans Schomburgk, *Frauen, Masken und Dämonen*, op. cit., p. 13.

⁵⁶ *Ibidem*.

jardines de la entrada del Instituto de La Laguna y algunos estudiantes, así como la calle San Agustín, donde aún está situado este histórico y emblemático edificio.

La calidad de este fragmento no siempre es buena. Según avanza el filme se observa un mayor dominio de la luz y un mejor enfoque. En la mayoría de las críticas se alaba notablemente el trabajo de fotografía llevado a cabo por Lieberenz, aunque también se comenta que la técnica no debe ser “vista a través de una lupa”, ya que se comprenden las dificultades con las que fue rodada la cinta⁵⁷.

La prensa local se hizo eco de su estancia en Las Palmas y en Tenerife, donde permaneció tres o cuatro días en cada isla⁵⁸. El 27 de noviembre de 1923, comenta *La Prensa* que Schomburgk, “director de una de las más importantes compañías cinematográficas de Alemania”, se propone reproducir algunas vistas y escenas de Tenerife. Tres días más tarde, amplía la información en portada dando detalles de los lugares filmados en Las Palmas y añade que de Tenerife han marchado a Monrovia, para luego internarse en África del Sur. La noticia ofrece además algunos datos: el nombre de la productora, “Atlántica” (traducción de ‘Übersee’, literalmente “ultramar”), el presumible título de la película “Los aventureros del mundo” y que “constará de 18 partes y su extensión será de diez mil metros”. El documental fue titulado en alemán –como hemos mencionado- *Mensch und Tier im Urwald* (traducción literal: ‘Hombres y animales en la selva virgen’), en España se estrenó con el título *Hombres y fieras en la selva virgen del África Occidental*⁵⁹, y la cinta tuvo finalmente 8 actos y 2.859 m, según figura en la ficha de censura. Asimismo, la prensa alemana comenta en las críticas de su estreno (el 3 de noviembre de 1924 en la Kammerlichtspiele de Berlín⁶⁰) la inclusión de estas islas en el filme,

⁵⁷ Crítica de Olymski publicada el 6 de noviembre de 1924 (no consta el nombre de la publicación). Stiftung Deutsche Kinemathek.

⁵⁸ Llegó a Las Palmas el 21 de noviembre (Hans Schomburgk, *Pulschlag der Wildnis*, *op. cit.*, p. 229), el 26 estaba en Tenerife, según informa un diario de esta isla en la sección de “Noticias varias” (*La Prensa*, 27 de noviembre de 1923), y el 1 de diciembre ancla el barco en Liberia (Hans Schomburgk, *op. cit.*, p. 229).

⁵⁹ *Las Noticias*, 13 de agosto de 1927. Citado por Fernando Gabriel Martín, *op.cit.*, p. 134.

⁶⁰ M-I, “Mensch und Tier im Urwald”, *Lichtbild-Bühne*, núm. 131, p. 33.

en el que se “enseñan algunas escenas típicas de Canarias” o “varias interesantes muestras de Santa Cruz, Tenerife y Monrovia”⁶¹.

9.2.3. Un retrato atípico de la selva

Prosiguen su viaje y la expedición propiamente dicha comienza cuando, tras dar una imagen lo más civilizada posible de Monrovia, Schomburgk retrata a los habitantes de Krutown, famosos por ser los mejores navegantes y constructores de canoas. Montados en éstas llegan a las cataratas del río St. Paul y luego se detienen para mostrar la flora y fauna. Las escenas de animales (el comportamiento de los pájaros, una cadena de monos, miles de hormigas devorando una serpiente, los escasos hipopótamos enanos o un cocodrilo idolatrado por los aborígenes) se intercalan con exhibiciones de danzas primitivas.

Otra parte la constituye el trabajo con los productos que da la tierra. En ésta se muestra la antigua forma de trabajar el algodón, las plantaciones de un tipo de fibra con la que se fabricaban las escobas y las de café. El mayor espacio –alrededor de doce minutos- lo ocupan las tomas de las celebraciones y danzas de la orden Bundu, llevadas al cine por primera vez en esta cinta. Se trata de una orden secreta de mujeres, la más importante de la costa este de la selva africana, a la que todas las niñas del pueblo debían pertenecer. Lo más interesante son sus bailes, en los que un diablo enmascarado –una mujer- interpreta el papel protagonista.

Las escenas etnográficas fueron, en su conjunto, utilizadas de distinta manera que en el resto de películas de aquella época. Las mujeres no representaban accesorios decorativos exóticos, con las que se pretendía aumentar el atractivo de lo extraño y satisfacer la curiosidad al contemplar sus pechos desnudos⁶². Las imágenes estaban tratadas con rigor científico, aspecto del que la prensa no siempre se percató. Incluso hubo esfuerzos por prohibir la película para los jóvenes, porque éstos se verían dañados

⁶¹ *Reichsfilmblatt*, núm. 45, 1924 y Roland Schacht, “Sind Aufnahmen unsittlich?”, *B.z. am Mittag*, 4 de noviembre de 1924, respectivamente.

⁶² Véase Gerlinde Waz, *op. cit.*, p. 101.

moralmente por ella⁶³. La crítica reaccionó ante las escenas etnográficas –y ante el documental en general- con alabanzas y entusiasmo:

“La mejor película cultural alemana que se ha rodado en el extranjero...Excelentes las tomas del mundo animal...Escenas etnográficas del mayor rigor científico, que hasta el momento no había conseguido ningún explorador...Magníficamente intertitulada”⁶⁴.

Un crítico llegó a comentar extasiado la ‘observación’ de Schomburgk de la naturaleza:

“Los peces ya no nadan en el agua, sino que se pasean apaciblemente por tierra firme. Los cangrejos, enterrados en la tierra, saludan con enormes pinzas desde la hierba. Toda la naturaleza parece haberse puesto de cabeza para abajo con una única voltereta impetuosa y traviesa”⁶⁵.

Sin embargo, otros mostraron incompreensión. Uno de ellos perdió, entre “las misteriosas ceremonias y danzas entremezcladas fuertemente con símbolos fálicos y eróticos” y la sola vestimenta “con hojas de los árboles de las niñas”, la visión de lo que allí se trataba: un ritual de mutilación lo convirtió en una fiesta para la “desfloración de las niñas” y los sonidos de los instrumentos de cuerda y de los timbales conformaban un “ruidoso paraíso”⁶⁶. Schomburgk tuvo que hacer una versión apta para jóvenes. Para ello, redujo al máximo las escenas de las mujeres con los pechos desnudos, que no faltan en ninguna de sus películas.

El retrato que hace de los animales de la selva también resulta atípico en comparación con los documentales realizados en aquel tiempo, centrados fundamentalmente en la vida y caza de animales. Schomburgk, que había sido cazador de grandes presas, ya casi no se presenta a sí mismo como tal. En su viaje por el río se detiene a mostrar las diversas clases de pájaros que encuentra a su paso. En otra ocasión, pone en escena de forma dramática la

⁶³ En el artículo “Sind Aufnahmen unsittlich?”, *B.z. am Mittag*, 5 de mayo de 1925, Roland Schacht critica la actitud negativa del diario *Kölnische Volkszeitung* en el que se dice que el filme estimula la fantasía sexual de los jóvenes y opina que la solución no está en prohibírsela a éstos sino en dejar que los padres tomen la decisión.

⁶⁴ “Mensch und Tier im Urwald”, *Kinematograph*, 1924, núm. 925, p. 21. Citado por Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Trabajo final de Licenciatura de la Ludwig-Maximilian-Universität, Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Comunicación, Múnich, 1985, p. 49.

⁶⁵ “Menschen und Tiere im Urwald”, *Film-Kurier*, núm. 262, 5 de noviembre de 1924. Citado por Ariane Heimbach, “Die inszenierte Wildnis. Exotische Tierwelt im Film”, en *Triviale Tropen, op. cit.*, p. 162.

lucha por la supervivencia de los animales: “Las hormigas roen ante nuestros ojos en pocos minutos una serpiente viva”⁶⁷.

Tan sólo en dos escenas retoma este director los motivos de caza, pero lo hace de una forma más moderna al hacer uso de una técnica de montaje propia de los largometrajes⁶⁸. Las tomas de un cocodrilo que se encuentra en la orilla del río y las de Schomburgk armado en un bote de remos se unen en un montaje paralelo, de tal forma que las imágenes de Schomburgk disparando y del animal herido mortalmente se suceden directamente. En otra parte del filme, Schomburgk aparece junto a Paul Lieberenz que está detrás de una cámara y esta toma se alterna con otras de un grupo de hipopótamos enanos. La continuación de esta escena culmina con la imagen de un hipopótamo con el hocico abierto que amenaza a un equipo de cámaras que, en lugar de disparar -como se podría esperar-, salen huyendo. Con este fugaz intercalado de imágenes, Schomburgk pretendía “crear la ilusión espacio-temporal, de que hombre y animal se encontraban frente a frente”⁶⁹.

9.2.4. ‘Mujeres, máscaras y demonios’ (1948)

En su filme de montaje *Frauen, Masken und Dämonen* (‘Mujeres, máscaras y demonios’, 1948) Schomburgk incluyó las escenas de la orden Bundu, así como las imágenes tomadas en Canarias en 1923. *Frauen, Masken und Dämonen*⁷⁰ es una recopilación del material recogido en sus tres expediciones y volcado en sus tres documentales principales: *Im deutschen Sudan* (1917), *Mensch und Tier im Urwald* (1923-1924) y *Das letzte Paradies* (1932)⁷¹. En esta ocasión, Schomburgk no da una excusa para mostrar las Islas Canarias, como hiciera en el cartel inicial de *Mensch und Tier im Urwald*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ib.*

⁶⁸ Véase Ariane Heimbach, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Según la ficha del Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft -FSK- (Órgano Independiente de Control de la Industria Cinematográfica situado en Wiesbaden) núm. B286, 2.115 m, 23 de noviembre de 1956 la película fue considerada apta para todos los públicos en junio de 1948, el 16 de diciembre de 1948 y el 23 de noviembre de 1956.

⁷¹ *Das letzte Paradies* (1932) es el resultado de su expedición de 1931 y 1932 al sur de África. Se trata de un documental de animales sonoro, con el que Schomburgk trató de mostrar la selva vista a través de los ojos de aquellos.

La “aclimatación” del público a la selva mediante esas escalas del viaje aparece reforzada –gracias al sonido- por una presentación suya –anterior al comienzo de los créditos- en la que comenta sus tres expediciones y muestra algunos de los objetos –artesanía e instrumentos musicales- recopilados en las mismas. Al final de ésta, invita al público a compartir su experiencia vivida en el África del este y en el interior de la selva, así como a acompañarle en su “corta visita que realizó a Las Palmas y al Norte de África”, como él mismo comenta.

Varios son los motivos que pudieron llevar a Schomburgk a incluir este archipiélago nuevamente: nostalgia de sus primeros viajes; deseo de representar la larga travesía hasta la jungla africana; como reclamo para atraer al público porque estas islas eran conocidas en Alemania como destino turístico desde finales de los años veinte, etcétera. Fuera el que fuere, probablemente en la mente analítica de este observador y productor cinematográfico no existió un único motivo, sino que fue el conjunto de todos ellos lo que hizo que se repitieran las mismas tomas de Canarias de 1923 en su “nuevo” documental 25 años después.

Si atendemos solamente a las imágenes, las diferencias entre este fragmento y el de la cinta de 1923 son pocas: se inserta un plano con edificaciones lujosas sobre una ladera, otro plano de una playa pequeña (una cala entre montañas), tan sólo se deja una toma de los camellos, se omiten los fotogramas borrosos del pico del Teide y también el plano general en el que aparecían Schomburgk y Meg Gehrts disponiéndose a dar un paseo (Schomburgk abandonó a su mujer Meg Gehrts-Schomburgk en 1926). Sin embargo, el sonido delata su desorganización y falta de memoria. Había pasado el tiempo suficiente como para que Schomburgk olvidara a qué isla, si a Gran Canaria o a Tenerife, pertenecían cada una de las imágenes. Por ello, comete el error de situar todo lo rodado en Tenerife en la isla vecina de Gran Canaria. Tan sólo hubiera tenido que ver su documental de 1923 para evitarlo. Ello le lleva a decir que son “también los camellos los que en Las Palmas llevan las cargas más pesadas”, cuando se trata de Santa Cruz de Tenerife, y a presentar a la ciudad de La Laguna (Tenerife) como el pueblo de Santa Brígida (Gran Canaria). No obstante, el público en general difícilmente podía percatarse del error.

9.2.5. La inclusión de las escenas de Canarias: una elección de Schomburgk

Ahora y antes, estas imágenes muestran a una población pobre, sin los medios de transporte existentes por aquel entonces (vehículos, tranvías o ferrocarriles), en su lugar, camellos y mulos de carga; sin agricultura, no se enseñan los cultivos de cochinilla, de tomates, patatas o las fincas de plataneras; sin apenas población; sin costumbres; sin cultura, y sin el turismo que llegaba ya en no pocos barcos de crucero para beneficiarse de la fama de su clima primaveral y de la belleza de sus paisajes. No es de extrañar, entonces, que esta imagen parcial e interesada de Canarias que dio Schomburgk con sus cintas molestara a quienes no se sintieron bien retratados en ellas e injustificadamente puestos al mismo nivel de desarrollo que las tribus más antiguas del interior de África.

Schomburgk trató a estas islas, que no eran ni habían sido una colonia europea, como la antesala de la selva africana. Éstas le ofrecían sin dificultad algunos elementos que contribuían a ir conformando su decorado: principalmente, los dromedarios, las mujeres llevando enseres sobre sus cabezas, y las tierras desérticas de las cumbres volcánicas. Él huía de los avances que se producían en Europa y buscaba lo que todavía quedaba virgen en el mundo, por eso eligió o tomó sólo lo que se ajustaba más a la idea esencial de su documental, sin detenerse a pensar si con ello no estaría dando una imagen subjetiva de la realidad. Eso no le importaba, a él sólo le interesaba lo primitivo, lo que estaba en extinción, lo que intuía que en el futuro no iba a poder ser visto, y a ello se dedicó hasta casi el fin de sus días. Schomburgk se despidió de África durante su última expedición, cuando tenía 76 años, y murió en Berlín, 11 años más tarde, el 26 de julio de 1967.

9.3. Otto Schulz-Kampfhenkel, paradigma del director cinematográfico dileitante

Otto Schulz-Kampfhenkel (1910-1989) estudió zoología, fue apesador de animales y con 21 años inició su primera expedición a África, concretamente a Liberia. Durante este viaje, realizado entre diciembre de 1931 hasta mayo de 1932, filmó las escenas para el documental *Reisebilder aus Westafrika* ('Escenas de viaje del Oeste africano' –Liberia-, 1932), al principio del cual aparecen las Islas Canarias. Schulz-Kampfhenkel es también autor del libro *Im afrikanischen Dschungel als Tierfänger und Urwaldjäger*⁷².

Al contrario que Schomburgk, que tenía como objetivo principal de su viaje a Liberia la filmación de un documental, Schulz-Kampfhenkel tenía como tarea fundamental "la captura e importación de animales vivos" y, "si fuese posible", realizar también una "expedición filmada"⁷³. Al final del libro, en un anexo, incluye la ganancia zoológica de la expedición, que tomamos resumida de Kreimeier:

"Llegaron vivos a Berlín 74 tipos de monos, ungulados, animales de presa, roedores, animales de compañía de los negros, pájaros, serpientes, lagartos, cocodrilos, tortugas, ranas y animales invertebrados; le sigue una relación sobre 'animales como piezas de museo': pieles, cráneos, etc."⁷⁴

Schulz-Kampfhenkel apunta que inicialmente la actividad cinematográfica no estaba confirmada y tampoco contaba con un operador; sin embargo, gracias a su empeño y al rodaje con una cámara para película de 16 mm, de más fácil manejo y más adecuada para los trópicos que la utilizada habitualmente de 35 mm, logró su propósito, y así lo cuenta en su diario:

"No quería entrarme en la cabeza el que no debía llevar un equipamiento cinematográfico. Mis intentos de movilizar a una empresa de producción cinematográfica para que mandasen a una cámara habían fallado porque las películas culturales de este tipo no recaudaban lo suficiente (...) y que me diesen una gran cámara de trípode tampoco tenía sentido, para ello se tenía que estar formado previamente lo suficiente. Pero yo no me di por vencido. En una tienda fotográfica leí cierto día que filmar es más fácil que fotografiar. Entré

⁷² Otto Schulz-Kampfhenkel, *Im afrikanischen Dschungel als Tierfänger und Urwaldjäger*, Deutscher Verlag, Berlín, 1937.

⁷³ Otto Schulz-Kampfhenkel, *op. cit.*, pp. 43-44. Citado por Klaus Kreimeier, "Mechanik, Waffen und Haudegen überall", *Triviale Tropen*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁷⁴ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 50.

y dejé que me explicasen este hecho asombroso. Se trataba pues de una película de paso estrecho (*Schmalfilm*). Se sujetaba la cámara cinematográfica simplemente a la altura de la cabeza, se miraba por un visor y se dejaba correr el mecanismo de resorte. Yo estaba fascinado. Pero un aparato así, con todos los detalles, como venía al caso para mis objetivos, costaba una cuantiosa serie de billetes de cien marcos. Y éstos los necesitaba para cosas más importantes.

Me habían dicho que la cámara idónea para mí sería la Agfa-Movex y que el material cinematográfico de Agfa era especialmente recomendable. Me puse en contacto directamente con la Agfa y, tras algunas negociaciones, pude equiparme completamente con película y fotografía bajo condiciones especiales, de lo que no me arrepentí, pues, a pesar de las condiciones climáticas realmente inapropiadas, el material expuesto pudo ser utilizado después estupendamente. De este modo impuse mi voluntad a pesar de todo y me convertí, aparte de lo demás, en operador de *Schmalfilm*⁷⁵.

El atrevimiento de Schulz-Kampfhenkel con la cámara cinematográfica confirma su carácter de diletante, como señala el profesor Kreimeier, quien lo considera un “no experto, pero también un amante obsesivo de las materias de las que no entiende nada o en todo caso no mucho”⁷⁶. Aún así, en las presentaciones de sus exitosos libros aparece como ‘investigador, cazador, piloto y deportista’, profesiones que le adjudican las editoriales con el fin de crearle un aura y mitificarlo⁷⁷.

La cámara cinematográfica y el arma de caza son dos instrumentos que tienen en común que denotan toma de posesión, pero, como afirma Kreimeier, no pueden darse simultáneamente: “El cazador que filma va a parar a una situación difícil si se tiene que decidir por una o por la otra arma”, y máxime en este caso en que la película estaba financiada y apoyada con equipos ofrecidos por el Museo Zoológico de la Universidad de Berlín. Schulz-Kampfhenkel tuvo así que elegir, en más de una ocasión, si tomar posesión del animal o tan sólo de su imagen.

“Después de la comida paseé con la cámara cinematográfica por el pueblo y me pareció que sí que existía un encanto en apresar algunas imágenes de un lugar tan pacífico de la Tierra, soleado, donde inocentes personas negras llevan a cabo su primitiva labor diaria como hace cientos de años, mientras que sus desnudos hijos de chocolate juegan alegres al sol, mientras que aquí y allí rumia soñando una tropa de pequeñas, coloridas cabras a la sombra de arbustos de plátanos, y sobre todo, esto se extiende a aquel mágico ambiente de feliz naturalidad que solamente a veces aparece suavemente en la conciencia de la raza blanca, cansada del asfalto, como una idea llena de nostalgia de un paraíso perdido ya hace mucho tiempo...

⁷⁵ Otto Schulz-Kampfhenkel, *op. cit.*, pp. 52-53. Citado por Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶ Klaus Kreimeier, *op. cit.*, pp. 51 y 52.

⁷⁷ *Ibidem*.

Había cogido hoy la cámara cinematográfica con la secreta esperanza de obtener una cinta de imágenes de los monos, que (...) debían de vivir en gran cantidad en esta zona. Cuando al fin los tuvimos ante nosotros tras mucho tiempo de abrírnos paso con esfuerzo por los enredados matorrales, ocurrió lo de siempre, que tuve que disparar rápidamente, en mi cualidad de cazador de museo, la escopeta de tres cañones...”⁷⁸.

En la etnografía alemana de antes de la segunda guerra mundial (y no sólo en ésta), como recuerda Kreimeier, “la simbiosis de la cámara y de la escopeta representa un elemento esencial”⁷⁹.

Además de la expedición a Liberia, Schulz-Kampfhenkel realizó otras en los años treinta a Túnez y a la región del Amazonas. Fruto de este último viaje fue el documental *Rätsel der Urwaldhölle*⁸⁰ (‘El enigma del infierno de la selva’ 1935-38), rodado en 35 mm, y para el que contrató a un cámara cinematográfico, Gerd Kahle. Producida por la Ufa, la película fue subvencionada por el gobierno del Reich y por el departamento de exteriores del NSDAP, lo que contribuyó –e incluso puede explicar- que se le otorgara la máxima calificación por el órgano de control de la censura⁸¹. Tras el título del filme aparece la siguiente puntualización:

“El documento filmico de la expedición alemana Amazonas-Jary, la primera vez que se cruza de Sur a Norte la Guayana brasileña sobre el río Jary. 17 meses con hombres salvajes y fieras de la selva en las espesuras indias del Amazonas”⁸².

Además, se muestran imágenes aéreas realizadas con un hidroavión, como hiciera Gunther Plüschow en su documental *Silberkondor über Feuerland*, que analizaremos más adelante.

⁷⁸ Otto Schulz-Kampfhenkel, *op. cit.*, pp. 171-172. Citado por Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁹ Kreimeier sustenta esta afirmación con una relación de libros que confirman esta simbiosis de la cámara y el arma de caza: “Julius Arnfeld, *Tierfang mit der Kamera*, 1935; Artur Heye, *Filmjagd auf Kolibris und Faultiere*, 1928; Hans Schomburgk, *Bwakukama. Fahrten und Forschungen mit Büchse und Film im Unbekannten Afrika*, 1922; Hans Schomburgk, *In Afrikas Wildkammern. Mit Kamera und Büchse in Urwald und Busch*, 1934; Christoph Schulz, *Jagd- und Filmabenteuer in Afrika*, 1931”, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁸⁰ Sobre este filme véase lo comentado por Ariane Heimbach, “Die Inszenierte Wildnis. Exotische Tierwelt im Film”, en *Triviale Tropen*, pp. 161-162.

⁸¹ Ficha de censura núm. 47818, 2.719 m, 6 actos, Berlín, 10 de marzo de 1938. Máxima calificación: *staatspolitisch wertvoll* (valioso para la nación), *kulturell wertvoll* (de interés cultural) y *volksbildend* (instructiva).

⁸² *Ibidem*.

Al igual que hizo en su expedición a Liberia, Schulz-Kampfhenkel envía a Alemania los animales capturados para la disección en los museos berlineses⁸³.

Otto Schulzkampfhenkel continuó posteriormente dedicándose a la realización de documentales y en 1962 fundó el Institut für Weltkunde in Bildung und Forschung de Hamburgo, centro especializado en la producción de materiales didácticos (especialmente películas) para la enseñanza en todo tipo de colegios y para cualquier nivel. Este centro continúa hoy en día en funcionamiento⁸⁴.

9.3.1. Notas de una expedición en 16 mm: 'Escenas de viaje del Oesteafriano' (1932)

Reisebilder aus Westafrika ('Escenas de viaje del Oesteafriano -Liberia-', 1932) es un documental corto (35 minutos), estrenado en 1932⁸⁵ y producido por la I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft "Agfa". El subtítulo aclara que se trata de unas "notas de viaje filmadas en película de paso estrecho" (*Tagebuchnotizen auf Schmalfilm*) sobre la expedición de Schulz-Kampfhenkel a Liberia en 1931/32. Seguidamente, se especifica la cámara con que fue rodada: "Una película Kinagfa tomada con la Agfa Movex sobre película reversible de Agfa en 16 mm". En aquel entonces, se hacía mucha publicidad en la prensa especializada sobre esta cámara no profesional, para uso de aficionados.

Con un estilo propio de los relatos de viajes comienza el filme con la llegada del barco 'Jonía', en el que se dirigen a las Islas Canarias: "12 de diciembre de 1931. Hoy, finalmente, atraca el 'Jonía' en el puerto de Tenerife, después de pasar una semana larga sin ver tierra", comenta la voz en *off*,

⁸³ Véase Klaus Kreimeier, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁴ El instituto cuenta con una página web cuya dirección es la siguiente: URL: <http://www.wbf-medien.de> (página web consultada el 12 de diciembre de 2001).

⁸⁵ La película se exhibió en diciembre de 1932 en Berlín en el cine "Kamera", según el *Film-Kurier* de 24 de diciembre de 1932, en su apartado dedicado a las noticias de películas en 16 mm, aunque la ficha de censura que se encuentra en el *Bundesarchiv-Filmarchiv* es posterior a esta fecha: ficha de censura núm. 33365, 250 m, 2 actos, Berlín, 6 de marzo de 1933 (Anexo 1).

según el texto recogido en la ficha de censura⁸⁶, único documento original de la película llegado hasta nuestros días. Esta demostración de alegría al llegar a las islas, después de más de una semana de travesía por el Atlántico, es recurrente es la mayoría de los documentales de la época. Sobre las imágenes que presumiblemente acompañaron este comentario, no podemos más que señalar las posibles, a tenor de las utilizadas en otras películas, donde, de forma similar, se recoge la llegada en barco a Tenerife acompañadas de un texto explicativo similar. Éstas, por tanto, pudieron tratar fundamentalmente sobre: la entrada del 'Jonía' en el puerto de Santa Cruz de Tenerife –puesto que entendemos que con puerto de Tenerife, se refiere al puerto principal, al de la capital-, con las montañas de Anaga al fondo y escenas del ambiente portuario.

El texto continúa haciendo referencia a otro barco alemán, que gozó de mucha fama en su momento, y con el que coincide en la isla: "Allá está nuestro crucero alemán 'Karlsruhe', mientras se permite una pausa en su largo viaje alrededor del mundo".

La siguiente alusión de la voz en *off* hace referencia a la isla directamente: "Tenerife tiene bonitas construcciones, y las vistas de sus calles recuerdan a las pintorescas ciudades de provincia del sur de España". Schulz-Kamphenkel no precisa el lugar donde están tomadas las imágenes que muestra tras este rótulo, por lo que pudo tratarse de escenas tomadas en el lugar a donde llegó el 'Jonía' – presumiblemente Santa Cruz de Tenerife-, o bien de pueblos de la isla. El comentario sobre el aspecto de sus calles alude al parecido que presenta la arquitectura local con el estilo arquitectónico de las casas andaluzas.

Se señala seguidamente el día de la partida: "20 de diciembre... El grupo de las Islas Canarias se nos ha mostrado como el último puerto de carácter europeo". Las fechas señaladas de llegada (12 de diciembre) y salida del barco (20 de diciembre) nos indican que la estancia en el archipiélago fue de aproximadamente una semana, tiempo suficiente para que Schulz-Kamphenkel filmara no sólo en la ciudad portuaria donde hizo escala su barco, sino también en el interior. Esto apoya la hipótesis de que mostrara diversos

⁸⁶ Los datos de la ficha de censura se especifican en la nota anterior. Los entrecorridos hasta el final del epígrafe se refieren al texto de la ficha de censura.

lugares pintorescos repartidos por la isla de Tenerife tras el comentario general sobre sus construcciones y calles del intertítulo citado anteriormente.

Prosigue el documental con la llegada a Monrovia el último día del año 1931; el traslado a tierra firme en canoas como las que usan los Krug-Neger para pescar en alta mar, y la parte más comercial de la capital de Liberia, “donde viven los liberianos pudientes y los blancos”. Como en muchos documentales de la época, se muestra el ambiente reinante en el mercado de la ciudad. Tras dos semanas en Monrovia, el equipo se traslada en camión al interior del país. A continuación hace alusión a los pormenores del traslado de la expedición en primera persona, con lo que da consistencia al relato de su diario de viaje, género especificado desde el subtítulo de la cinta, y que, además, aparece reforzado con las continuas referencias al espacio temporal: “Durante la carga del equipaje de la expedición tengo que ocuparme personalmente de cada uno de los detalles”. Este texto debió apoyar las imágenes de Schulz-Kampfenkel observando y dirigiendo la operación, como hiciera Schomburgk en *Mensch und Tier im Urwald*, ya a principios de los años veinte, cuando preparaba igualmente el viaje al interior de Liberia.

El uso de la primera persona se repite más adelante al comentar la distancia recorrida (“Ahora ya he recorrido cerca de 75 km hacia el interior”), a partir de la cual no podrá circular el vehículo, por lo que decide acampar en la orilla de un río. Allí permanece cinco días a la espera de que lleguen los porteadores, con quienes empieza a recorrer distintos pueblos del interior. En los alrededores del pueblo de Wrepoosta, en la selva, monta, con la ayuda de sus habitantes, a finales de enero, el primer campamento para la captura de animales. “Se corre la voz de que un hombre blanco ha llegado”, y le ofrecen pieles de animales.

Seguidamente, y de forma circunstancial, la captura que había tenido por objetivo al animal, pasa a tener como meta al hombre: “Uno de mis negros ha robado durante la noche la ropa de los demás y ha escapado. Dos de mis cazadores lo capturaron después de una larga persecución”.

Luego, observamos un ejemplo de la simbiosis entre el arma de caza y la cámara, y Schulz-Kamphenkel ‘apresa’ filmicamente, a la vez, al hombre primitivo y a sus animales domésticos, como se señala en la ficha de censura:

“Cabras, perros, gallinas y patos son los principales animales domésticos. Me resulta muy divertido filmar a estas simpáticas personas negras, que no han visto nunca a un blanco, ya que su pueblo se encuentra muy apartado de las habituales rutas comerciales”.

Schulz-Kampfenkel busca a través de la selva, pantanos y en la sabana animales raros. Al igual que sus colegas de *Expeditionsfilme*, no duda en destacar el extraño hallazgo de una pieza ‘nunca vista’ por el lugar. Regresaba hacia la costa, con su caravana de animales capturados para ser embarcados a Europa, cuando se cruza en el camino con un avestruz, “un animal de la estepa, que hasta el momento no se había encontrado en la selva de Liberia”. Varias escenas después aclara esta extraña circunstancia: “¡El jefe de la tribu había recibido como regalo el semi domesticado avestruz de un jefe de los Mandingo, del Sudán francés, que se encuentran a seis días de viaje de mí!”

Schulz-Kampfenkel da por finalizada la expedición a Liberia el 25 de febrero cuando llegan los animales a Monrovia, pero la película prosigue con la filmación de estos en el zoo de Berlín: un tipo pequeño de ave, un milano, cabras enanas (*Zwergziegen*) y ovejas domésticas de Liberia.

La prensa especializada también se apoya en lo insólito para destacar la valía del filme, al enfatizar que los parajes del interior de Liberia “aún no habían sido visitados por extranjeros”⁸⁷, y no duda en darle más categoría al calificarlo de ‘viaje de investigación’ (*Forschungsreise*) junto a ‘viaje de expedición’ (*Expeditionsreise*), cuando en realidad reúne sólo las características de lo segundo.

En conclusión, nuevamente se incluye a las Islas Canarias en un documental alemán sobre animales y poblados del interior de África. A diferencia de la cinta de Schomburgk *Mensch und Tier im Urwald* (‘Hombres y animales en la selva virgen’, 1923-24), analizada anteriormente, en la que se mostraban elementos que vinculaban la vida en el archipiélago con la cultura africana (camellos, mujeres cargando objetos sobre sus cabezas, etc.), en la película de Schulz-Kampfenkel la presencia de Canarias aparece justificada por el relato del viaje en forma de diario. A ello se suma que en el texto de la cinta se recalca que el archipiélago canario constituye el último puerto europeo antes de llegar al continente africano, lo que sustenta aún más la presencia de

⁸⁷ “Reisebilder aus West-Afrika (Liberia)”, *Film-Kurier*, 24 de diciembre de 1932.

Canarias en el documental. Asimismo, comparte con Schomburgk el interés por mostrar el interior de Tenerife, ofreciendo panorámicas de sus calles y construcciones.

9.4. Colin Ross, reportero y propagandista

La vida y obra de Colin Ross (1885-1945) estuvo centrada en la escritura de reportajes y libros, así como en la realización de documentales de sus numerosos viajes por el mundo⁸⁸; en eso no es distinto de otros coetáneos suyos. Pero sí se diferencia de éstos por sus arraigadas ideas políticas, que impregnan todos sus trabajos, fundamentalmente la defensa de la geopolítica. En uno de sus filmes, depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv y titulado *Die Reise um Afrika* ('El viaje alrededor de África', 1928), el recorrido seguido desde Alemania hasta África conlleva la aparición de las Islas Canarias al comienzo de la cinta. Ross hizo una nueva versión con apenas variaciones en 1932 y la tituló *Rund um Afrika* ('Alrededor de África').

Ross empieza su andadura por el mundo con 28 años como corresponsal en las guerras civiles de los Balcanes⁸⁹ y de México. Durante la primera guerra mundial asume el puesto de oficial de artillería, y en 1916 le trasladan al Puesto Militar del Ministerio de Exteriores⁹⁰, posteriormente denominado Departamento de Exteriores del Alto Mando Alemán⁹¹ y conocido como el departamento de "Schöne Literatur" –Literatura bella– del general Ludendorff, la central de la prensa propagandista del imperio del Kaiser. De las tareas de este departamento formaba parte el influir en la prensa en el interior del país y en los países neutrales. Inicia también por ese entonces sus contactos con el cine, al formar parte del *Bild- und Film-Amt* (BuFa) (Departamento fotográfico y cinematográfico), el germen de la posterior Ufa.

⁸⁸ La mayoría de los datos que se citan en este apartado sobre la vida de Colin Ross se encuentran en el estudio monográfico que sobre éste ha realizado Bodo-Michael Baumunk, "Ein Pfadfinder der Geopolitik. Colin Ross und seine Reisefilme", en *Triviale Tropen, op.cit.*, pp. 85-94, y que han sido extraídos según detalla el propio autor de su trabajo de fin de carrera, *Colin Ross. Lebensbeschreibung des deutschen Revolutionärs und Reisenden*. Magisterarbeit am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Tübingen, 1992.

⁸⁹ Sobre este asunto publicó Colin Ross *Im Balkankrieg*, Moerike, München, 1913.

⁹⁰ En alemán *Militärische Stelle des Auswärtigen Amtes*.

⁹¹ En alemán *Auslandsabteilung der Obersten Heersleitung*.

En la revolución de noviembre de 1918 (*Novemberrevolution*), Ross, declarado republicano y socialista, se integra en los Consejos de los Trabajadores y de los Soldados, y se convierte en una especie de Trotzki de la revolución alemana, su comisario de guerra o, como mínimo, su jefe de propaganda. Poco después tiene que dejar el consejo central acusado injustamente de conspirador. Un año más tarde, retoma sus andanzas y marcha a Suramérica, con el objetivo de cambiar la actitud de rechazo hacia la República alemana entre los colonos alemanes. Aunque su campaña resulta un fracaso y regresa a Alemania en 1921, su libro *Südamerika, die aufsteigende Welt*⁹², sobre el camino hacia la superación de los países de América del Sur, le abre la puerta a una prolífica carrera como periodista de viaje (*Reisejournalist*).

Al año siguiente vuelve a partir hacia lugares lejanos, esta vez al Cáucaso, Persia, Afganistán, y en 1923/24 da la vuelta al mundo, sobre la que publica *Mit dem Kurbelkasten um die Erde*⁹³, y realiza una película del mismo título, con la originalidad de que presentaba partes tintadas (con fotogramas de un mismo color: violeta, rojo...)⁹⁴. A su regreso, intensifica su relación con el cine: desarrolla para la Ufa el guión de la primera película psicoanalítica, *Geheimnisse einer Seele*, dirigida por Georg Wilhelm Pabst.

En 1926/27 rastrea África y recoge el material para varias películas. En 1928 y 1930, la India, Australia, Nueva Zelanda, China y Oceanía se convierten en las protagonistas de *Achtung Asien! Achtung Australien!* ('¡Cuidado, Asia!, ¡Cuidado, Australia!'), documental producido por el Departamento de películas culturales (*Kulturabteilung*) de la Ufa, y publica numerosos libros sociopolíticos sobre estos lugares. Ante la gran depresión mundial a partir de 1929, Ross reacciona con dos confusas guías de superación de la crisis, *Die Welt auf der*

⁹² Colin Ross, *Südamerika, die aufsteigende Welt*, F.A. Brockhaus, Leipzig, 1922.

⁹³ Colin Ross, *Mit dem Kurbelkasten um die Erde*, Bild und Buch Verlag, Berlín, 1926.

⁹⁴ La prensa especializada criticó negativamente el uso del color en este documental. Véase *Bildwart*, 1926, núm. 1, p. 45. Citado por Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Trabajo final de Licenciatura, Ludwig-Maximilian-Universität, Área de Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Comunicación, Múnich, 1985, p. 50. No obstante, en otras reseñas se alaba la cinta y no se menciona crítica alguna al uso del color (*Reichsfilmblatt*, núm. 51/52, 1924).

Waage y *Der Wille der Welt*, donde promueve la unión de Europa y la fusión de los estados de Alemania y de Francia⁹⁵.

Poco después de la toma del poder por Hitler, en 1933, aparece de nuevo en Alemania como un entusiasmado nacionalsocialista. Partió a Canadá y a América para promover el “Tercer Reich” y movilizar a los alemanes americanos como *Pressure Group*. Los reportajes de viaje de Ross de los años treinta, sobre los Estados Unidos, la guerra civil española o Inglaterra, donde visitó al jefe fascista Oswald Mosley, “encubrieron a partir de esa época toda clase de secretas misiones de clientela para delegaciones nacionalsocialistas”⁹⁶.

Ross permaneció durante años en los Estados Unidos. *Unser Amerika*⁹⁷, uno de sus libros más influyentes en los círculos simpatizantes con el nacionalsocialismo, servía ya de prueba para una infiltración nazi en 1938/39. Luego viajaría por Japón, China, la Indochina francesa, Tailandia, Rusia y, finalmente, regresa a Alemania donde es recibido por Hitler en marzo de 1940 en la cancillería del Reich.

Aunque fue incluido en las actas de la Jefatura Central de Seguridad del Reich (*Reichssicherheitshauptamt*) a causa de su papel como revolucionario en 1918, y llegó a ser espiado por los nacionalsocialistas por haber dado una conferencia con tendencia crítica al régimen en 1943, un año más tarde tomó el mando de un comité americano informal en el Ministerio de Exteriores, que pretendía, con acciones desesperadas y abstrusas, ejercer influencia sobre la opinión pública americana y la última reelección de Roosevelt. Además, Carl Goerdeler intentó ganarse a Colin Ross para que estuviese de su lado en el golpe de estado contra Hitler, apunta Baumunk⁹⁸.

Ross consideró hasta el final al nacionalsocialismo como algo bueno que sólo había caído en las manos equivocadas – en este sentido formuló antes de suicidarse en 1945 una memoria de despedida, que su acusado amigo Baldur von Schirach alegó en vano como documento de descargo a su favor en los juicios de Nuremberg (*Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess*) -

⁹⁵ Colin Ross, *Die Welt auf der Waage. Querschnitt von 20 Jahren Weltreise*, 17ª ed., Brockhaus, Leipzig, 1931, y *Der Wille der Welt. Eine Reise zu sich selbst*, 5ª ed., Brockhaus, Leipzig, 1932.

⁹⁶ Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁷ Colin Ross, *Unser Amerika*, Brockhaus, Leipzig, 1936.

⁹⁸ Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 88.

un último rastro del quehacer político y literario de Ross antes de sucumbir en el olvido.

Para Baumunk, en este clima de periodismo, propaganda y diplomacia de aficionados arraiga la impotencia de Colin Ross para diferenciar entre todo esto y su ambición política, que durante toda su vida nunca se vio verdaderamente satisfecha:

“Siguió siendo también en lo sucesivo, en realidad, el oficial que pertenecía a un destacamento de exploración, que buscaba para sus misiones –el reportaje de prensa y la propaganda– siempre la bendición de poderes más elevados y la conformidad con los intereses de la nación”⁹⁹.

Ross, como otros muchos alemanes, pensaba que la primera guerra mundial se había perdido porque los alemanes no replicaron la hábil propaganda de los aliados, porque a la beligerante Alemania le faltó tanto una moral política al alcance de todos, que pudiese hacerle la competencia a la democracia, como una amplia visión y conocimiento del mundo. La intención de Ross fue poner remedio a esto en todas las futuras situaciones de su vida.

Un pensamiento parecido al suyo lo encontró en el profesor privado de Munich y general retirado Karl Haushofer. Éste, promotor de la geopolítica, defendía la idea de un determinismo geográfico de actuación política, con localización en hechos geográficos, espacios naturales y climatológicos; la elección de sistemas sociales y la libertad de la decisión humana eran secundarios para él. La política debía tener como meta la reconquista de posiciones alemanas de gran potencia en el mundo¹⁰⁰. Lo que Ross apreciaba de la geopolítica era el “lema geográfico”¹⁰¹, y así lo plasmó en sus libros: Hawai -el Gibraltar del Pacífico, América Central – los Balcanes de América... y de esta manera iba animando al lector a diseñar con él un nuevo orden mundial.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Véase Hans-Adolf Jacobsen (ed.), *Karl Haushofer. Leben und Werk*, Boldt, Boppard, 1979. Citado por Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰¹ Colin Ross, *Der unvollendete Kontinent*. Leipzig, Brockhaus 1930, p. 5. Citado por Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 89.

9.4.1. Conquistas geopolíticas a través del cine

Los destinos de viaje de Ross respondían a los presagios de lo que para él era evidente; en ellos, como explorador, mostraba las opciones que le quedaban a la rendida Alemania. Las emigraciones a Suramérica en 1919/21 y la siguiente expedición a Asia Central en 1922 estaban destinadas a regiones del mundo que habían entrado en la guerra de lado de los aliados, o bien tarde y sólo por pura fórmula, o nunca habían llegado a entrar, o sea, los últimos campos de operaciones para una “política mundial” postguillermina. Le siguió aquella vuelta al mundo que originó la película *Mit dem Kurbelkasten um die Erde*¹⁰² y una serie de libros. América, el nuevo árbitro mundial, se encontraba en el centro de sus propuestas, pero también el Suroeste de Asia, en el que se hacían notar los primeros movimientos anticoloniales:

“¿Se dejarían fijar ahí, se decía Ross en aquel entonces, donde los victoriosos aliados estaban obviamente en decadencia como potencias coloniales, nuevas zonas de influencia económica y política para la Alemania que ya forzosamente había tenido que renunciar a sus colonias en el Tratado de Versalles? O África, a donde Ross partió seguidamente, cuando se preparaba la Conferencia de Locarno para el entendimiento europeo, que llevaría al Reich posteriormente a incorporarse a la Sociedad de Naciones, dejando de estar aislado por más tiempo, ¿no se podría imaginar una administración europea común del “continente negro”, en la que Alemania compartiese los riesgos y oportunidades de la política colonial?”¹⁰³

Sus ideas tuvieron una importante proyección. A partir de los años veinte, Colin Ross, al lado de Egon Erwin Kisch, era el periodista de lengua alemana más conocido del país. Sus colegas del Servicio de Seguridad de las SS, que reflexionaron en mayo de 1943 sobre el prestigio público de la profesión del periodista, calificaron a Colin Ross como un ejemplo del “reportero volador”¹⁰⁴. Sin embargo, a Kisch, lo veían como el “reportero vertiginoso”. Para Baumunk, con ello se designaba una inquietud exterior en el vagar de Ross, al contrario de un ímpetu mental e intelectual en Kisch:

¹⁰² En la ficha del catálogo de documentales del Bundesarchiv-Filmarchiv figura el año 1923 ó 1924 como fecha de producción del filme.

¹⁰³ Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 89.

“Porque el ansia de viajar de Ross después de 1918 reflejó también mucho del desarraigo y del descenso social de la burguesía de la posguerra, el permanente viaje alrededor del mundo creaba una forma exclusiva de no tener que tomar conciencia de la República de Weimar”¹⁰⁵.

Ross muestra en sus trabajos dos caras. Es el prototipo de conquistador del mundo con sombrero de explorador que refleja su coraje en los altos hornos, en tormentas de acero, en la espesura de las ciudades y en la selva en el Amazonas; daba la imagen de “héroe de nuestros días”¹⁰⁶. Y de otro, es el padre de familia, que siempre viaja con la esposa Lisa y los hijos, Renate y Ralph Colin.

La modernidad de Ross se pone de manifiesto en el hecho de que fue el único periodista de su tiempo que trabajó de forma bimedial y que le sacó provecho al nuevo medio del cine, de cuya eficacia adquirió el conocimiento con la propaganda de guerra. Él presentaba libros basados en sus películas y películas basadas en sus libros.

Lo que constituyó el éxito de las películas de viaje de Ross fue la ausencia de pintorescas tomas de paisajes y de animales, y su interés por la imagen del hombre, pero, sobre todo – en la línea de su escultismo geopolítico – su dedicación a las cuestiones actuales económicas y sociales. Esto se observa en su película sobre una de las partes de su viaje a África *Die erwachende Sphinx* (‘La esfinge que se despierta’, 1927) sobre el recorrido realizado entre El Cairo y el Kilimanjaro.

A ésta dejó que siguiera, en una inteligente reutilización del material, el filme *Als Dreijähriger durch Afrika*¹⁰⁷ (‘A la edad de tres años recorriendo África’, 1928), especialmente para niños, con el hijo de Ross como protagonista entre hombres negros, elefantes y serpientes. Ross relató en otro de sus libros, *Mit Kamera, Kind und Kegel durch Afrika*¹⁰⁸, cómo transcurrieron los trabajos de rodaje de esta cinta, que fue distribuida por la Ufa.

¹⁰⁴ Heinz Boberach (ed.), *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*. Luchterhand, Neuwied / Berlín, 1965, tomo 13, p. 5.206. Señalado por Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵ Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁶ Esta imagen la cultiva Ross sobre todo en su libro *Fahrten- und Abenteuerbuch*, Buchmeister, Berlín, 1925.

¹⁰⁷ Ficha de censura núm. 19835, 6 actos, 1.942 m, Berlín, 21 de agosto de 1928.

¹⁰⁸ Colin Ross, *Mit Kamera, Kind und Kegel durch Afrika*, Brockhaus, Leipzig, 1928.

En Suráfrica forzó, para sus tomas cinematográficas, a una tribu africana por medio de presión de las fuerzas del orden locales y alta remuneración, no sólo a prescindir de sus vestidos, desde hace mucho tiempo europeos, sino también a representar bailes, que en realidad estaban reservados a un marco cultural determinado¹⁰⁹. La cinta *Die Reise um Afrika*, en la que aparecen unas escenas tomadas en Las Palmas, estrenada a finales de 1928, también fue fruto del intenso viaje por el continente africano.

Como afanado director de documentales utilizó la nueva técnica del cine sonoro para su recién terminado filme de 1930 *Achtung Asien! Achtung Australien!*, en cuanto que le brindaba enormes posibilidades para sus propósitos propagandísticos, y así de enérgico lo expresó:

“No hay que subestimar que el *Kultur-Tonfilm* (cine sonoro cultural) implica, aún en mayores dimensiones que su hermano mudo, una posibilidad de propaganda enorme, (...) que la película cultural que emite sonido y habla, no es solamente un medio ideal de entretenimiento, sino también un instrumento de propaganda sumamente impresionante y eventualmente un arma afilada”¹¹⁰.

La continuidad de la introducción del género *Lehr- und Kulturfilm* (película instructiva y cultural), especialmente cuidado en la Ufa por la maquinaria de la conciencia del “Tercer Reich”, iría a confirmar sus palabras poco después.

El último proyecto cinematográfico de Ross debía servir de forma especial a esta finalidad. En su viaje por América y por el Extremo Oriente en 1938/39 quiso rodar, por encargo de la Tobis, una película siguiendo la ideología nacionalsocialista de la raza aria y su propia imagen de América con el aparente final del crisol étnico.

9.4.2. Dos películas sobre ‘El viaje alrededor de África’ (1928 y 1932)

En el otoño de 1928 sale a la luz una película de Ross sobre el continente africano titulada *Die Reise um Afrika*¹¹¹ (‘El viaje alrededor de África’), desde cuyo subtítulo se deja entrever que se trata fundamentalmente de un viaje en

¹⁰⁹ “Colin Ross 50 Jahre”, *Berliner Tageblatt*, núm. 269, 4 de junio de 1935. Citado por Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁰ Colin Ross, “Literarisches oder filmisches Weltbild”, *Das neue Bild*, núm. 4, abril 1931. Citado por Bodo-Michael Baumunk, *op. cit.*, p. 92.

barco por los principales puertos del continente: *Mit den Dampfern des Deutschen Afrikadienstes rund um den dunklen Kontinent* ('Con los barcos del servicio alemán de África alrededor del continente negro'). Este recordatorio también hace mención a los productores de la cinta, las compañías navieras Woermann-Linie Aktiengesellschaft de Berlín y Ost-Afrika-Linie, que financiaron el viaje.

El título del filme se sustituye por *Rund um Afrika* ('Alrededor de África') en noviembre de 1932, cuando pasa nuevamente la censura¹¹², y esta vez aparece como productora la Roto Film Siem & Co. de Hamburgo. Como consecuencia de la subida al poder de los nacionalsocialistas, el documental tiene que volver a ser examinado por el órgano de control cinematográfico un año más tarde, el 15 de noviembre de 1933¹¹³, pero esta vez se mantiene el título y la productora. Curiosamente, la prensa se hace eco de la película varios días antes¹¹⁴. Los tres filmes eran mudos.

Las diferencias entre la primera cinta y la última, a tenor del contenido de sus fichas de censura, son mínimas, y se circunscriben en primer lugar a diversos comentarios generales sobre las rutinas o actividades que se desarrollan durante una travesía en barco o al hacer escala, y que aparecen especialmente intercalados en mayor medida en la primera versión, la subvencionada por las compañías navieras (*Die Reise um Afrika*, 1928):

"El telégrafo transmite las órdenes del capitán al ingeniero. (...) Mientras el barco atraca en el muelle, una lancha motora de la agencia-naviera traslada a los pasajeros a Mombasa. (...) Un simulacro de incendio conlleva una novedad, pero también da sensación de seguridad. 'Carreras de caballos'... Un deporte de cubierta que gustan de practicar las mujeres"¹¹⁵.

Todos estos planos pudieron incluso ser imágenes de archivo tomadas en otros viajes, perfectamente insertadas durante el montaje de este documental para así satisfacer los deseos o las expectativas de las compañías navieras que apoyaron la producción del filme. Ninguno de ellos tenía obligatoriamente que haber sido tomado durante el viaje a África y, en ocasiones, son semejantes -

¹¹¹ Ficha de censura núm. 20229, 5 actos, 1.263 m, Berlín, 25 de septiembre de 1928. (Anexo 1)

¹¹² Ficha de censura núm. 32420, 2 actos, 1.596 m, Berlín, 4 de noviembre de 1932.

¹¹³ Ficha de censura núm. 35002, 4 actos, 1.429 m, Berlín, 15 de noviembre de 1933. (Anexo 1)

¹¹⁴ En el *Licht-Bild-Bühne*, núm. 278, 8 de noviembre de 1933, se informa de que la película ha pasado la censura.

¹¹⁵ Ficha de cens

por no decir idénticos- a los que aparecen en las películas de los viajes de crucero que realizaban éstas y otras compañías en la misma época.

Otra de las diferencias que se observan entre las dos cintas se refiere a un comentario sobre los alemanes asentados en torno al Kilimanjaro, que en la segunda es más escueto y directo que en la primera. Si bien en *Die Reise um Afrika* se comenta “el granjero alemán que vuelve a esta tierra trae nuevos aires culturales a la estepa”, en *Rund um Afrika* se dice “Colonos alemanes al pie del Kilimandjaro”. La diferencia principal radica en la utilización de la palabra ‘colono’, cuya connotación de apropiación de la tierra es mayor que en ‘granjeros’.

Hay otra alusión directa a Alemania en ambas películas cuando se habla del valle de Wilhelm, “donde Alemania ha creado un paraíso”, y que apoya las ideas ya antes mencionadas de Colin Ross sobre la conquista o reconquista de territorios por su país. Además, comenta que los misioneros enseñan a los hijos de los trabajadores, y acto seguido se dice que también allí practican la *Kraft und Schönheit* (“fuerza y belleza”, la gimnasia que se convirtió en obligatoria en el Tercer Reich)¹¹⁶.

Por último, en este análisis comparado se observa que en la versión de 1933 se han incluido numerosos planos de animales tomados en el parque nacional y reserva de Krüger (cebras, ñus, búfalos, antílopes, babuinos, hipopótamos, cocodrilos, facocheros -cerdos salvajes).

La película visionada para este estudio, *Rund um Afrika*, comienza con un gráfico que muestra todos los puntos del viaje desde Hamburgo a Suráfrica: Hamburgo, Rotterdam, Amberes, Southampton, Madeira, Las Palmas, Luanda, Lobito, Walvis Bay, Windhoek, Lüderitz y Ciudad del Cabo. Seguidamente se muestra la chimenea del barco, los pasajeros despidiéndose y la salida de éste del puerto.

Del primer lugar visitado, Amberes, especificado en un intertítulo, se ofrece un plano del muelle; de la segunda, Southampton, otra toma similar, unas montañas y un faro. El cartel que le sigue indica que retornan de nuevo al

ura núm. 20229, 5 actos, 1.263 m, Berlín, 25 de septiembre de 1928.

¹¹⁶ Una alusión geográfica más de todas las que se realizan constantemente en el filme, la de Mombasa, como “el fuerte construido por los portugueses”, se omite en el documental de 1933, aunque luego al hablar de Lourenço Marques, presenta esta ciudad como capital del Este africano portugués. Lo contrario ocurre con la isla de Palma de Mallorca y con Cintra, que aparecen en la cinta de 1933 y no en la de 1928.

océano. Aunque en el gráfico se especificaba el paso del barco por Madeira, las Azores no salen en el filme.

Luego se anuncia la llegada a las Islas Canarias: “Las Islas Canarias aparecen en el horizonte”, con los respectivos planos del archipiélago al fondo y se muestran unas montañas. A continuación aparece el letrero “Las Palmas, el puerto principal de las islas”, omitido en la versión anterior del filme (*Die Reise um Afrika*) a tenor de lo especificado en la ficha de censura. Se observa la llegada del barco en el que viajan, el *Batussi*, así como unas tomas del mismo tomadas desde otro barco situado enfrente de éste, barcasas o falúas rodean el *Batussi* y, al fondo, la ciudad de Las Palmas. Los pasajeros están bajándose del barco para ser trasladados en pequeñas barcas a tierra.

El siguiente rótulo prepara al espectador ante la práctica comercial que se va a mostrar: “Se acercan cientos de comerciantes”. Esto también se aclara en la versión anterior (*Die Reise um Afrika*) y se añade un rótulo más: “Se compra más y más”. Los siguientes planos se centran en las numerosas pequeñas embarcaciones (barcos de remos y barcasas medianas) que se sitúan en un costado del barco con varias personas a bordo que negocian su mercancía con la tripulación y el pasaje. Se despliegan manteles bordados a mano y se descuelga una cesta. Luego la suben y sacan de ésta un mantel. Con un plano picado se enseñan otras barcasas que transportan papas, tomates y otros productos del país.

Lo que Ross está mostrando con detalle es el llamado cambullón, actividad portuaria que tuvo su auge en la década de los años veinte y después de la guerra civil española¹¹⁷. Esta palabra hace referencia al “tráfico y trueque de mercancías que se realiza en los puertos y muelles desde botes y chalanas entre populares vendedores y viajeros de barcos en tránsito”¹¹⁸. Tanto la actividad del cambullón como la figura del cambullonero¹¹⁹ gozaron de un

¹¹⁷ Véase Carmen Rosa Cubas Valentín, et. al., “El cambullón en la literatura y en la prensa (1885-1950)”, en X Coloquio de Historia Canario-Americana, Tomo 2, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 951-968.

¹¹⁸ Pancho Guerra, *Léxico de Gran Canaria. Contribución al Léxico popular de Gran Canaria*. Obras Completas, tomo I, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1983, p. 93. Citado en Carmen Rosa Cubas Valentín, et. al., *op. cit.*, p. 954. Véase asimismo definición del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), 21 ed., tomo I, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 375.

¹¹⁹ Para ejercer el oficio tenían que estar en posesión de una licencia de “vendedor marítimo”, también llamado “carnet negro” por el color de sus tapas, que les facultaba para acceder a los buques y vender su mercancía a bordo. Ya en 1911 disponían de 150 embarcaciones menores. Carmen Rosa Cubas Valentín, et. al., *op. cit.*, p. 958.

fuerte arraigo en los puertos de Canarias, y constituían uno de los elementos más pintorescos, casi una seña de identidad, dentro de éstos:

“A principios de siglo, comerciaban con productos autóctonos. Cambiaban pájaros, frutas, flores, calados y otros productos de artesanía por güisqui, café o telas. Este primer tipo de cambullonero no solía abordar los buques, limitándose a acercarse en sus chalanas a los costados y desde allí entablaban negociaciones con la tripulación y/o el pasaje para intercambiar los productos típicos de la tierra”¹²⁰.

Su mayor esplendor se corresponde con la época en que los barcos fondeaban en la bahía para carbonear, pero al comenzar el suministro de combustible líquido por el Muelle Grande y poderse bajar a tierra con facilidad, los cambulloneros fueron poco a poco desapareciendo¹²¹.

El final de esta demostración y de la parada realizada en el archipiélago concluye cuando aparece el siguiente cartel: “En Las Palmas comienza el largo trayecto por el mar. 11 días viajan los barcos por el Atlántico hasta el siguiente puerto”. La duración de las escenas de Canarias es de poco más de un minuto (34 m de película), lo que depende de la velocidad de proyección.

Como Ross atiende especialmente los aspectos socioeconómicos de los lugares visitados de África (cultivos, minas, granjas, etc.), la actividad mostrada en el puerto de Las Palmas no llama la atención dentro del filme y se acopla con soltura al contenido imperante en el mismo (panorámicas de imponentes paisajes, animales, tribus y las fuentes de riqueza o la artesanía de estos lugares). Únicamente cabe señalar una ausencia, y es que al igual que en la mayoría de los documentales alemanes en los que sale Canarias, se omite la especificación de que se trata de islas españolas. Este hecho puede deberse a lo innecesario de la misma, por la popularidad de las islas entre los alemanes desde aquel entonces, o a que a Ross no le interesara recordar a qué país europeo pertenecía o había pertenecido cada lugar visitado. Ello le hubiera obligado a decir que todas las ciudades por las que pasó del África del Suroeste alemán (*Deutsche-Südwestafrika*, actual Namibia) habían sido colonias alemanas, y por tanto, territorios perdidos, un fracaso que no le interesaba resaltar.

¹²⁰ Carmen Rosa Cubas Valentín, et. al., *op. cit.*, p. 960.

Tras la típica celebración del paso del Ecuador y de mostrar algunas estampas costumbristas de Lobito (Angola) comienza a mostrar ciudades y lugares de África del Suroeste alemán (Namibia). En Walfischbai se enseña la estación de la Woerman-Linie, y en Suakopmund el Colegio Alemán aparece en la pantalla junto con una iglesia y otras construcciones que demuestran un desarrollo económico superior al de Angola. Tras enseñar a un grupo numerosísimo de focas, en Windhoek, la capital del país, aparece Ross hablando con el propietario de una granja¹²². Animales salvajes (cebras, leones...) y la tribu de los ovambos trabajando la cerámica y la madera llenan los siguientes fotogramas. Luego, diversas tomas de los numerosos trabajadores de las minas de cobre de Otavi preceden al cartel que presenta a la bahía de la ciudad de Lüderitz –antigua colonia alemana- con sus famosas piscifactorías para la reproducción de la langosta y sus renombradas minas de diamantes.

El segundo acto comienza con un gráfico de Suráfrica con el itinerario desde Ciudad del Cabo hacia el interior del país, Kimberley, Johannesburgo y Pretoria, para volver a la costa, Durban y Lourenço Marques. Además de las inmensas playas de Ciudad del Cabo, se destaca el poder económico de esta región mediante las minas de diamantes de Kimberley y la ciudad del oro, Johannesburgo, donde se detiene para mostrar en detalle los distintos procesos que se siguen para extraer el oro del mineral en las minas de Crown. El texto del intertítulo se encarga de recordarnos la importancia de estas minas: “Cada año se obtiene de las minas de Suráfrica oro con un valor de 900 millones de marcos, más de la mitad de lo que se extrae en todo el mundo”.

Luego se suceden numerosas tomas de animales salvajes en el parque nacional de Krüger en el Transvaal (Suráfrica) y prosigue hacia el norte para hacer la visita obligada a las cascadas de Victoria, “descubiertas por Livingstone en 1885 y que son las más grandes del mundo”. En Beira (Mozambique) aparece la oficina de otra de las compañías que patrocinan el viaje, la Ost-Afrika-Linie, y ya en el África Oriental (*Deutsch Ostafrika*, actual

¹²¹ Véase J. Ferrera Jiménez, *Historia del Puerto de La Luz y de Las Palmas*, Junta de Obras del Puerto, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pp. 298-301. Citado por Carmen Rosa Cubas Valentín, et. al., *op. cit.*, p. 960.

¹²² Esta no es su única aparición en el filme, y es una práctica también llevada a cabo por Schomburgk en sus cintas, como se vio en el capítulo dedicado a este explorador.

Tanzania) vemos a Colin Ross en escena nuevamente, esta vez bebiendo de un coco en la capital del país, Dar es Salaam. Concluye esta parte de la cinta en la cercana rada de Zanzíbar.

El siguiente conjunto de imágenes se centra en destacar la presencia alemana en el valle de Wilhelm -comentada anteriormente-, y al pie del Kilimanjaro los ingenieros alemanes dirigen la tala de árboles para convertir la zona en cultivable. En esta parte de la cinta se incluye una visita a las pirámides egipcias y a la esfinge de Giza, nombre que da título a otra de las películas que realizó Ross en este viaje. Los últimos minutos de la película describen el trayecto de vuelta: Mombasa (Kenia), Aden (principal puerto yemení), El Cairo, Port Said, Génova, Marsella, Palma de Mallorca, Málaga, Granada (con vistas de la Alhambra), Ceuta, Tetuán, Lisboa, Cintra, Southampton, Rotterdam y, finalmente, Hamburgo.

Teniendo en cuenta que la prensa nombra esta película cuatro años después de la fecha de la última ficha de censura que se conoce, podríamos considerar que *Rund um Afrika* tuvo una larga vida¹²³. Sin embargo, de Colin Ross fueron y son aún más conocidos sus innumerables libros sobre todos los continentes, que aún hoy en día pueden adquirirse en los mercadillos y anticuarios de toda Alemania.

9.5. 'Del invierno bajo el sol de Suráfrica' (1938)

A caballo entre la película de expedición y la de viaje se encuentra esta cinta titulada originalmente *Aus dem Winter in die Sonne Südafrikas*, que relata el viaje particular de su autor Richard Lemaire, de Solingen, en un barco de la compañía Woermann Linie, como se especifica desde el subtítulo. En el *Windhuk* Lemaire recorre las principales ciudades costeras de África en un viaje de un mes y medio de duración en el otoño de 1937-1938.

La película, muda y de largo metraje, con formato de 16 mm y 426 metros de duración, pasó la censura¹²⁴ en abril de 1938 y recibió las menciones

¹²³ *Der Film*, 3 de abril de 1937, según se cita en la ficha de la película del catálogo de documentales depositados en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

¹²⁴ Ficha de censura núm. 48013, 4 actos, 426 m (16 mm), Berlín, 2 de abril de 1938, apta para jóvenes, instructiva y educativa.

especiales de “instructiva para el pueblo” (*volksbildend*) y “educativa” (*Lehrfilm*). La ficha de censura es el único documento que se conserva del filme en la actualidad.

La cinta comienza con la salida de Southampton y la llegada a las Islas Canarias. El barco pasa por Gran Canaria, donde la naviera Woermann tenía una sucursal. Se muestra la capital, Las Palmas de Gran Canaria con la catedral, el ayuntamiento, panoramas de la ciudad y plantaciones de plántanos. Se señala la duración de la travesía a Canarias con un cartel indicativo de la fecha de llegada: 12 de diciembre de 1937. Ello demuestra que la distancia en días que separaba Canarias del norte de Europa en aquel entonces era de seis días.

Además de las escenas tomadas en la capital, aparece en el documental el trayecto desde Telde hacia el poblado de cuevas de la Atalaya y el ambiente portuario de Las Palmas, con el que termina la visita a Canarias.

La cinta continúa ofreciendo numerosos datos técnicos del barco, con capacidad para 150 pasajeros de 1ª clase y 350 en “clase turista”. Ésta es la única ocasión en que se emplea este término en los documentales analizados y ello indica que su uso se había extendido en la segunda mitad de los años treinta. En el resto de documentales únicamente se nombran la primera y la tercera clase.

El viaje continúa por los lugares más conocidos de la mitad sur del continente africano: Walfischbai, Swakopmund, Ciudad del Cabo, Bulawayo, las Cascadas de Victoria, Johannesburg, el Parque Nacional de Krüger, Lourenço Marques, la reserva Zulú, East London, Port Elisabeth y el cabo de Buena Esperanza.

9.6. Paul Lieberenz, cámara y productor

Paul Lieberenz (1893-1954) fue productor y director de documentales, pero fue más conocido por su faceta de operador cinematográfico. Participó, entre otras, en las expediciones organizadas por Hans Schomburgk, para el que realizó la fotografía de *Mensch und Tier im Urwald* (*‘Hombres y fieras del Africa Occidental’*, 1923/24), como ya comentamos anteriormente. En la década

de los treinta dirigió sus propios *Kulturfilme* (películas culturales) y *Expeditionsfilme* (películas de expedición), como el titulado *Nach Südamerika* ('Hacia Suramérica', 1930), en el que aparece Tenerife como consecuencia de la ruta seguida por el barco que le traslada desde Alemania al continente suramericano.

Paul Lieberenz comienza de aprendiz con el pionero más renombrado del cine alemán, Oskar Messter, con el que tuvo la oportunidad de adquirir rápidamente profundos conocimientos sobre el revelado, copiado y coloreado de material cinematográfico, lo que le benefició en sus futuros trabajos en África, Asia y Laponia¹²⁵.

La primera guerra mundial interrumpió su época de formación en el cine desde 1914 a 1918, pero pudo desempeñar tareas de reportero fotográfico y explorador en la joven fuerza aérea alemana (*Luftwaffe*), donde tomó fotografías desde el aire.

En 1919 vuelve al estudio de Messter, y allí permanece cuatro años hasta que conoce a Hans Schomburgk, con quien va poco tiempo después a Liberia (1923)¹²⁶. A partir de entonces participa como cámara en diversas expediciones y comienza una etapa de asidua creación y elaboración de documentales sobre territorios alejados de Europa. Tras *Mensch und Tier im Urwald* (Schomburgk, 1923/24), cinta con la que se da a conocer, le sigue para la Ufa una película sobre el mar Mediterráneo y, a continuación, parte con el doctor Lutz Heck a Etiopía, país llamado en aquel entonces Abisinia. En 1926 viaja al Camerún, antigua colonia alemana por la que sentía profunda admiración (*Aus Kameruns Fruchtkammer*, 'De la cámara de frutas del Camerún', 1928).

En 1928/29 sigue los pasos de Sven Hedins en su expedición al interior de Asia (*Mit Hedins durch Asiens Wüsten*, literalmente 'Con Hedins a través de los desiertos de Asia'); un año más tarde, filma en Laponia para la Ufa de

¹²⁵ Los datos de la biografía y filmografía de Lieberenz han sido extraídos fundamentalmente de las siguientes fuentes: Joachim Rutenberg, "Paul Lieberenz dreissig Jahre beim Film", 1 de noviembre de 1940, recorte de prensa del departamento de documentos impresos del Bundesarchiv-Filmarchiv, no se especifica el nombre de la publicación; Johann Kaspar Glenzdorf, *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon*, Prominent-Filmverlag, Bad-Münder am Deister, 1960-61, p. 992, y Bernhard Krüger, *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlín, 1940, pp. 13-16.

¹²⁶ Además de ser el cámara del filme hizo numerosas fotografías a la gente de Monrovia para conseguir dinero para continuar el viaje al interior de Liberia, a la espera de lo prometido por la empresa que

nuevo, y poco tiempo después vuelve con Schomburgk al continente africano, esta vez al África Central, donde ruedan *Das letzte Paradies* (Schomburgk, 1932). Algunas de las tomas realizadas por Lieberenz en esta película y en *Mensch und Tier im Urwald* las incluyó Schomburgk nuevamente en su filme de montaje *Frauen, Masken und Dämonen*, en 1947.

La prensa especializada, que en la mayoría de los casos tan sólo hacía referencia al director de los filmes culturales, hacía una excepción en el caso de Lieberenz y elogiaba sus habilidades en el uso de la cámara. Así, por ejemplo, de su trabajo desarrollado en *Auf Tierfang in Abessinien* ('De caza de animales en Abisinia', Ernst Garden, 1926) se comenta: "El operador Lieberenz ha tomado magníficas escenas de distintos tipos de pájaros, para las que ha trabajado de una manera ejemplar con el teleobjetivo"¹²⁷.

Lieberenz comienza a realizar producciones propias a partir de los años treinta, y desde entonces y hasta principios de los cuarenta lleva a cabo más de 50 películas culturales. La prensa, de nuevo, le rinde homenaje y alaba su obra en su treinta aniversario detrás de la cámara: "sus películas de expedición instructivas y peculiares" sobre continentes lejanos "encontraron significación y reconocimiento universal"¹²⁸.

En 1937 escribe el guión y dirige el largo documental *Unser Kamerun* ('Nuestro Camerún'), sobre esta antigua colonia alemana. Del regreso de la expedición se hace eco la prensa especializada y -como ocurría en estos casos- recalca la originalidad de la futura cinta, que "mostrará un Camerún todavía desconocido cinematográficamente"¹²⁹. Entre otros *Kulturfilme* de este viaje destaca *Die Deutschen Frauen-Kolonialschule Rendsburg* ('El colegio alemán colonial de mujeres de Rendsburg'), centro de enseñanza para mujeres creado por el Partido Nacionalsocialista en 1936¹³⁰. El filme recibió la máxima calificación: valioso para la nación (*staatspolitisch wertvoll*).

financiaba la expedición. Eran los peores momentos de la inflación alemana. Véase sobre Schomburgk el epígrafe 9.2.

¹²⁷ *Der Film*, 1926, núm. 6. Citado por Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Trabajo final de Licenciatura, Ludwig-Maximilian-Universität, Área de Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Comunicación, Múnich, 1985, p. 48.

¹²⁸ Joachim Rutenberg, *op. cit.*

¹²⁹ "Der Kamerunfilm von Paul Lieberenz", *Film-Kurier*, 25 de noviembre de 1934.

¹³⁰ Véase *Bundesarchiv-Magazin*, núm. 92 y G. Baumhögger, G. Rusch, "Die Deutschen Frauen-Kolonialschule Rendsburg 1937", Göttingen, Institut für Wissenschaftlichen Film, 1975. Citados por

Para Helmut Regel, este filme tiene hoy un marcado efecto de emancipación: Las futuras mujeres granjeras se apoderan sin esfuerzo de los dominios del hombre, tales como la reparación de automóviles o la obra de forja y el trabajo de albañilería"¹³¹. Sobre asuntos similares versan *Deutsche Pflanzler am Kamerunberg* ('Colonos alemanes en la montaña de Camerún') y *Deutsche Bananen* ('Plátanos alemanes'), ambas de 1936. Sobre este país se ocupa asimismo en *Eins A in Kamerun* ('Uno A en Camerún', 1936) y *Fahrt nach Kamerun* ('Viaje al Camerún', 1937), entre otras cintas. Muchas de las escenas mostradas en estas películas volvieron a las pantallas de cine de Alemania 15 años más tarde con el filme *Kamera auf Reisen* (1938/53)¹³².

En 1938 prepara su segunda gran expedición propia, esta vez al África Oriental alemana (actual Tanzania); ya en ruta, a la altura de Amberes, le sorprende el estallido de la guerra y se ve obligado a suspender el rodaje de la película, que, según él, habría podido continuar "si la bandera alemana hubiera vuelto a ondear sobre las viejas colonias"¹³³. Durante la guerra filma varios documentales de guerra como *Mein Regiment - meine Schwadron* ('Mi regimiento - mi escuadrón', 1939) y *Reusenkompanie auf Rügen* (1941).

Otra de las pasiones de Lieberenz eran los caballos. A ellos les dedicó diversas cintas como: *Kriegskamerad Pferd* ('El camarada de guerra caballo', 1937), *Der Weg des Siegers* ('El camino del ganador', 1939) y *Vom Wildpferd zum Vollblut* ('Desde el caballo salvaje al pura sangre', 1942).

Al terminar la segunda guerra mundial, la Paul Lieberenz Filmproduktion GmbH de Berlín, (creada en 1930) reinicia la producción de documentales, esta vez con imágenes nuevas y con material de archivo. Algunos de ellos versan sobre África, como el largo documental *Wir bummeln um die Welt -África, Asia, América-*, 1949, autor del guión y director junto con Alfred Weidemann, o los

Helmut Regel, "Die Schwarze und sein 'Bwana'. Das Afrika-Bild im deutschen Film", en *Triviale Tropen*, *op.cit.*, 1997, pp. 70-71.

¹³¹ Helmut Regel, *op. cit.*, p. 70-71.

¹³² Ficha del Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (órgano independiente de control de la industria cinematográfica) núm. 5979, autorizada para todos los públicos, 270 m, producida por Paul Lieberenz Filmproduktion GmbH de Berlín, Wiesbaden-Biebrich, 11 de mayo de 1953.

¹³³ "Mit der Kamera durch Wüsten und Urwälder", *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 1 de noviembre de 1940. Copia del artículo disponible en el Bundesarchiv-Filmarchiv. El nombre del autor o su seudónimo resulta inteligible por estar tachado.

documentales más cortos de *Affen y Bananen*, 1948/49; *Ulla, das Schimpansenkind*, 1943/50, entre otros¹³⁴.

Al igual que sus otros colegas de profesión, es autor de varios libros de viajes, en los que relata sus aventuras con la cámara: *Mit Sven Hedins durch Asiens Wüsten*, *Mit der Flimmerkiste ins Affenland*, *Im Lande der Rentiere*, *Das Rätsel Abessinien* y *Abenteuer mit der Filmkamera*¹³⁵.

Aunque Lieberenz centró fundamentalmente su producción de películas en África y Asia, realizó varios documentales sobre lugares tan dispares como Canadá, Andalucía o Suramérica: *Grosswild in Kanada* ('Caza mayor en Canadá', 1936), *Andalusien* ('Andalucía', 1941) y *Nach Südamerika* ('Hacia Suramérica', 1930). De esta última cinta nos ocupamos en el siguiente epígrafe.

9.6.1. 'Hacia Suramérica' (1930)

El '*Kulturfilm*' *Nach Südamerika* ('Hacia Suramérica') fue producido por Paul Lieberenz en 1930. De él se conocen tres fichas de censura¹³⁶ concedidas por el órgano de control cinematográfico ese mismo año (en enero, julio y octubre). Todas tenían un único acto, aunque la longitud de la película varió de una a otra. La primera versión constaba de 369 m, la segunda era más larga, 430 m, y la tercera y última fue la más breve de las tres, con 258 m (éstas oscilaban entre 8 y 13 minutos de duración¹³⁷). Cada vez que pasaba la censura, la nueva ficha anulaba automáticamente la anterior. En la primera

¹³⁴ Günther Langhard, *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945-1952*, Wiesbaden, Deutsches Institut für Filmkunde, 1953, p. 42. La traducción literal de los títulos mencionados según el orden de aparición es el siguiente: Damos la vuelta al mundo -África, Asia y América-; Monos; Plátanos, y Ulla, la cría chimpancé.

¹³⁵ Paul Lieberenz y Arthur Berger, *Mit Sven Hedins durch Asiens Wüsten*, Wegweiser, Berlín, 1932. Paul Lieberenz y Karl Angebauer, *Mit der Flimmerkiste ins Affenland*, Brunnen, Berlín, 1933. Paul Lieberenz, *Im Lande der Rentiere*, Hobbing, Berlín, 1933; *Das Rätsel Abessinien*, Hobbing, Berlín, 1935; *Abenteuer mit der Filmkamera*, Minerva, Berlín, 1946.

¹³⁶ *Nach-Südamerika*. Ficha de censura núm. 24948, 1 acto, 368 m, Berlín, 31 de enero de 1930 (Anexo 1). *Nach Süd-Amerika*. Ficha de censura núm. 26446, 1 acto, 430 m, Berlín, 26 de julio de 1930. *Nach Südamerika*. Ficha de censura núm. 27153, 1 acto, 258 m, Berlín, 17 de octubre de 1930 (Anexo 1). En los tres casos aparece Lieberenz como productor de las cintas y en la última figura como distribuidora la Ufa.

¹³⁷ En las fichas de censura no aparece mención alguna a que la cinta tuviera formato de 16 mm, y en esos casos se considera que la película es de 35 mm, por lo que el cálculo en minutos se ha hecho para la proyección en ese formato.

(núm. 24948), la película lleva por título *Nach Süd-Amerika*, y en la última (núm. 27153) desaparece el guión de la palabra Suramérica.

Para el volcado del contenido de este documental partiremos del texto recogido en la última ficha de censura, lo compararemos con la ficha de censura de la primera versión y comentaremos las inclusiones u omisiones más significativas. Esta elección de partir de la última versión obedece a que presumiblemente estuvo exhibiéndose más tiempo que la primera, puesto que ésta quedó fuera de circulación con la segunda, seis meses después, y ésta a su vez desapareció cuando fue sustituida por la tercera y última versión, tres meses más tarde.

La cinta comienza con la salida del barco de Cuxhaven, en el norte de Alemania, y luego se menciona La Coruña, "el puerto español más al noroeste", según el letrero transcrito en la ficha de censura. Se omite en esta última versión una parada en Lisboa, que sí se incluye en la primera cinta del filme, y donde se dice que suben al barco "muchos trabajadores esporádicos, que van a Suramérica por medio año para la zafra". Además, se enseñan diversas escenas de la capital lusa: "Junto a magníficos palacios se ven idílicas y escarpadas calles estrechas. Mujeres pescadoras portan sobre sus cabezas la mercancía al mercado".

Llegan a Canarias y el único cartel que se le dedica al lugar reza lo siguiente: "Pasamos las Islas Canarias. - Tenerife - ". Esto nos indica que presumiblemente hicieron escala en el puerto de Santa Cruz de Tenerife, como consecuencia de las rutas transatlánticas y de la necesidad de abastecerse de carbón, lo que también posibilitaría la subida de nuevos pasajeros al barco y la bajada a tierra de otros que venían a la isla. El rótulo que aparece en la otra versión tampoco aporta una información que precise lo que supuso ese paso por Canarias: "Durante el camino se ven las Islas Canarias, de resto durante 17 días sólo agua".

Ya en alta mar, tras mostrarse en qué ocupan su tiempo los pasajeros, y la celebración del paso del Ecuador (dos asuntos típicos de este tipo de cintas), se muestra el bello trasatlántico alemán *Cap Arcona* con el que se cruza el barco antes de llegar al primer puerto brasileño en el que hacen escala: Pernambuco. Lieberenz colma de alabanzas esta ciudad, y no menos hace con Río de Janeiro, a la que califica como "la perla del paraíso

paisajístico de Suramérica" y recuerda que es una de las más importantes plazas comerciales de Suramérica. Bordeando la costa llegan a Santos y se muestran las plantaciones de café, del que se especifica que es "el principal artículo de exportación de Brasil".

En el puerto de Santos encalló un barco alemán del que se cuentan detalladamente todas las peripecias del infructuoso rescate en la primera versión y tan sólo se menciona de pasada el incidente en la última. Seguidamente aparece Montevideo, y Lieberenz critica que las 'nuevas construcciones lujosas' estropean la panorámica de la ciudad. La película finaliza en Buenos Aires, donde "las imponentes casas comerciales dan una idea del significado que tiene Buenos Aires como capital del mundo". En una ciudad cercana, Zárate, presenta la mayor fábrica de papel y recuerda el papel preponderante que tenía Alemania en el desarrollo económico de este país: "El equipo mecánico lo proporcionó una fábrica del sur de Alemania". La primera versión finalizaba con una frase más, ésta hacía alusión a las imágenes que se estaban mostrando de un orfanato regido por misioneros irlandeses.

Como conclusión general de esta cinta se observa que está más próxima a las películas de viajes (*Reisefilme*) o al *Kulturfilm* en general, que a las películas de expedición más características, puesto que no se visitan lugares inhóspitos o pueblos primitivos sino todo lo contrario; muestra las ciudades más desarrolladas del sur del continente americano, y se comentan sus aspectos socioeconómicos más destacados.

Las escenas mostradas de Canarias en este documental no podemos saberlas con exactitud debido a la ausencia del filme. No obstante, al menos tenemos constancia – por las fichas de censura- de que hicieron escala en Tenerife, con lo que, si visitaron el puerto de Santa Cruz de Tenerife, las imágenes de éste rodeado por las escarpadas montañas de Anaga y la ciudad al fondo debieron aparecer en el filme, como ocurrió en otros tantos *Kulturfilme* de viajes a África y Suramérica de la época.

9.7. Gunther Plüschow: de Canarias a la Patagonia

El nombre de Gunther Plüschow (1886-1931) se puede encontrar en más páginas de publicaciones (impresas y digitales) de historias de la aviación o de guías de viajes sobre la Tierra del Fuego y la Patagonia que en la ya de por sí escasa literatura sobre el documental alemán¹³⁸. Su popularidad se debe a que fue el primer aviador que sobrevoló Tierra del Fuego a finales de los años veinte, y aún hoy se le sigue honrando en actos que conmemoran su hazaña¹³⁹. Las películas resultantes de esta gran aventura por mar y por aire, de casi dos años de duración, *Silberkondor über Feuerland* ('Silberkondor sobre Tierra del Fuego', 1929) y *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken* ('Viaje al país de las maravillas y las nubes', 1931), tuvieron junto a sus libros un importante reconocimiento y fueron reseñadas en el extranjero¹⁴⁰. Anteriormente había filmado *Segelfahrt ins Wunderland* ('Viaje en velero al país de las maravillas'), su primera película, rodada durante su viaje a Suramérica (Chile y Perú) en 1926¹⁴¹.

Otro aviador que llevó al cine sus conquistas aéreas fue el inglés Cobham, que realizó el documental *Mit Cobham im Flugboot rund um Afrika*¹⁴² ('Con Cobham en hidroavión alrededor de África'), en 1925, y aunque fue producido por Gaumont-Bromhead de Inglaterra, la cinta fue distribuida en

¹³⁸ A principios de la década de los cuarenta hicieron alguna alusión al trabajo cinematográfico de Plüschow, Rudolf Oertel, *Film Spiegel*, Wilhelm Frick, Viena, 1941, p. 220 y Oskar Kalbus, *Pionere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1941, p. 55, aunque mayor interés le prestó Bernhard Krüger en su pequeño folleto sobre la película de expediciones *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlín, 1940, pp. 11-12.

¹³⁹ En 1998, siete años más tarde del viaje de Gunther Plüschow, el piloto de la Swissair –compañía aérea ya hoy desaparecida–, Hans Georg Schmid, repite la aventura de Plüschow y vuela desde Europa a la Patagonia y Tierra del Fuego, y regresa a Suiza cuarenta días después de la partida. *Revista Volare*, núm. 110, 20 de diciembre de 1998. URL: <http://www.si-properties.com/sat98/flight> (página de Internet consultada el 10 de enero de 2002).

¹⁴⁰ "Silberkondor über Feuerland", *Close Up*, diciembre de 1929, pp. 542-543.

¹⁴¹ En la ficha de censura núm. 13818 de la Oficina Examinadora de la Imagen de Berlín (Film-Prüfstelle Berlin, 4 de octubre de 1926), la cinta figura inicialmente con 1.983 m, pero tras pasar la censura queda reducida a 1.971,55 m (6 actos). Las escenas que debían ser cortadas aparecen mencionadas al final del documento. El hecho de que fuera la primera cinta de Plüschow justifica que la fotografía no era precisamente grandiosa y no era perfecta técnicamente (*Bildwart*, núm. 6, pp. 374-375), citado por Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Magisterarbeit, Sozialwissenschaften, Institut für Kommunikationswissenschaften, Ludwig-Maximilian-Universität München, 1985, p. 13. Plüschow escribió sobre este viaje el libro *Segelfahrt ins Wunderland. Im Reiche der Papageien und Guanakos*, Ullstein, Berlín, 1926.

¹⁴² Ficha de censura núm. 23161, 1.925 m, 6 de agosto de 1929.

Alemania por la Ufa¹⁴³. Cobham filma las Islas Canarias, al sobrevolarlas en el trayecto de vuelta hacia Londres. Asimismo, Walter Mittelholzer, piloto suizo que sobrevoló el Kilimanjaro, obtuvo el éxito del público en Berlín durante el estreno de su cinta *Von den Alpen nach Kapstadt* (Desde los Alpes hasta Ciudad del Cabo) en 1927¹⁴⁴. Después de Plüschow, en 1933, también la piloto Elly Beinhorn surca los cielos africanos durante 180 horas, y en 1934 la Ufa, que financiaba parcialmente el viaje, produce el 'Kulturfilm' *Deutsche Pfadfinder*, y hace una versión alemana y otra internacional¹⁴⁵, el documental recibe la calificación de 'volksbildend'¹⁴⁶ (instructivo).

Gunther Plüschow¹⁴⁷ ingresó desde muy temprano en la Escuela Militar, y a la edad de 15 años se alistó en los marines alemanes. Durante su adiestramiento encontró casualmente una postal de la Tierra del Fuego y esto marcaría su trayectoria posterior como explorador de los extremos más al sur de Suramérica. Más tarde ingresó en la escuela de aviación y, tras su graduación, fue enviado a Tsingtao, China (en aquel entonces, una posesión alemana por contrato de 99 años).

Al estallar la primera guerra mundial, Tsingtao fue sitiado por los japoneses. Como las condiciones de vida fueron deteriorándose cada vez más, Plüschow recibió la orden de escapar, pero su odisea duró nueve meses. Cuando trataba de huir le recluyeron los chinos, pero consiguió escabullirse en el trayecto de Peking a Shangai. Luego cogió un barco a San Francisco, viajó por tierra por los Estados Unidos, embarcó de nuevo rumbo al Atlántico Norte, fue capturado, y nuevamente recluido, esta vez por los británicos en Gibraltar. De manera sorprendente logró escapar otra vez y llegó de polizón a Londres. Atravesó el Canal Inglés hasta Holanda y después en tren volvió a su tierra natal, Alemania, en 1915. A su llegada le detuvieron acusado de espía. Una vez se

¹⁴³ *Filme für Schule, Verein und Heim*, Berlín, Ufa-Filmverein, edición de otoño, 1930.

¹⁴⁴ Véase Bernhard Krüger, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁴⁵ Bundesarchiv Berlín R 109 I/1029a Actas del Consejo de Administración de la Ufa núm. 888 y núm. 940 (5 de septiembre de 1933).

¹⁴⁶ Véase Helmut Regel, "Der Schwarze und sein «Bwana». Das Afrika-Bild im deutschen Film", en *Triviale Tropen*, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁴⁷ Los datos biográficos de Gunther Plüschow han sido extraídos fundamentalmente de Allstar Network, URL: <http://www.allstar.fiu.edu/aero/pluschow.htm> (página de Internet sobre la historia de la aviación consultada el 10 de enero de 2002) y Bernhard Krüger, *op. cit.*, pp. 11-12.

hizo pública su historia fue reconocido como un héroe; fue la única persona que se salvó del sitiado Tsingtao¹⁴⁸.

En 1927 pudo hacer realidad su sueño de juventud y partió para la Tierra del Fuego a bordo de su barco de vela, el *Feuerland* (que significa, asimismo, Tierra del Fuego). En el trayecto pasó por Tenerife, Bahía, Río de Janeiro, Santos, Montevideo y Buenos Aires. Después de casi un año de vicisitudes llegó al Estrecho de Magallanes. Durante el viaje escribió artículos para la prensa, hizo fotografías y filmaciones cinematográficas.

En el mes de diciembre de 1928 Plüschow se convirtió en el primer hombre en sobrevolar Tierra del Fuego en un Heinkel modelo HD 24, que había bautizado *Silver Condor*. Las noticias de sus proezas se extendieron y fue admirado en todo el mundo. En su segundo y último viaje a esta parte del globo sobrevoló la región Paine y el glaciar Perito Moreno. El 28 de enero de 1931 hizo un aterrizaje forzoso en un lago encajado entre glaciares donde rompió un flotador de uno de sus trenes de aterrizaje. Bajo extremas condiciones de temperatura y sin las herramientas adecuadas, él y su ayudante Ernest Dreblow intentaron reparar el avión. Al tercer día de intentarlo lograron salir del lugar, pero en el camino de vuelta al campamento base falló un ala. Plüschow saltó en paracaídas, pero no se le abrió y pereció. Dreblow cayó al lago Rico cerca del glaciar Perito Moreno y de algún modo consiguió nadar hasta la costa, pero el frío había sido demasiado intenso para soportarlo y falleció horas más tarde. La agenda de vuelo de Plüschow sobrevivió para documentar sus enormes esfuerzos.

9.7.1. ‘*Silberkondor* sobre Tierra del Fuego’ (1929)

La película *Silberkondor über Feuerland* (‘*Silberkondor* sobre Tierra del Fuego’), con subtítulo *Im Bilderflug zu unbekanntem Welten* (‘En vuelo filmado a mundos desconocidos’), dirigida y producida por Gunther Plüschow en 1929 y distribuida por la Deutsches Lichtspiel-Syndikat A.G. (DLS) tuvo una enorme trascendencia en su momento por su originalidad y el riesgo que corrieron los

¹⁴⁸ Véase Gunther Plüschow, *Die Abenteuer des Fliegers von Tsingtau*, Ullstein, Berlín, 1916 (traducido al holandés, islandés y español: *Las hazañas del aviador de Tsingtao*, Müller, México, 1917), y Robert E.

miembros de la expedición. El cámara fue Kurt Neubert, quien también trabajó con Arnold Frank –director de películas de montaña (*Bergfilme*)-, y la adaptación cinematográfica corrió a cargo de Viktor Mendel. El filme es mudo y de largo metraje, con 2.498 m (aproximadamente dos horas de duración)¹⁴⁹, y está depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv. A la película se le hizo una cinta promocional (*Vorspannfilm*) en enero de 1930¹⁵⁰.

El filme comienza con la botadura del pequeño velero *Feuerland* en la localidad de Büsum, pueblo costero alemán del Mar del Norte del *Land* de Schleswig-Holstein. Las primeras escenas se corresponden con la primera etapa del viaje hasta Tenerife: diversas tomas del mar, del oleaje, el agua sobre la cubierta del barco, el Golfo de Vizcaya, Vigo, el puerto de Lisboa, el trasatlántico alemán ‘Cap Arcona’..., un hombre que mira por unos prismáticos... Han pasado los primeros diez minutos de película y “Tenerife aparece” en escena. La silueta del Teide dibujada en el fondo y el mar brillante por los rayos del sol en primer plano componen el cuadro. El hombre de los prismáticos -presumiblemente Gunther Plüschow-, surge de nuevo centrando la escena. Esta vez contempla la costa volcánica de la isla (parece tratarse del litoral del noreste).

Tenerife deja de ser, por un momento, la protagonista y la cámara muestra cómo bañan a la mascota de la expedición (un perro llamado Schnauf). El barco se acerca a la orilla, casas al fondo sobre una ladera (presumiblemente el antiguo barrio de pescadores de Valleseco, en Santa Cruz de Tenerife), y se ve la entrada del barco en el puerto de la capital. La imagen de la costa se repite: los planos de los riscos, del mar, de las olas y de las rocas volcánicas se alternan formando un poema del océano y de la isla. Algunas tomas se realizan desde una playa. Ésta aparece en pantalla arropada por las montañas y una hilera de palmeras marca el perfil de la cumbre a la izquierda del plano. Las palmeras rozan las nubes en los siguientes fotogramas. Del cielo se pasa de nuevo en un plano picado a las olas que llegan a la orilla de la playa. Esta suave danza de la naturaleza se ve

Whittaker, *Dragon master: the Kaiser's one-man Air Force in Tsingtau, China, 1914*, Compass Books-Video-Films, Cleveland, Wisconsin, 1994.

¹⁴⁹ Ficha de censura núm. 24002, 6 actos, 2.498 m, Berlín, 28 de octubre de 1929.

¹⁵⁰ Ficha de censura núm. 24827, 1 acto, 75 m, Berlín, 20 de enero de 1930. (Anexo 1)

interrumpida por el grito del capitán, transcrito en un rótulo: “Arriba el ancla! Rumbo hacia el sur...”.

El Teide, con su imponente silueta, parece despedirles desde lo lejos. La tripulación del barco mira a la isla desde alta mar. El siguiente fotograma es un gráfico que muestra el itinerario seguido hasta llegar a Canarias (Tenerife). Las escenas del archipiélago canario duran dos minutos aproximadamente. Un marino mira a la cámara y el siguiente cartel reza: “Si todo va bien quedan aún cuatro semanas hasta Brasil”. Acto seguido se ve a Gunther Plüschow escribiendo en su cuaderno de bitácora: “Así surgió el primer capítulo del libro *Silberkondor über Feuerland*”¹⁵¹. Luego se muestra la ceremonia marinera del paso del Ecuador, típico rito que aparece en la mayoría de las películas de viajes de la época.

En el libro de este viaje, Gunther Plüschow cuenta que arribaron a la isla de noche, y las luces de Santa Cruz de Tenerife les sorprendieron de repente. En el muelle, un arriero ayudado por dos mulos traslada los tanques de agua, que se habían estallado durante la travesía, hasta el taller del cónsul alemán¹⁵², y añade que nunca más se volvieron a estropear. Desde Tenerife manda el primer envío de película impresionada de Agfa a Alemania. Sobre su estancia en la isla comenta:

“Ahora estos días de belleza y hospitalidad, de la amable excepción y de la ayuda también han pasado. Cuanto más nos alejamos de la patria, más amablemente nos tratan las personas a nosotros, los miserables ‘habitantes de la tierra de fuego’. Pasados, por lo tanto, el valle de los plátanos de brillo dorado, del embate de las olas fosforescentes en las rocas del litoral y en la playa (...) Las velas están izadas, el motor suena, la noche irrumpe y nosotros vamos saliendo del puerto mientras que nuestra sirena ulula alegremente en señal de despedida. A nuestro lado hay algunos ‘grandes hermanos negros y voluminosos’, barcos alemanes que nos prestaron ayuda y auxilio. (...) La luna que parece un disco enorme está en lo alto del firmamento como un fantasma, su color es tan fantasmal como su tamaño, un verde muy suave e intenso; un grabado de madera japonés en color no podría ser más bello. Ahora el disco de la luna desaparece un poco y una extraña montaña alta que termina en una punta se intercala y de la punta emana un resplandor de un blanco verdoso – la punta de Tenerife”¹⁵³.

¹⁵¹ El libro de la expedición llevó el mismo título que el documental: *Silberkondor über Feuerland*, Berlín, Ullstein, 1939. La primera edición es de 1929 con 44.000 ejemplares, en esta edición de 1939 se imprimieron 81.000, y aún hubo otra edición anterior de 1935.

¹⁵² El cónsul alemán en Tenerife Jacob Ahlers era propietario de una casa consignataria de buques.

¹⁵³ Gunther Plüschow, *Silberkondor über Feuerland*, *op. cit.*, pp. 46-47. En la obra biográfica escrita por su mujer Isot Plüschow, se reseña asimismo el paso del *Feuerland* y su tripulación por la isla de Tenerife. Isot Plüschow, *Gunther Plüschow. Deutscher Seemann und Flieger*, Ullstein, Berlín, 1933, p. 241.

Las escenas de Canarias son muy diferentes a las siguientes de Brasil, país del que se destacan sus plantaciones de tabaco, cacao, café, naranjas, algodón... En las de Canarias no aparece ninguna persona, ni construcciones en primer plano, ni agricultura, sólo la naturaleza en su estado puro. Plüschow, al igual que hizo Schomburgk en sus documentales, filmó en Canarias aquello que le pareció más oportuno según el contenido general de su película. En este caso, el escenario natural ocupa los primeros minutos de la cinta y, luego, tras recorrer diversas ciudades de Suramérica, la cámara vuelve a retratar la naturaleza, objetivo fundamental del filme. A Plüschow le impactó la orografía de la isla, las playas de arena volcánica, las formas de sus rocas, las olas rompiendo contra los acantilados, y jugó con estas imágenes líricas en el montaje, buscando un cierto dinamismo que agilizara esta parte del documental, que, no obstante, mantiene un ritmo excesivamente lento en comparación con el adoptado en el resto del filme.

El viaje por Brasil finaliza en Blumenau, en la región de Paraná, ciudad colonizada por los alemanes a la que Plüschow exalta como “perla del esfuerzo alemán”. Tras atravesar la provincia de La Pampa, en Argentina, y pasar por el estrecho de Magallanes, en aguas de Chile, llega a su destino, Tierra del Fuego, y logra sobrevolar, con el *Silberkondor*, aquella cordillera nevada y el cabo de Hornos por primera vez en la historia. Las imágenes aéreas de las montañas y los golfos son de una extraordinaria belleza, así como lo filmado desde el velero *Feuerland* mientras navega entre glaciares, focas y pingüinos. Aparecen, además, escenas de caza de gansos salvajes.

En el transcurso de la cinta, Plüschow introduce breves comentarios dirigidos al espectador como: “¿Veis? ¡todavía estamos vivos!”. Con el uso del estilo directo aviva el relato. La película exhala la belleza de la naturaleza constantemente y su calidad va *in crescendo*.

9.7.2. ‘Viaje al país de las maravillas y las nubes’ (1931)

Con el mismo material cinematográfico de esta expedición, Plüschow realizó dos años más tarde *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken* (‘Viaje al país de las maravillas y las nubes’, 1931), con subtítulo *Kapitän Gunther Plüschows*

Reise nach Feuerland ('El viaje del capitán Gunther Plüschow a la Tierra del Fuego'), una versión con formato de 16 mm, 236 m de duración y producida por la I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft (Agfa) de Frankfurt.

Esta empresa estaba especializada en películas de viajes de 'paso estrecho'; de hecho, esta firma fabricaba película virgen en 16 mm. Otros títulos de la Agfa que pasaron la censura en 1932 fueron: *An der Küste von Alassio* ('En la costa de Alassio'), *Durch die Kanäle Venedigs* ('Por los canales de Venecia'), *Eine Mittelmeerreise von Genua nach Spanien* ('Un viaje por el Mediterráneo desde Génova a España'), *Frauen auf Sumatra* ('Mujeres de Sumatra'), etc. La utilización de una película cinematográfica de paso estrecho y los intertítulos con un texto en tono divulgativo –transcritos en la ficha de censura de la cinta de Plüschow, único documento de este filme llegado hasta nuestros días–, hacen indicar que se trataba de una adaptación para un público adolescente, además, se incluyen numerosas referencias a los animales que habitaban en las distintas regiones visitadas. Plüschow consigue con ello, y con la omisión de referencias constantes al transcurrir de la expedición, un filme instructivo o de divulgación para los círculos de distribución de documentales para la enseñanza.

El precio de una copia en 16 mm era muy inferior al de una en 35 mm, así como el coste del proyector con el que se exhibían estas cintas, esto posibilitó que se extendiera su uso en los centros de enseñanza de todo el país, y a la vez fomentó que se hicieran adaptaciones o copias en este formato menor de documentales ya estrenados en las salas comerciales. La película pasó la censura en varias ocasiones desde 1931 hasta 1935¹⁵⁴.

La mención de su paso por las Islas Canarias en la ficha de censura es idéntica a la de *Silberkondor über Feuerland*, un escueto "Tenerife aparece de pronto"¹⁵⁵. Si tenemos en cuenta el tiempo transcurrido entre la primera versión del viaje (1929) y la última (1935), Plüschow proyectó no sólo una imagen idílica de Canarias en Alemania, sino que, además, esta 'virgen' representación se extendió durante al menos seis años.

¹⁵⁴ Ficha de censura núm. 28816, 2 actos, 236 m, Berlín, 27 de abril de 1931, actualizada el 25 de noviembre de 1935 (Anexo 1). Ficha de censura núm. 33299, 2 actos, 236 m, Berlín, 28 de febrero de 1933 (Anexo 1).

¹⁵⁵ Ante la ausencia de la película, desconocemos si se utilizaron íntegramente las escenas de la primera versión o si éstas se vieron reducidas.

9.8. El circo Hagenbeck alrededor del mundo (1939)

El circo Hagenbeck era el más famoso y más grande del mundo en aquella época. Su sede se encontraba en Hamburgo y contaba con otras delegaciones que visitaban el resto de ciudades de Alemania y del extranjero. Fruto de uno de estos viajes es el documental en 16 mm titulado *Mit Hagenbeck auf Weltreise* ('Con Hagenbeck alrededor del mundo').

La película, muda y de largo metraje, pasó la censura¹⁵⁶ en 1939 con 835 metros y recibió los reconocimientos especiales de película "instructiva para el pueblo" (*volksbildend*) y "educativa" (*Lehrfilm*).

Will Aureden, de Duisburg, se encargó de todos los aspectos técnicos de la película y del texto de los rótulos que acompañan las imágenes de los lugares visitados: Hamburgo, Funchal, Gibraltar, Rabat, Argel, Trípoli, Sicilia, el Etna, el pico del Teide en Tenerife, Islas Cabo Verde, Pernambuco, Río, Santos, Montevideo, Buenos Aires, Santa Fé, Córdoba y las Cataratas del Iguazú.

Esta cinta se encuentra a caballo entre la película de expediciones y la de viajes en general, en cuanto que presenta características de una y otra modalidad. La única imagen de Canarias que se reseña en la ficha de censura es la del pico del Teide, toma que pudo ser recogida por el cámara desde alta mar.

9.9. Misiones filmadas en África

A caballo entre la película de expediciones y la publicitaria se encuentran los filmes de no ficción realizados por las misiones alemanas de ambas creencias cristianas en África. Las congregaciones de misioneros llevaron a cabo estas cintas con el fin de difundir su trabajo, captar nuevos misioneros, y conseguir ayudas económicas entre el público al que proyectaban sus filmes. Ello propició

¹⁵⁶ Ficha de censura núm. 52768, 6 actos, 835 m (16 mm), Berlín, 27 de noviembre de 1939, apta para jóvenes, instructiva y educativa (anexo I).

la filmación de películas sobre lugares del interior del continente africano, similares a las cintas de expediciones, ya que en ellas se mostraban lugares y costumbres de los habitantes más primitivos. Este fue el caso de dos cintas documentales producidas a principios de la década de los treinta tituladas *Aus der Heide zu den Heiden* ('Del Heide¹⁵⁷ a los paganos', 1931) y *Der Herr der Wildnis. Mit der Filmkamera durchs unbekannte Innerangola* ('El señor de la selva. Con la cámara cinematográfica a través del desconocido interior de Angola', Berthold Kromer, 1932).

La ruta marítima desde Alemania hasta el continente africano posibilitó la filmación de Las Palmas de Gran Canaria en el primer título, y del retrato geográfico y social de Tenerife y Gran Canaria, en el segundo. Pero las organizaciones religiosas no sólo llevaron al cine sus misiones en África sino también otras actividades. Así, por ejemplo, la iglesia evangelista produjo a través de la Asociación de Productoras Evangelistas (Evangelischen Bildspielverband) una cinta sobre un viaje a Italia¹⁵⁸, y el Kulturfilm Institut una película sobre la Biblia luterana de 1534¹⁵⁹.

Como señala Regel, refiriéndose a las películas de ficción de misiones¹⁶⁰, la imagen de África en Alemania ha estado marcada de forma significativa por este género, que considera "ha pasado al olvido", aún cuando en 1978 se publicó una monografía sobre la iglesia y el cine¹⁶¹. Un ejemplo de estas películas argumentales es *Tokosile, Die schwarze Schwester* ('Tokosile, la hermana negra', 1933)¹⁶². Estas cintas, con menos presencia en las salas de los cines comerciales, se proyectaban en eventos de la iglesia en salas de las parroquias y en los colegios,

¹⁵⁷ Aunque Heide en masculino significa pradera, entendemos que en esta ocasión se refiere a un lugar geográfico, Lünenburger Heide, donde tenía su sede el Instituto Misionero Evangélico-Luterano de Hermannsburg.

¹⁵⁸ "Neue Filme des evangelischen Bildspielverbandes", *Film-Kurier*, 5 de noviembre de 1932.

¹⁵⁹ "Ein Film über die Lutherbibel von 1534", *Film-Kurier*, 24 de noviembre de 1934.

¹⁶⁰ Helmut Regel, "Der Schwarze und sein «Bwana»", en *Triviale Tropen*, *op. cit.*, pp. 62-71.

¹⁶¹ Heiner Schmitt, *Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*, Boldt, Boppard, 1978. Citado por Helmut Regel. *op.cit.* p. 66.

9.9.1. 'El señor de la selva' (1932)

Der Herr der Wildnis ('El señor de la selva') es una cinta sobre misioneros en Angola, producida por la Kopp-Film München y realizada por Berthold Kromer, operador y padre de la orden católica Congregatio Sancti Spiritus. El filme, depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv, pasó la censura en dos ocasiones: la primera a principios de agosto de 1932, contaba con 1.740 m de película¹⁶³, un mes después quedaba con 1.713 m¹⁶⁴. Durante la primera mitad del filme se muestra a distintas tribus africanas y, en la segunda, las actividades que desarrollan los misioneros católicos.

Berthold Kromer realizó otra película de expediciones, rodada en el norte de Namibia, *Die Stammesweihe der Kwanyamamädchen* ('El santuario de las niñas kwanyama'), subtitulada *Kulturhistorischer Film aus dem Ovambolande* ('Película histórica-cultural sobre la tierra de los ovambos'), y producida igualmente por la Kopp-Film de Munich.

'El señor de la selva' comienza explicando que versa "sobre un viaje a Angola, una colonia portuguesa en África", y se muestra un gráfico animado en el que se señala el recorrido del barco que llega a las Islas Canarias (nombre que se subraya). Varias tomas del mar, el oleaje, las olas, las gaviotas, el atardecer y un hombre que contempla desde la cubierta dos islas en el horizonte introducen la llegada al archipiélago.

La costa, con las olas y las rocas anteceden al cartel que informa de la llegada a las "Islas de las afortunadas" (*Die "Insel der Glücklichen"*), denominación que junto a la de "Islas Afortunadas" (*Die Glücklichen Inseln*) se utilizaba con frecuencia en libros y documentales¹⁶⁵ para referirse a este archipiélago subtropical.

La tradicional subida en mulas a las nevadas Cañadas del Teide inaugura las escenas tomadas del interior de Tenerife para continuar con una

¹⁶² Sobre esta película véase Helmut Regel, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁶³ Ficha de censura núm. 4201, 5 actos, 1.740 m, Múnich, 9 de agosto de 1932.

¹⁶⁴ Ficha de censura núm. 4217, 1.713 m, Múnich, 5 de septiembre de 1932.

¹⁶⁵ Esta denominación nos sólo se utilizaba en los textos de enciclopedias, libros de geografía, libros de viajes y guías turísticas, así como en documentales cinematográficos, sino que además formaba parte de algunos de estos títulos, como, por ejemplo, el libro *Nach den "Glücklichen Inseln"* (Karl Busch y Bodo Lafferentz, Zeitgeschichte, Berlín, 1940) y la película documental de viajes *Nach den Glücklichen Inseln* ('Hacia las Islas Afortunadas'), rodada íntegramente en las Islas Canarias y Azores. Ésta se analiza en el epígrafe XX.

panorámica de izquierda a derecha de un barranco con terrazas con cultivos de platanera, palmeras y una población del norte de la isla.

Le siguen unos fotogramas de película deteriorados de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, el muelle con embarcaciones de vela y las montañas de Anaga al fondo. La cámara se adentra en el interior de la ciudad para retratar la vida en sus calles: los rústicos medios de transporte de mercancías (mulas y carruajes), pocos vehículos y varios transeúntes. Por una carretera en cuesta, con árboles a los lados, sube un hombre con varias mulas cargando tinas de leche, y el niño que le acompaña, vestido con corbata –“de domingo”- se dirige de frente a la cámara.

En otra calle se muestra a un rebaño de cabras, un grupo de niños sentados en el suelo y varios carruajes. A estas escenas de la vida rural, entremezcladas con las de la ciudad, le sigue una panorámica de una población tomada desde lo alto de un edificio, para nuevamente enseñar las terrazas cultivadas, los palmerales y un caserío en la cumbre de una montaña. Este frondoso escenario contrasta con las imágenes siguientes tomadas en el sur de la isla de una zona desértica en la que tan sólo hay algunos árboles y palmeras.

Los siguientes fotogramas tratan de la mujer canaria: de un grupo de mujeres destaca una que lleva sobre su cabeza una enorme vasija de barro, ésta se vuelve hacia la cámara con una flor en la mano y se la ofrece al operador, luego comienza a moverse como si estuviera repitiendo los pasos de un baile popular. Prosigue la película con una imagen típica de familia, como si de un retrato se tratara. Luego, el puerto de Las Palmas de Gran Canaria, con la montaña de la Isleta al fondo, y el muelle de Santa Catalina, con numerosas cajas amontonadas, traslada al espectador a la costa.

En ningún momento de la cinta se indica qué tomas pertenecen a la isla de Gran Canaria y cuáles a Tenerife. Continúa con una panorámica de la ciudad grancanaria y tomas del muelle con algunas embarcaciones pequeñas, finalizando así la parte de Canarias, que tiene una duración aproximada de dos minutos.

El viaje prosigue hasta Angola, donde la expedición se adentra hasta el interior para captar los ritos, las danzas y diversas ceremonias de distintas tribus primitivas, algo muy difícil de compartir por un europeo, según se

especifica en un intertítulo. Prosiguen tomas de los trabajos de los aborígenes en los cultivos de maíz, de algodón, recogiendo cortezas de los árboles, construyendo chozas, tintando tejidos, etc. Se recuerda que la crisis mundial también ha llegado a África.

En el segundo acto se muestran numerosas danzas y ritos de los kwanyama del sur de Angola, donde se dice que el hechicero es el rey y señor del lugar, figura que da nombre al título del filme ('El señor de la selva'). El tercer acto se le dedica a la figura del hechicero y a las danzas y sacrificios que realizan las tribus para ahuyentar las enfermedades. En el cuarto y quinto actos aparece la figura del misionero y se muestran las actividades de culturización que desarrolla esta misión católica en África: formación en el trabajo y enseñanza espiritual y religiosa. Al final de la cinta aparece un cartel publicitario donde se indica que todo lo visto se recoge en el nuevo libro sobre África de P. Kromer *Vom neuen Afrika*¹⁶⁶.

La representación de Canarias que se hace en el filme se centra fundamentalmente en la descripción de su geografía y de sus poblaciones y refleja el contraste paisajístico entre las zonas del norte (más verdes, con las fincas de plátanos situadas en los valles o entre barrancos) y las del sur (más áridas y desérticas). Con las tomas recogidas en los pueblos y ciudades se pretende retratar a la sociedad canaria: familias numerosas, mujeres trabajadoras cargando objetos sobre sus cabezas y los animales como medio de transporte de mercancías. Todo ello da como resultado una imagen de conjunto de población pobre y poco desarrollada.

El montaje de esta parte de la cinta se presenta desordenado al intercalarse las secuencias de distintos lugares del interior y de la costa, así como de las islas de Tenerife y Gran Canaria sin ninguna explicación de a dónde corresponden, y sin motivo temático o hilo argumental aparente. Es por ello por lo que se asemeja a las 'vistas' de los primeros años del cine, en los que se suceden panorámicas de un lugar con el único fin de mostrarlas al espectador para su contemplación.

¹⁶⁶ Berthold Kromer, *Vom neuen Afrika*, Schwamm, Düsseldorf, 1931.

9.9.2. ‘Del Heide a los paganos’ (1931)

La cinta de no ficción muda *Aus der Heide zu den Heiden* (‘Del Heide a los paganos’), depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv, pasó la censura al menos en dos ocasiones, de las que se tiene constancia documental. La primera fue a finales de 1931, en la que figura como productora el Evangelische-Lutheranische Missionsanstalt Hermannsburg Kreis Celle (Instituto Misionero Evangélico-Luterano de Hermannsburg Kreis Celle), se trataba de una película en 35 mm y con 1.436 m¹⁶⁷. En 1935 vuelve a pasar la censura¹⁶⁸ y en esta ocasión presenta un formato menor, 16 mm, y como productora aparece la Döring-Film Werke Berlin, especializada en películas de viajes de crucero. En ella se muestra y publicita el trabajo de los misioneros de Hermannsburg en y alrededor del pueblo de Hermannsburg en Alemania y en el pueblo del mismo nombre, Hermannsburg, en Natal, Sudáfrica.

La película¹⁶⁹ se inicia con una celebración de la Misión de Hermannsburg en Alemania a la que acuden muchas personas en tren, bicicleta, autobús, llegadas desde distintos lugares. En este marco, un predicador narra el origen de la congregación, fundada por el Pastor Louis Harms. Ésta edita sus propias publicaciones y forma a los futuros misioneros en la Escuela Cristiana, de la que se enseña la vida cotidiana de sus estudiantes. Con la pausa para el almuerzo termina la primera parte de la fiesta y el espacio dedicado a las actividades que se realizan en Alemania.

El orador reanuda su relato explicando un viaje a la misión de Hermannsburg en África: “De camino hacia Sudáfrica pasamos por Las Palmas”. Al intertítulo le sigue la imagen de un barco en la rada del muelle de la capital gran Canaria. La siguiente escena presenta varias embarcaciones con hombres que despliegan amplios manteles; se trata de los cambulloneros, vendedores de productos típicos de las islas a cuya actividad nos hemos referido anteriormente¹⁷⁰. Con esta secuencia concluye la aparición de las Islas Canarias en la película.

¹⁶⁷ Ficha de censura núm. 30617, 4 actos, 1.436 m, Berlín, 10 de diciembre de 1931. (Anexo 1).

¹⁶⁸ Ficha de censura núm. 40490, 577 m (16 mm), Berlín, 28 de noviembre de 1935.

¹⁶⁹ El filme visionado en el Bundesarchiv-Filmarchiv utilizado para este análisis tiene formato de 16 mm.

¹⁷⁰ Sobre el cambullón véase lo explicado en el epígrafe 9.4.2.

Tras la siguiente parada en Ciudad del Cabo, llegan a Durban, puerto en el que desembarcan para dirigirse a Hermannsburg en Natal, donde se muestra una pequeña iglesia, las chozas de los habitantes del lugar, los zulús, y a los misioneros que allí trabajan. Además de enseñar la vida diaria del poblado, se exhibe la celebración de una boda. Luego la cámara capta las actividades religiosas que llevan a cabo los misioneros con los habitantes del lugar (llamada a misa, traducción de la Biblia al zulú, el colegio de los misioneros donde se enseña a leer y escribir, las mujeres misioneras que enseñan a hacer manualidades...).

Llama la atención la falta de claridad del antecedente al que se refiere el “también” del siguiente letrero: “El juego y el deporte también les gustan a los negros”. Éste puede entenderse como si además del resto de actividades mencionadas estos disfrutaran practicando juegos y deportes, o bien se pudo pretender que el espectador relacionara estas aficiones con las que practicaban los alemanes, ya que desde aquel entonces en Alemania se le daba una gran importancia al ejercicio físico para el desarrollo corporal.

La cinta continúa con los nuevos seminaristas formados en la escuela de Hermannsburg (Natal) y el coro de la iglesia. En un cartel se explica que esta congregación tiene 55 estaciones, de las cuales 22 están en Natal, a ella sirven 49 misioneros que atienden a 100.000 “paganos-cristianos”, de los que en Natal hay 21.000.

El cuarto y último acto de la cinta se centra en las actividades que realiza la misión con los alemanes que viven en Natal. Nuevamente, resulta ambigua la expresión: “también en Natal viven muchos alemanes”, puesto que de ella puede entenderse bien que los alemanes están en otros lugares de África o del mundo, o que no sólo están los misioneros sino, además, otros alemanes. Se muestran los tipos de cultivos que cosechan los agricultores alemanes. En un cartel se especifican los donativos que hacen los 20 alemanes que colaboran con la misión, para terminar la película dirigiéndose al espectador con la petición explícita de ayuda económica e invitándole a que lea el informe actual de los trabajos en curso en la Hoja de Misiones de Hermannsburg (*Missionsblatt Hermannsburg*). Esto último es lo que confirma que esta cinta es un filme promocional o institucional (como se les llama en la

actualidad), aunque no deja de ser por ello también una película de expediciones.

La aparición de las Islas Canarias en esta película es meramente circunstancial y no tiene ninguna relación directa con el tema central de la cinta. Su vinculación se limita al hecho de que forma parte de la ruta marítima que sigue el barco que traslada a los misioneros desde Alemania hasta Durban. De la mención que se hace, con una duración de aproximadamente 10 m de película (equivalente a cerca de un minuto de proyección), destaca el que no se concrete que Las Palmas se encuentra en las Islas Canarias, una puntualización que sí se incluye en otros filmes en los que el barco de la expedición fondea en uno de los puertos de Canarias.

Esta omisión, de haber sido deliberada, y no una falta de rigor, demostraría que Las Palmas era sobradamente conocida en Alemania en aquel entonces y que se daba por sabido que pertenecía a las Islas Canarias. El paso del barco por la isla origina que se muestre, como en otros filmes, la escena típica de los cambulloneros que se aproximan a los barcos llegados a los puertos del archipiélago.

9.10. 'Tras la huella de los guanches y los moros' (1932), una película etnográfica de Canarias y el norte de África

La única película de este capítulo en la que se incluyó a las Islas Canarias como un objetivo central del filme y que no fue sólo fruto del paso de los exploradores de la época hacia otros lugares, fue *Auf den Spuren der Guanchen und Mauren* ('Tras las huellas de los guanches y los moros', 1932), ya que la palabra guanches designa únicamente a los aborígenes de este archipiélago. Del título se desprende que se trató de una cinta divulgativa centrada en la antropología, y es más que probable, teniendo en cuenta el contenido de las películas de este género, que ello diera pie, al equipo que realizó el documental, a mostrar, a través de la historia de los antiguos pobladores de las Islas Canarias y el norte de África, exteriores naturales de estos lugares.

Lamentablemente, de este título no se ha encontrado un solo documento que pudiera concretar su contenido y tan sólo hemos podido averiguar que con formato de 35 mm y muda fue realizada por la productora de Otto Neubert, de Hamburgo. Se trató de un film de larga duración con 5 actos y 1.497 m de película y pasó la censura a finales de 1932¹⁷¹.

El origen de los guanches, antiguos pobladores de Tenerife, y por extensión del resto de las islas, antes de la conquista de los españoles, despertó ya desde el siglo XVIII el interés entre los científicos alemanes, como prueba la traducción de diversos textos al alemán de obras publicadas en otros idiomas¹⁷² y la inclusión en el libro de Hans Meyer, *Die Inseln Tenerife. Wanderungen in canarischen Hoch- und Tiefland* (1896), de un estudio arqueológico de los guanches de Felix von Luschan¹⁷³. En los años anteriores a la producción del filme alemán de los guanches, se publicaron diversos estudios sobre “la cuestión de la población de las Islas Canarias”, entre los que destacan los de Eugen Fischer: *Zur Frage nach der Bevölkerung der Kanarischen Inseln*¹⁷⁴, de 1926, y *Sind die alten Kanarier ausgestorben? Eine anthropologische Untersuchung auf den Kanarischen Inseln*¹⁷⁵, editado en 1930.

Asimismo, se produjeron en Alemania otras cintas divulgativas sobre el hombre prehistórico como *Geschichte der Entdeckung des Homo Auriacensis* (‘Historia del descubrimiento del *Homo Auriacensis*’), realizada gracias a los escritos y hallazgos arqueológicos del especialista en Prehistoria el Dr. Otto Hauser.

El uso de las palabras “tras las huellas de” fueron igualmente utilizadas en otras cintas de expediciones como *Auf den Spuren der Azteken. Wunder*

¹⁷¹ Ficha de censura núm. 32796, 5 actos, 1.497 m, Berlín, 22 de diciembre de 1932. Datos extraídos de los listados de la censura recopilados por Karl Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmindustrie. 5. Jahrgang (1930-1932)*, Verlag der Lichtbild-Bühne, Berlín, 1933.

¹⁷² Juan de Abreu Galindo, *Geschichte der Entdeckung und Eroberung der Kanarischen Inseln*, Leipzig, 1777, (traducción de *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*), y J.B.G.M. Bory de Saint-Vincent, *Geschichte und Beschreibung der Kanarien-Inseln*, Weimar en 1804.

¹⁷³ Felix von Luschan titulado “Über eine Schädelammlung von den Canarischen Inseln”, en Hans Meyer, *Die Inseln Tenerife. Wanderungen in canarischen Hoch- und Tiefland*, Leipzig, 1896.

¹⁷⁴ Eugen Fischer, *Zur Frage nach der Bevölkerung der K.I.*, Tagungsbericht d. Deutsche.Anthropol. Ges., 1926.

¹⁷⁵ Eugen Fischer, *Sind die alten Kanarier ausgestorben? Eine anthropologische Untersuchung auf den K.I.*, Zeitschr.f.Ethnologie, 1930.

*und Geheimnisse Mexikos*¹⁷⁶ ('Tras las huellas de los aztecas', Adolf Trotz, 1926, Ufa) y *Auf den Spuren alter Kulturen in Java*¹⁷⁷ ('Tras las huellas de antiguas culturas en Java', 1930).

¹⁷⁶ Citada por Oskas Kalbus, *Pionere der Kulturfilms*, *op. cit.*, p. 56 y calificada como película educativa (*Lehrfilm*) por el Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht de Berlín en 1926, la primera versión y en 1927 la segunda. Citado en *Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Berlín, 1927, p. 1 y *Mitteilungen der Bildstelle Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Berlín, 1928, p. 1.

¹⁷⁷ Calificada como película educativa (*Lehrfilm*) por el Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht de Berlín en 1929. Citado en *Mitteilungen der Bildstelle Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Berlín, 1930. (Listado de títulos recogido en documento de trabajo del Bundesarchiv-Filmarchiv).

CAPÍTULO 10

**NEROTHER WANDERVÖGEL, UNA ORGANIZACIÓN
JUVENIL PRODUCTORA DE PELÍCULAS DE VIAJES**

10. NEROTHER WANDERVÖGEL, UNA ORGANIZACIÓN JUVENIL PRODUCTORA DE PELÍCULAS DE VIAJES

10.1. Los movimientos juveniles alemanes, las excursiones y el cine

Para poder abordar y entender la evolución en la producción de los filmes realizados por los Nerother Wandervögel y, más concretamente, aquellos en los que aparecen las Islas Canarias, resulta necesario apuntar previamente algunas consideraciones sobre el movimiento juvenil alemán y, dentro de él, sobre esta organización. Estas asociaciones juveniles sirvieron de base a Hitler para crear su Hitler-Jugend (HJ).

A partir de 1924-1925 y hasta las elecciones legislativas de septiembre de 1930, que proyectaron bruscamente a un primer plano al NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei), la militancia nacionalista estuvo principalmente representada en Alemania por los grupos paramilitares (*Wehrverbände*) y por las ligas juveniles independientes o confederaciones (*Bünde*)¹. Por tanto, cuando las Juventudes Hitlerianas comenzaron a desarrollar su actividad entre 1926 y 1933 existían ya tres tipos de organizaciones juveniles: las de orientación política, las confesionales y las ligas juveniles independientes².

Los miembros de la mayoría de estos grupos eran partidarios del “socialismo *bündisch*” (socialismo confederativo), variante del socialismo alemán alrededor del cual se reunieron numerosas asociaciones socio-profesionales y políticas de la Alemania de Weimar. Los de más edad se basaron en la experiencia de la guerra y la camaradería en el frente, mientras los más jóvenes se apoyaron en las vivencias de sus excursiones a través de Alemania, el contacto

¹ Véase Thierry Mudry, “Movimientos juveniles e ideología nacional-revolucionaria en la República de Weimar”, en Giorgio Locchi y Robert Steuckers, *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán, 1918-1932*, Ediciones Acebo Dorado, Valencia, 1990, pp. 75-83.

² Véase Arno Klönne, *Jugend im Dritten Reich. Die Hitlerjugend und ihre Gegner*, PapyRossa, Colonia, 1999, p. 102.

con el pueblo y la experiencia del *Bund* (confederación, asociación o liga). Con la crisis y la radicalización creciente de las ligas juveniles, el socialismo *bündisch* deviene en algo más concreto y se transforma en un socialismo nacional-revolucionario favorable a la nacionalización total o parcial de los medios de producción, a la economía planificada y a la autarquía alemana o centroeuropea³.

Los nacioanalsocialistas apelaron al conjunto de deseos incumplidos de esta juventud y crearon una ideología para adolescentes, que tuvo como resultado posterior la HJ⁴. Como señala Hilmar Hoffman⁵, la inocencia de los “*Pimpfe*” (“muchachitos”) les convertía en una presa fácil para el nuevo movimiento, que cautivaba los corazones infantiles con simples palabras claves: el vocabulario de la tradición militar prusiana se mezcló con el repertorio intelectual de la juventud *bündisch* creando una nueva forma de pensar. Con un programa fascinante (juegos, excursiones, deportes en masa, campamentos, etc.), la HJ respondía a la necesidad de compañerismo propia de la juventud y al deseo de ésta de entregarse a una causa más elevada, que estos jóvenes mistificaban con su espíritu romántico. El nuevo sentimiento de identidad colectiva infundido por la doctrina del nacionalsocialismo permitió a los jóvenes sentirse fuertes y llamados a tareas sublimes e hizo que muchos de ellos se identificaran con el movimiento⁶.

Aun así, muchos jóvenes *bündisch*, jóvenes comunistas y jóvenes católicos de Renania y Baviera se resistieron al fascismo hitleriano, pero los recelos de Baldur von Schirach (jefe de la HJ), que no quería ver puesta en duda su autoridad sobre la juventud alemana, originaron que la represión se abatiera con firmeza sobre los antiguos líderes *bündisch* desde 1934 e incluso afectó a aquellos que se habían unido a las filas de la Juventud Hitleriana.

A pesar de cuatro prohibiciones sucesivas —en 1933, 1934, 1936 y 1937— y de la incorporación obligatoria de los jóvenes alemanes a la HJ, aprobada por

³ Véase Thierry Mudry, *op. cit.*, p. 75.

⁴ El primer intento de creación de un departamento de juventud del NSDAP data de 1922. Para una visión general del origen y desarrollo de la HJ, véase Rolf Schörken, “Jugend”, en Wolfgang Benz, Hermann Graml y Hermann Weiß (ed.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 3ª edición, 1998, pp. 203-219. Para una mayor profundización en el tema, véase de Arno Klönne, *Hitlerjugend. Die Jugend und ihre Organisation im Dritten Reich*, Goedel, Hannover/Frankfurt am Main, 1956 y *Jugend im Dritten Reich*, *op. cit.*

⁵ Hilmar Hoffman, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, vol. I, 1988, p. 101.

⁶ Véase Hilmar Hoffman, *op. cit.*, pp. 100-103.

ley en 1936 y hecha efectiva en 1939, algunas ligas continuaron sus actividades en Alemania en la clandestinidad e ilegalidad⁷. Entre las ligas juveniles independientes que vieron desmanteladas sus organizaciones se encontraba la Nerother Wandervogel, que a su vez había nacido de la Wandervogel (“ave migratoria”), creada en 1901⁸, como reacción contra la vida desarrollada y materialista de las grandes ciudades.

Los progresos científicos y tecnológicos habían desembocado en una profunda transformación de las condiciones económicas del país, y alrededor de los grandes centros industriales se formaron pequeñas ciudades que fueron creciendo hasta convertirse en enormes urbes anónimas. En las escuelas y en los hogares se presionaba a los jóvenes con una educación de una manera racionalista, enfocada a este modo de vida, lo que provocó el temor de muchos, generó “en ellos el odio por ambas instituciones”⁹ y propició la creación de las ligas juveniles.

Los miembros de la Wandervogel se retiraron a vivir en el campo para de esta forma ver cumplidos sus sueños y anhelos de una vida autodeterminada, buscando y encontrando modelos en los hidalgos de la Edad Media y en la veneración de los mozos (*Jünglingskult*) de la época del “*Sturm und Drang*”, del período clásico y, sobre todo, del romanticismo¹⁰. Esto lo lograban por un lado por medio de caminatas y excursiones a regiones rurales, conviviendo con la naturaleza y en grupo, y por otro a través de la reconquista y apropiación de las antiguas costumbres populares como las canciones, los bailes populares y la educación tradicional popular. Por medio de su desarrollado idealismo, propiciado por el entorno natural, crean un estilo de vida en común que representó una alternativa frente a la sociedad.

Las raíces del movimiento juvenil corporativista (*bündische Jugendbewegung*) de la República de Weimar se encuentran en este movimiento

⁷ Véase Thierry Mudry, *op. cit.*, p. 77.

⁸ En diciembre de 2001 se celebró su centenario. Véase Antje Lang-Lendorff, “100 Jahre trampen, singen, frei sein”, Contrapress media GmbH/taz-Verlag, URL: <http://www.taz.de/pt/2001/11/03/a0222.nf/text> (visitada el 18 de junio de 2002).

⁹ Véase Harald Kahl, “Die Ursachen für die Entstehung der deutschen Jugendbewegung und ihre Entwicklung zu dem ihr typischen Erscheinungsbild in der Weimarer Republik”, Humboldt Universität zu Berlin, 1999, URL: <http://amor.rz.hu-berlin.de/~h0444t69/jugend.htm> (visitada el 16 de mayo de 2002).

¹⁰ *Ibidem*.

juvenil burgués de la preguerra, que llegó a contar con 25.000¹¹ ó 30.000 miembros¹², dependiendo de la fuente consultada. Con el estallido de la guerra, todo el movimiento juvenil alemán experimentó “un auge enorme”¹³, y en gran parte este hecho se debió a la creación de la Freideutsche Jugend, durante el encuentro conmemorativo de la Batalla de las Naciones de Leipzig en 1813, que tuvo lugar en el monte Hohe Meißner (Kassel) en 1913, donde se sentaron las bases del movimiento¹⁴. Un evento de tales características motivó a muchos jóvenes a sumarse a la acción. La forma de organización propia de la confederación (*Bund*) se volvió muy popular y hubo otros que la copiaron. Además, muchos de los antiguos miembros del Wandervogel de la primera generación se habían hecho docentes, con lo cual dicha mentalidad tuvo un medio eficaz de propagación¹⁵.

Tras el final de la guerra, la Wandervogel se dividió en cuatro tendencias, que en los años veinte y treinta se fragmentaron a su vez en varias confederaciones grandes y múltiples confederaciones pequeñas. Aunque esta organización no pretendió describir un ideario, el resultado de estas divisiones fue un amplio abanico de confederaciones, cada una de las cuales actuaba según su propia ideología. No obstante, a nivel interno, “no se defendían muy consecuentemente” las creencias y de cuando en cuando los grupos de la extrema derecha se entregaban a pensamientos precomunistas y prosoviéticos y los grupos católicos y protestantes se rebelaban contra sus líderes espirituales¹⁶. Las tensiones que ello generaba originaron numerosas fragmentaciones. En definitiva, de la Wandervogel de la preguerra había surgido un ala radical y otra moderada.

¹¹ “Wie war es wirklich mit den Pfadfindern?”, URL: <http://www.hwschroeder.de/hobby/pfadfinder/Pfadfindergeschichte.html> (visitada el 18 de junio de 2002).

¹² Véase Antje Lang-Lendorff, *op. cit.*

¹³ Véase Harald Kahl, *op. cit.*

¹⁴ Uno de sus pilares decía lo siguiente: “La juventud alemana libre quiere edificar su existencia tal y como ella entiende, aceptando voluntariamente sus responsabilidades y la plena conciencia de los resortes de su interioridad. Para la expansión de esta libertad interior, la juventud está lista a marchar en apretadas filas, sean cuales sean las circunstancias”. Citado por Bertrand Eeckhoudt, “Los Nerother, anarcas del movimiento de juventud”, en Giorgio Locchi y Robert Steuckers, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ Véase Harald Kahl, *op. cit.*

¹⁶ *Ibídem.*

Dentro de los grupos moderados en los que se dividieron los Wandervögel se encontraban los Nerother Wandervögel¹⁷. Este grupo que, como veremos más adelante, realizó filmaciones en Las Islas Canarias, fue creado en 1921 por los hermanos Robert y Karl Oelberman, oficiales prusianos y antiguos Wandervögel. Los Nerother Wandervögel tenían dos particularidades básicas que los diferenciaban del resto: una estructura de grupo (eran una orden) completamente independiente del lugar¹⁸ y la idea de la reconstrucción de un castillo, planeado en primer lugar como monumento conmemorativo a los caídos en la guerra mundial y sede del movimiento¹⁹.

Sin embargo, lo más llamativo y una parte esencial de su filosofía de vida lo constituía la experiencia del viaje a países lejanos, algo que los demás no se atrevían a realizar. A los ojos de sus amigos e impulsores eran “los más intransigentes”, sus adversarios los llamaban “Desperados” del movimiento de la juventud²⁰, porque eran los más bohemios y los más arriesgados. Sus aventuras y expediciones “temerarias” a lejanos continentes duraban semanas e incluso años.

Además, sus viajes gozaron de una amplia difusión, ya que se realizaron veinte documentales²¹. Con los ingresos obtenidos por la venta de las películas financiaban parcialmente la organización y la reconstrucción del castillo de Waldeck. Asimismo, sufragaban sus gastos mediante conferencias con diapositivas de los lugares realizados e incluso representando piezas teatrales y dando conciertos en los países visitados²².

En la ruta hacia Suramérica, este *Bund*, estuvo al menos en una ocasión que se tenga constancia documental en las Islas Canarias, lo que supuso su aparición en diversos filmes. Éstos se exhibieron fundamentalmente en las funciones de matiné de los cines. Además, a partir de la creación de la HJ,

¹⁷ Sobre la historia de los Nerother Wandervogel, véase además de los libros y recursos de Internet nombrados en este capítulo, el libro de Stefan Krolle, *Bündische Umtriebe, Die Geschichte des Nerother Wandervogels vor und unter dem NS-Staat. Ein Jugendbund zwischen Konformität und Widerstand*, Lit-Verlag, Münster, 1986.

¹⁸ En las otras organizaciones sólo podía haber un grupo con un líder en cada sitio y ello originaba divisiones dentro de las asociaciones.

¹⁹ *Die letzten Wandervogel*, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, [s.a.], p. 29.

²⁰ W. Z. Laquer, *Young Germany*, 1962. Citado en *Die letzten Wandervogel*, *op. cit.*, p. 30.

²¹ *Die letzten Wandervogel*, *op. cit.*, p. 30.

²² *Die letzten Wandervogel*, *op. cit.*, pp. 29 y 30.

servieron a los nazis como muestra de la unión del grupo o séquito (*Gefolgschaft*) y su obediencia a un jefe (*Führer*), una distinción implícita al socialismo propio de los movimientos juveniles alemanes, que le venía muy bien a los nacionalsocialistas para propagar sus ideas entre la juventud²³. Paradójicamente, como relata Eeckhoudt²⁴, mientras un militante Nerother purgaba una larga pena en prisión bajo la acusación de subversión, sus películas eran premiadas con una medalla de oro en Berlín y otra de plata en Budapest, a la vez que la HJ alborotaba en las salas.

Entre otras asociaciones juveniles, la Deutscher Jugend-, Wander-und Herbergs-Film de Berlín, produjo también películas sobre sus actividades como la titulada *Ich fahr' in die Welt*²⁵ ('Yo viajo por el mundo'), realizada en 1924 y en la que daban publicidad a sus albergues juveniles.

Asimismo, los nazis, probablemente inspirados en las películas de estos grupos y especialmente en las de los Nerother, llevaron a cabo películas de este tipo. Así, por ejemplo, la NSDAP-Reichspropagandaleitung (Dirección de Propaganda del partido nazi) adquirió 3.000 metros de película de un viaje a África de los *Kolonialpfadfinder-Bund* (Unión de escultistas coloniales), entre los que se encontraba el antiguo Nerother Karl Mohri²⁶ (cámara cinematográfico de las películas de los Nerother en las que aparece Canarias), con los que la DFG (productora de la NSDAP- Reichspropagandaleitung) montó el documental "Deutsches Land in Afrika" ('Territorio alemán en África', 1939), al que le puso música y un comentario histórico-colonial, que tuvo una duración de 1.800 metros

²³ Sin embargo, los jóvenes *bündisch* ejercían su obediencia según criterios muy diferentes a los de Hitler, basados en la amistad y la fidelidad, no sólo al jefe sino entre los miembros de la comunidad, definidos por los movimientos de adolescentes, como reacción contra el egoísmo intrínseco de las sociedades individualistas, liberales y burguesas. Estaban formados por una escuela de jefes que encarnaban un ideal sublime, seguidos por jóvenes que obedecían sin condiciones, según una "espontánea" obediencia, libremente aceptada. Por ello se consideraban como un pueblo (*Volk*). Era esa lealtad y obediencia decidida voluntariamente la que les distinguía de la masa, que consideraban nunca sería un *Volk*, porque, según ellos, los componentes de la masa no eran más que burgueses sin dimensión vertical. Los miembros del *Volk* eran "caballeros" que ayudaban fielmente en la tarea de alcanzar una dimensión sublime, que recalaría en el fondo de sus almas. Véase Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 87 y 88.

²⁴ Véase Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ Ficha de censura núm. 8168, 2 partes, 1.028 m., 21 de febrero de 1924.

²⁶ Sobre las actividades realizadas por Karl Mohri como miembro de los Nerother consúltese el libro de Roland Kiemle, *Vagant der Windrose. Fahrten und Abenteuer auf vielen Strassen der Welt*, Adventure Company, Leimen, 1999.

y obtuvo las más altas calificaciones²⁷. Pero la NSDAP-Reichspropagandaleitung realizó otros muchos documentales (en 35 mm y 16 mm) sobre las excursiones y campamentos de la HJ y de la Jungmädel (las jóvenes hitlerianas), así como diversas películas de ficción. Sirvan de ejemplo los siguientes títulos: *Sonne, Meer und Jungen* ('Sol, mar y jóvenes', 1936), *Lager- und Fahrtenfilm der Hitlerjugend des Gebietes Hessen-Nassau (13)* ('Película sobre el campamento y excursiones de la Juventud Hitleriana del territorio de Hessen-Nassau -13-', 1936), *Jungmädel auf Fahrt* ('Jovencitas de viaje', 1940).

10.2. Los viajes de los Nerother: una forma de vida truncada por el nacionalsocialismo

Los Nerother Wandervögel se llamaban en sus comienzos Nerommenbund (Caballeros rojos) y eran una orden secreta. Los hermanos Oelbermann crearon este grupo en el pueblo de Neroth, en pleno Eifel renano y más tarde le añadieron al nombre inicial el de Wandervögel. Con la reconstrucción del castillo de Waldeck, estos jóvenes de Renania pretendieron alcanzar el sueño de formar un "reino de jóvenes"²⁸.

Robert y Karl Oelbermann asignaron a los Nerother la misión de organizar excursiones de gran envergadura, con el objeto de distanciarse de las discusiones que había en el seno del movimiento juvenil alemán. De esta manera, la movilidad y la acción concreta se convirtieron en verdaderos *leitmotivs* del *Bund*. Asimismo, se definía como un grupo creador de comunidades de campesinos y artesanos, pero éstas debían permanecer ajenas a las disputas de índole política y confesional que dividían al pueblo alemán. Con la redacción de estas normas de sabiduría (*Weistümer*) y los estatutos, Oelbermann pretendía

²⁷ Véase sobre *Deutsches Land in Afrika*, Helmut Regel, "Der Schwarze und sein «Bwana»", *Triviale Tropen*, text+kritik, Múnich, 1997, pp. 69-70.

²⁸ Lugar donde reside aún el actual director del grupo y se encuentra el archivo que guarda su historia.

poner fin a la subdivisión tradicional en grupos regionales del movimiento juvenil²⁹.

Entre 1919 y 1933 la actividad central de los Nerother fue la organización de expediciones al extranjero, en las cuales participaban entre sesenta y cien expedicionarios, según apunta Eeckhoudt³⁰. Sin embargo, en las fotografías recogidas en una de la monografías publicadas³¹ sobre este grupo se observa que el número de viajeros no era tan numeroso³².

Estos viajes a lugares lejanos fueron singulares dentro del ámbito de los movimientos de juventud de la época. En ellos se ofrecía a los jóvenes la posibilidad de conocer las normas de vida, las señas de identidad y la actualidad política de otros pueblos. Esta considerable apertura de horizontes “hizo de los Nerother una verdadera elite, tan rica en iniciativas, que ningún otro movimiento similar lo llegará a igualar”³³. Según Eeckhoudt, los Nerother formaron una aristocracia juvenil que no padeció el ofuscamiento de su época y se benefició de un espíritu abierto y sensible a la realidad de las cosas³⁴.

Símbolo de esta apertura es el aprendizaje continuo e inclusión de nuevos cantos de distintos países en su particular cancionero. En este grupo las canciones tienen una especial importancia demostrada por el hecho de que no sólo las recopilaban sino también las componían. Las letras de muchas de ellas pueden consultarse aún hoy en diversas páginas de Internet³⁵, lo que prueba su influencia en el actual cancionero popular alemán.

En el periodo de politización generalizada de la sociedad alemana, las filas de los Nerother sufrieron numerosas bajas, los jóvenes más radicales acabaron uniéndose a los destacamentos comunistas o nazis o fueron seducidos por la SS. Los Oelbermann, sin embargo, rechazaron todo experimento político. Al rechazar toda politización, Oelbermann deseaba mantener la originalidad de su movimiento, conservar su visión aperturista y preservar el valor didáctico de los

²⁹ Véase Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 88.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Die letzten Wandervogel, op. cit.*, pp. 32-59.

³² Concretamente, en el viaje realizado en 1924 a Canarias participaron trece miembros, como veremos más adelante y en otras de sus cintas participan tan sólo once.

³³ Véase Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 89.

³⁴ *Ibidem*.

grandes viajes. Según un texto que reproduce Eeckhoudt, la filosofía de los Nerother se basaba en lo siguiente:

“Vivir la juventud es buscar, luchar, creer, crecer, aprender. Las formas se manifiestan sin discontinuidad y nos empujan hacia delante. El *Bund* no se dejará constreñir por un molde prefabricado, ya que ello supondría no poder abrazar el movimiento general del mundo”.³⁶

Este principio era contradictorio con los reglamentos y el estilo del resto de los movimientos juveniles politizados, hecho que provocará la confrontación entre Oelbermann y sus Nerother frente a Baldur von Schirach y su *Hitlerjugend*.

No obstante, antes de que esto ocurriera la euforia por la revolución nacional había inaugurado un periodo de tregua entre las facciones rivales del nacionalismo alemán. En los desfiles de la toma del poder, el 30 de enero de 1933, podía verse marchar juntos a los Nerother y a la HJ. Sin embargo, a partir de mayo de ese año, mes en el que los Nerother organizan el último campamento legal, sus relaciones con la juventud oficial de Schirach se irán deteriorando de forma acelerada. Un mes más tarde, 200 SA y 50 miembros de la Juventud Hitleriana invadieron el castillo de Waldeck³⁷ y aunque Oelbermann evitó que se produjera un baño de sangre, el incidente originó numerosos enfrentamientos entre las dos organizaciones juveniles.

Ante esta situación, Robert Oelbermann disuelve el *Bund* en 1934 e invita a sus seguidores a entrar en la HJ para imponer desde dentro sus ideales de libertad y apertura a otros horizontes. Sin embargo, otros líderes del grupo consideraron que esta tarea resultaría imposible, que los nacionalsocialistas impedirían toda alternativa cultural original. Algunos de ellos fundaron grupos clandestinos, como fue la Orden de los Piratas de Düsseldorf o la Orden de los Pachanten, y otros se pasaron al partido comunista.

Los Nerother que se convirtieron en compañeros de los HJ fascinaron a los jóvenes nazis con sus relatos de viajes y éstos se asombraron ante las críticas de los Nerother a la disciplina (contraria a los principios de los Wandervögel).

³⁵ Véase como muestra la letra de “In die Sonne, die Ferne hinaus – Nerother Wandervogel”, AGGI songbooks, URL: <http://www.aggi.de> (visitada el 19 de junio de 2002).

³⁶ Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 89.

Robert Oelbermann fue apresado en 1936 y enviado al campo de concentración de Dachau en Polonia, donde murió en 1941, y su hermano Karl huyó a África del Sur, donde las autoridades británicas le internaron en 1939 y no volvió a salir de allí hasta 1950.

Algunas unidades dispersas conservaron intacto el espíritu Nerother hasta la capitulación de la *Wehrmacht* el 8 de abril de 1945, en que este grupo volvió a su castillo de Waldeck, sede aún de los Nerother³⁸, como ya hemos comentado. Para Eeckhoudt, “la tragedia de este movimiento fue ser un colectivo estrictamente cultural, rechazando las simples luchas políticas” y querer elevarse y vivir más allá de las circunstancias en las que estaban envueltas las sociedades europeas de la época³⁹.

El ideal caballeresco, esa búsqueda de lo bello y lo original, esa voluntad del viaje como aventura, apenas sin medios, lejos de las comodidades del viajero burgués, fue la vía elegida por los hermanos Oelberman, para formar y cultivar la iniciativa propia de sus jóvenes seguidores.

10.3. Las películas de los viajes de los Nerother

En el libro *Die letzten Wandervogel* se recoge una amplia muestra fotográfica sobre las excursiones y viajes que realizaron los Nerother, tomadas en diferentes lugares, entre otros: las Islas Canarias (1924), Egipto (1925), Bélgica (1929), islas del Mar de Norte (1927), Flandes, Suecia y Noruega (1927), la India (1929), Oriente (Constantinopla, Líbano, Palestina, y Egipto, 1931). Su último viaje fue una vuelta alrededor del mundo iniciada en 1932, desde Europa hasta Chile, luego a Centroamérica, el Norte de América, Japón y China, pero tuvo que ser interrumpida en 1933 con la subida al poder de los nacionalsocialistas.

A través de las fichas de censura conservadas tenemos constancia de que entre 1932 y 1935 se hicieron varias películas de los Nerother sobre un viaje a

³⁷ Véase Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 90.

³⁸ “*Die Waldeck – Ein Buchprojekt*”, Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck e.V., URL: <http://www.burg-waldeck.de> (visitada el 18 de junio de 2002).

³⁹ Véase Bertrand Eeckhoudt, *op. cit.*, p. 91.

Suramérica, en algunas de las cuales aparece Canarias –como veremos más adelante-, una cinta titulada ‘Una cruzada de los Nerother a Flandes, Suecia y Noruega’ (*Ein Kreuzzug der Nerother nach Flandern, Schweden und Norwegen*⁴⁰, 1929) y otra de un viaje a la India (*Indienfahrt der Nerother Wandervögel*⁴¹, 1929). Gracias al diario de Oelberman conocemos la existencia de otro filme sobre un viaje que realizó a los Balcanes⁴².

A estas películas hay que añadir las que se conservan en el Bundesarchiv-Filmarchiv: *Deutsche Jungens wandern durch Griechenland. Fahrt des Nerother Bundes von der Akropolis bis zu den Thessalischen Felsenklöstern* (‘Jóvenes alemanes atraviesan Grecia. Viaje de la confederación de los Nerother desde la Acrópolis hasta los Monasterios de los Acantilados de Tesalónica’, producida por Ufa, 1930)⁴³ y *Elf deutsche Jungen auf Grossfahrt. Nerother Wandervogel, Bündische Jugend auf Fahrt* (‘Once jóvenes alemanes en un gran viaje. Nerother Wandervogel, jóvenes confederados de viaje’, ca. 1930). Finalmente, a estas fuentes se suma una declaración del cámara cinematográfico Karl Mohri a la Reichfilmkammer⁴⁴, en febrero de 1934, en la que afirma haber trabajado en siete documentales para la Nerother Film, que fueron distribuidos por la Ufa.

10.3.1. Nuevas versiones para la supervivencia: estudio de las diferencias entre los filmes de antes y después del nacionalsocialismo

Con el material fílmico recogido por los Nerother al sur del continente americano se realizaron varias películas, la mayoría versiones más o menos similares de dos cintas (la primera y la segunda entrega de *Nerother filmen Amerika*). Como señala Marc Ferro⁴⁵, el análisis de los documentales es más eficaz si se procede a compararlos o reunirlos en series, procedimiento que se sigue en todos los

⁴⁰ Ficha de censura núm. 24453, 2 partes, 960 m., Berlín, 9 de diciembre de 1929.

⁴¹ Ficha de censura núm. 21978, 7 actos, 1.875 m., Berlín, 15 de abril de 1929.

⁴² *Die letzten Wandervogel, op. cit.*, p. 63.

⁴³ Hans Michael Bock y Michael Töteberg (ed), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, p. 287.

⁴⁴ Véase el acta personal de Karl Mohri en la Reichfilmkammer, Nr. 7517, Bundesarchiv-Filmarchiv (Document Center): RKK Mohri, Karl 14.02.06

⁴⁵ Véase Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 106.

capítulos de este trabajo. No obstante, en este caso, el estudio de este grupo de películas permite no sólo descubrir diferencias en lo que concierne a la parte dedicada a las Islas Canarias, como se ha venido haciendo, sino que, en general, posibilita establecer claras disparidades entre el discurso empleado en las cintas de los Nerother producidas con anterioridad a la subida al poder de Hitler y las posteriores.

Estas adaptaciones prueban que los pequeños productores de películas, como eran los Nerother, se vieron obligados a cambiar presumiblemente de forma “voluntaria” el contenido de sus cintas para así poder pasar la censura y que los filmes fueran aceptados por las empresas de distribución y por sus poderosos enemigos, que en el caso de los Nerother eran principalmente, por rivalidad y competencia en el mismo campo, los HJ.

El caso de los Nerother es paradigmático, ya que se trataba de un grupo que presumía de ser apolítico, pero su supervivencia dependía en gran parte de la venta de sus filmes de expediciones. La grave situación en que se encontraba la organización y sus problemas económicos pudieron llevarles a modificar en unos casos o a ampliar en otros sus películas realizadas con anterioridad a enero de 1933. No obstante, la Ufa pudo influir en algunas de estas adaptaciones. Estos cambios, introducidos fundamentalmente en los textos de los filmes, a través de la inclusión de ideas y palabras imperantes en el III Reich⁴⁶ como, por ejemplo, *Deutschstämmigen* (“robutez alemana”), *Blutmischung* (“mezcla de sangre”) y *Volksgenossen* (“compatriotas alemanes”), pueden llevar a pensar que los Nerother producían películas para favorecer al partido nazi, si no se conociera la trayectoria anterior de este movimiento juvenil y el final que tuvieron algunos de sus líderes.

Con todo, a través de algunas de las cintas de los Nerother, tanto las producidas por ellos mismos como en las que aparece la Ufa como productora, se hizo apología de la ideología nazi. Las actas de los consejos de administración de la Ufa aportan datos que contribuyen a conocer las relaciones

⁴⁶ Véase sobre el lenguaje utilizado y creado por los nacionalsocialistas y extendido a todos los ámbitos la magnífica obra de Victor Klemplerer, *LTI, La lengua del Tercer Reich*, minúscula, Barcelona, 2001.

comerciales que les vinculaban. En ellas encontramos que en febrero de 1934⁴⁷ se aprueba la oferta de compra de un documental (película en negativo) de los Nerother sobre los incas y sobre China (cerca de 600 metros en total por valor de 4.800 Reichsmark).

El 18 de diciembre⁴⁸, se da el visto bueno a otro presupuesto para cubrir los gastos de sonorización (sincronización) para una versión alemana y otra internacional, de material de un *Kulturfilm* (película cultural) producido por los Nerother, cuyo título era *Inkas, Mayas und Azteken*. Sin embargo, uno de los miembros del consejo (Meydam) sugiere un cambio de título y finalmente en enero de 1935 la Ufa presenta *Im Lande der Inka, Maya und Azteken*⁴⁹ ('En la tierra de los incas, los mayas y los aztecas').

En esas mismas fechas de la Navidad de 1934, Robert Oelbermann se encontraba en Berlín, donde es aceptado como miembro de la Cámara del Cine del Reich (Reichsfilmkammer) y pretende vender los derechos de distribución de sus películas y trabajar en el filme del viaje a la India⁵⁰, que en un principio iba a exhibir la Ufa en sesiones de matiné. Oelberman comenta en su diario que la HJ rechaza este filme al considerarlo "peligroso por inducir a la juventud a realizar viajes improvisados al extranjero"⁵¹. No obstante, pasa sin problemas por el órgano examinador, que incluso elogia la cinta, pero la Ufa, "no quiere tener dificultades" y renuncia a las sesiones de matiné⁵². De hecho, en los listados de *Kulturfilme* de la Ufa de 1934 y 1935 no aparece ningún título referente a la India⁵³.

Oelberman, disgustado, comenta que se les "torpedea cada iniciativa", y se queja de la forma y el modo en el que "artificialmente" se les quiere dañar. El líder de los Nerother concluye en su diario con palabras que muestran su rabia e impotencia ante la situación: "Se ha trabado una lucha injustificada contra nosotros, que parece llegar a una lucha sin cuartel (...) La economía también

⁴⁷ R 109I/1029b, actas del consejo de administración de la Ufa núm. 976, 6 de febrero de 1934

⁴⁸ R 109I/1029c, actas del consejo de administración de la Ufa núm. 1049, 18 de diciembre de 1934

⁴⁹ Hans Michael Bock y Michael Töteberg (ed), *op. cit.*, p. 359.

⁵⁰ Dado que Oelberman sonorizaba sus películas en la Ufa, su objetivo en esta ocasión debió ser la realización de una versión sonora *Indienfahrt der Nerother Wandervögel*, de 1929.

⁵¹ *Die letzten Wandervogel*, *op. cit.*, p. 63.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Hans Michael Bock y Michael Töteberg (ed), *op. cit.*, p. 359.

escasea”⁵⁴. Estos comentarios demuestran las dificultades que encontró Oelbermann para vender su producción de películas, una vez subieron al poder los nacionalsocialistas, y explican los cambios que fue introduciendo en las cintas originales que había filmado con anterioridad al III Reich, puesto que necesitaba seguir obteniendo los beneficios que le proporcionaba la actividad cinematográfica.

Para poder entender mejor las relaciones entre las distintas versiones del grupo de películas de los Nerother sobre Suramérica mostramos al final del capítulo una tabla donde se recogen los títulos -en alemán y en español-, las fechas en que fueron producidos y otros datos de interés⁵⁵.

Lo primero que llama la atención de estas películas, aparte del número de versiones que se hicieron sobre un único viaje, son sus títulos. A partir de que los nazis invaden el castillo de Waldeck, en junio de 1933, la palabra Nerother aparece únicamente en uno de ellos, que precisamente había pasado la censura poco después de que se produjera este enfrentamiento (*Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika*, Ufa)⁵⁶. En el resto de películas no vuelve a mencionarse el nombre de la organización.

De este mismo viaje la Ufa realiza otras dos cintas a las que les cambia el título por otro similar, tanto en la versión alemana, *Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika*⁵⁷, como en la versión internacional subtitulada en francés, *Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l'Amérique du Sud*⁵⁸. En la película en lengua alemana se incluye además un comentario al comienzo de la cinta en el que se explica que los jóvenes viajeros proceden de la ciudad de Neroth, pero no se especifica que se trata de los Nerother. Tampoco aparece ninguna referencia a la palabra *Führer* (jefe), que Oelberman utiliza en la primera cinta del viaje para referirse a él mismo como jefe de la expedición.

⁵⁴ *Die letzten Wandervogel, op. cit.*, p. 63.

⁵⁵ Con este misma finalidad de aportar claridad a las ideas que se desean exponer y evitar el exceso de títulos en varios idiomas, omitiremos a partir de ahora las traducciones libres de los títulos en español y nos referiremos únicamente a las películas por su título original en alemán o francés.

⁵⁶ Ficha de censura núm. 33992, 433 m, 1 acto, Berlín, 6 de julio 1933. Véase “Entscheidungen der Filmprüfstellen”, *Lichtbildbühne*, Nr. 165, 15 de julio de 1933 (anexo 3.1).

⁵⁷ La película se encuentra depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

⁵⁸ *Ibidem*.

Ello plantea la hipótesis de que Oelbermann pudo decidir omitir, por precaución y para evitar que los HJ boicotearan sus filmes, toda alusión directa a su grupo, aunque también pudo tratarse de una prohibición impuesta por los nazis, o bien la Ufa decidió por su cuenta, y para evitarse problemas, quitar del título y de la voz en *off* esta conflictiva palabra.

Más significativo del cambio que se produce en el discurso de las cintas de los Nerother, a partir de la subida al poder de los nacionalsocialistas, resulta lo detectado en las cintas *Deutsche Ansiedler in Südbrasilien*⁵⁹ y *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer*⁶⁰. Aunque en todos los filmes de esta organización juvenil se pueden encontrar breves comentarios sobre la vida de los colonos alemanes en Suramérica, los colegios alemanes y las obras de ingeniería realizadas por alemanes, en estas dos películas se producen largas y reiteradas alusiones al esfuerzo de estos campesinos, la dureza de su trabajo, su orgullo de ser alemanes y se destaca el hecho de que mantienen vivas las costumbres y el modo de vida alemán a pesar de vivir tan lejos de su patria. Es sobre todo en *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer* donde queda aún más patente la inclusión de comentarios nacionalistas. Oelberman pudo pretender con ello intentar ganarse la simpatía de los nazis, para así poder seguir manteniendo su organización (Oelberman la disolvió en 1934) y vendiendo sus películas.

No obstante, esta hipótesis debe formularse con reservas, ya que aunque los Nerother presumían de no pertenecer a ningún partido y expresaban su deseo de querer mantenerse alejados de la política, las veinte veces que llegan a repetirse las palabras alemán, alemanes o Alemania en esta cinta, así como el siguiente fragmento, que es una clara apología nazi sobre la limpieza de sangre, ponen en cuestión el verdadero carácter de este grupo. Después de leer el siguiente texto uno se pregunta: ¿realmente se trataba de adaptaciones para la supervivencia o comulgaban con algunas ideas nazis?

“A los mestizos nacidos de negros, indios, españoles e italianos se les llama *Kabokler*. Los mestizos constituyen la mayor amenaza para el colono alemán.

⁵⁹ Hans Michael Bock und Michael Töteberg (ed), *op. cit.*, p. 319.

⁶⁰ Ficha de censura núm. 36350, 6 actos, 1.842 m., Berlín, 7 de mayo de 1934.

Una mezcla de sangre con este pueblo trae consigo una decadencia de la raza que lleva a un bajón de la capacidad física laboral y de la fuerza de resistencia mental. Más agradables resultan las personas de origen alemán que desde hace tres o cuatro generaciones mantienen su sangre pura en el país”⁶¹.

En una de las cintas previas en las que se basa este filme, el titulado *Nerother Filmen Amerika. II. Teil: Unter Gauchos und Indianern. Ein Film der Nerother in Süd- und Mittelamerika*⁶², ocurre lo contrario, y el único comentario que alude a la mezcla racial entre indios aborígenes y colonizadores tiene connotaciones positivas: “Las mujeres con sus blancas chisteras son mestizas orgullosas de su sangre española”.

Otra muestra de este acercamiento a los gustos del nacionalsocialismo se produce justo poco después de la subida al poder del NSDAP, en febrero de 1933, cuando Oelberman decide ampliar la primera película del viaje al Iguazú (1932) con unas escenas de los asentamientos de los colonos alemanes en el sur de Brasil (que luego se convertirían en la película *Deutsche Ansiedler in Südbrasilien*) y con unas tomas de una corrida de toros. Esta últimas escenas, que el órgano examinador dice han sido tomadas en España⁶³, no fueron aceptadas por éste. Entre las frases que introduce Oelbermann en esta ampliación del filme se encuentran, entre otras:

“más de medio millón de alemanes y de personas de origen alemán. La mayoría son colonos, agricultores de la selva” (...) “la escuela, la iglesia y la asociación son los soportes de la nacionalidad alemana” (...) “también la industria está en manos alemanas”⁶⁴.

Esta no era la primera vez que Oelberman sufría las consecuencias de los cortes de la censura, ya que en 1929, del filme *Ein Kreuzzug der Nerother nach Flandern, Schweden und Norwegen*⁶⁵ (‘Una cruzada de los Nerother a Flandes, Suecia y Noruega’) se prohíbe una parte en la que se muestra a los gendarmes belgas obligándoles a levantar el campamento⁶⁶.

⁶¹ 3 acto del filme. Véase las fichas de censura núm. 36350 y núm. 40117 en anexo 1.

⁶² Ficha de censura núm. 33591, 6 actos, 2.284 m, Berlín, 4 de abril de 1933.

⁶³ En el texto de la película recogido en la ficha de censura no se especifica el lugar, aunque en las imágenes pudo mostrarse alguna bandera española.

⁶⁴ Ficha de censura núm. 33209, 2 actos, 227 m, Berlín, 27 de octubre de 1933. Véase asimismo las “Entscheidungen der Film-Prüfstelle Berlin vom 27. März bis 1. April 1933”.

⁶⁵ Ficha de censura núm. 24453, 2 partes, 960 m., Berlín, 9 de diciembre de 1929.

⁶⁶ Véase la fotografía incluida en *Die letzten Wandervogel, op. cit.*, p. 56.

Por último, resulta también llamativo que las versiones sonoras realizadas por la Ufa, así como las últimas cintas producidas por Oelberman en 1934 y 1935 recibieran la distinción de *volksbildend* (instructiva). Ello demuestra que los cambios introducidos dieron los frutos que Robert Oelberman esperaba. Aún así, esto no le salvó de ser enviado a un campo de concentración en 1936 y de ser asesinado cinco años más tarde⁶⁷.

10.3.2. Canarias vista a través de los Nerother

Los Nerother estuvieron en Canarias durante su viaje a Suramérica en abril de 1924. De su estancia en la isla aparece una fotografía en el libro *Die letzten Wandervögel*⁶⁸ (véase anexo 4), donde posan once miembros de esta organización con su uniforme⁶⁹: uno lleva una mandolina, otro una guitarra y otro un estandarte. En el pie de foto se comenta que en el viaje participaron Wilhem Brauns, que posteriormente falleció ahogado en el Mar Muerto, y Heinz Ritter, que de mayor obtuvo un gran éxito con su libro *Die Nibelungen zogen nordwärts*⁷⁰. El grupo está formado en su mayoría por jóvenes adultos y otros de menor edad. Ello se debe a que los Nerother no agrupaban a sus miembros en función de la edad, al contrario que otras ligas juveniles como los *Pfadfinder* (los *scouts* alemanes).

La presencia de Robert Oelberman y de sus chicos se recoge también en la prensa local de Tenerife⁷¹, donde además se especifican los nombres de once

⁶⁷ Mejor “suerte” tuvo Karl Mohri, uno de los cámaras de estas películas, ya que logró venderle al partido nazi el material de una expedición filmada a Suráfrica, donde retrató a la *Kolonialpfadfinder-Bund*, en un filme ya mencionado con anterioridad, una experiencia de la que también contó en su libro *Afrikanische Reise*, Horst Siebert Verlag, Berlín, 1939. Al igual que el hermano de Robert Oelberman, Karl Oelberman, estuvo internado durante cuatro años y medio en este país y a su regreso a Alemania, en 1944 continúa trabajando como cámara cinematográfico.

⁶⁸ *Die letzten Wandervogel*, op. cit., p. 49.

⁶⁹ Los componentes esenciales eran un pantalón que llegaba a la rodilla, zapatos cerrados o botines, calcetines largos y algunos llevaban boina.

⁷⁰ Heinz Ritter-Schaumburg *Die Nibelungen zogen nordwärts*, München/Berlín, Herbig, 1982.

⁷¹ *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1924. Citado por Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298.

miembros del grupo. Entre ellos no figuran los de los cámaras Karl Mohri y Waldemar Hartmann⁷².

Del grupo de películas del viaje a Suramérica y América Central, la estancia de los Nerother en el archipiélago canario se muestra en seis cintas⁷³ y la mitad fueron sonoras.

La primera cinta formó parte de un serial cuya primera entrega fue *Nerother filmen Amerika. Eine Grossfahrt in das Land der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien*⁷⁴ (1932). Canarias aparece en esta primera parte, en la que el viaje comienza en Madeira y termina en las Cataratas del Iguazú, mientras que en la segunda parte, que comienza en los Andes y termina en Méjico, ya no se nombran (*Nerother Filmen Amerika. II. Teil: Unter Gauchos und Indianern. Ein Film der Nerother in Süd- und Mittelamerika*). A la primera parte se le hizo un versión sonora titulada *Fahrt zum Iguassú. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika*, producida por la Ufa y que pasó la censura en julio de 1933⁷⁵.

Además, las imágenes que se incluyen de la estancia de estos jóvenes viajeros en Canarias son las mismas en las dos películas que se conservan en la actualidad, utilizadas para el análisis de la imagen, y tituladas *Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika* y *Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l'Amérique du Sud*. El equipo técnico del departamento de películas culturales de la Ufa que realizó ambas versiones coincide en los créditos de ambas cintas: el director fue Nicholas Kaufman, del guión se ocupó Felix Lampe y el único cámara que figura es Walter Hartmann, aunque sabemos que

⁷² Aunque se apunta que se encuentran realizando un viaje por España sacando fotografías y filmando con una cámara cinematográfica, dado que en otros documentos no se menciona ningún viaje realizado en territorio español distinto al de las Islas Canarias, este comentario debe tomarse con reservas.

⁷³ Véase las marcadas en negrita en la tabla 1 al final del capítulo.

⁷⁴ Ficha de censura número 32295, 6 actos, 1.446 m., Berlín, 14 de octubre de 1932 (véase anexo 1).

⁷⁵ Aunque no se tiene ningún documento donde se especifique detalladamente su contenido, en las "Entscheidungen der Filmprüfstellen" (véase la nota 56) donde se recoge este filme se remite a las fichas de censura de la primera parte de *Nerother Filmen América* y a su ampliación posterior con el 7 acto (de los colonos alemanes en Brasil), por lo que debió incluir las mismas escenas que éstas.

Karl Mohri también había realizado las filmaciones, pero no pudo figurar porque aún no pertenecía a la Cámara de Cine del Reich⁷⁶.

En aquel periodo de 1933/34 la Ufa intensificó su producción de documentales para el extranjero y a las versiones mudas subtituladas con música y sonidos originales se le sumaron versiones sonoras en el idioma del país de destino: inglés, francés, español, sueco, italiano, húngaro, polaco, checo, turco o portugués. "Más de doscientas versiones de películas culturales de la Ufa circulaban en todos los idiomas alrededor del mundo", comenta Hans Traub⁷⁷.

Lo que se muestra en las películas visionadas (tanto en la alemana como en la francesa), coincide, salvo pocas excepciones con las descripciones que se recogen en las fichas de censura de la primera parte de *Nerother filmen Amerika*. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika* (1934-1935), no sólo porque incluye otros países recogidos únicamente en la segunda entrega de la serie *Nerother filmen Amerika*, sino especialmente por las numerosas alusiones ya comentadas de los asentamientos alemanes y de las obras de ingeniería alemanas en Suramérica.

La película *Fahrt zum Iguassú* y la versión con subtítulos en francés comienzan con una presentación del destino final del viaje, las Cataratas del Iguazú; los protagonistas de la aventura, once jóvenes caminando en fila por las Cañadas del Teide, acompañados por dos arrieros que guían a dos mulas de carga, y el dibujo de un gráfico, donde aparecen nombrados los continentes europeo, africano y americano, y sobre el que se desplaza un barco que marca el recorrido desde el Atlántico Norte hasta la isla de Madeira.

Únicamente en *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika* (1934-1935) se omite la primera parada en Madeira. En las películas anteriores, este fragmento incluye la llegada del barco a la isla de Madeira, con numerosas embarcaciones menores que se acercan y los viajeros lanzan monedas al mar mientras los más jóvenes del lugar se zambullen en el agua para cogerlas. Luego se enseña Funchal con su arquitectura tradicional (cubiertas de teja a cuatro

⁷⁶ Karl Mohri no obtuvo el permiso para trabajar, que se otorgaba únicamente a aquellos profesionales que demostraban su origen ario, hasta marzo de 1934. Véase Bundesarchiv Berlín, Reichskulturkammer, Mohri, Karl, 24 de marzo de 1934.

⁷⁷ Hans Traub, *Die Ufa*, Ufa, Berlin, 1943, p. 104.

aguas), sus peculiares trineos de mimbre sobre patines tirados por bueyes, las cuestas empedradas de adoquines, así como una procesión que da pie a especificar la religión que profesan los portugueses. Ya en el interior, se muestran breves planos de diversos temas: varios Nerother subiendo por un sendero y en lo alto otros miembros cantando; en plano contrapicado se ve a un joven prendiendo una hoguera al atardecer, uno de los iconos más representativos de su espíritu romántico; se divisa una bella panorámica de un valle; un palmeral en primer plano y una ciudad costera al fondo.

Un gráfico marca nuevamente el recorrido, esta vez desde la isla maderiense hasta el archipiélago canario, y la voz en *off* informa de que siguen rumbo ‘hacia la patria original de los *Harzer Kanarieroller* [canarios del Harz⁷⁸]’. A continuación se muestran dos planos de un grupo de niños divirtiéndose en la Playa de las Canteras de Las Palmas de Gran Canaria. La voz en *off* indica que se trata de un grupo de la colonia alemana que juega en la playa de Las Palmas.

Seguidamente, aparecen varias azoteas de casas de la ciudad y el locutor explica a qué estilo arquitectónico recuerdan: ‘Los tejados planos de las casas blancas: el Oriente del norte de Arabia’. Dos mujeres españolas, como se especifica en el filme suben a una de las azoteas llevando peineta, mantilla, chal, abanico y claveles en el pelo. Por la derecha aparece un hombre con una guitarra. A esta escena le acompaña una frase significativa por la extrapolación que se puede hacer con lo que le ocurría poco después al pueblo judío: ‘El antiguo pueblo de los guanches fue exterminado’. Además, por si quedara alguna duda, el comentarista añade: ‘Canzonette y guitarra como en Sevilla y Granada’. La influencia andaluza en distintos aspectos de la cultura y el habla canarias era notable, no obstante se echa en falta en este documental una demostración de cultura canaria autóctona, aunque en ella confluyeran corrientes de otras regiones o países.

En la siguiente escena, un automóvil se dirige en dirección al pico del Teide por una carretera serpenteante. El volcán se muestra al fondo de la imagen. Llegado a un punto del camino, se encuentran con los guías que les subirán al

⁷⁸ Ave de la familia de los canarios que habita en el macizo montañoso de Harz en Alemania.

Teide y las mulas que utilizarán para cargar sus enseres. La voz en *off* informa que de las tierras bajas salen hacia el "altiplano desnudo".

Durante esta ascensión a la cumbre se suceden e intercalan diversos tipos de planos que van: desde primeros planos, como el de los pasos de los excursionistas con sus botas gastadas, pasando por planos medios y generales de éstos mientras suben por una de las lomas del volcán, hasta amplias panorámicas de la sombra del Teide sobre el mar de nubes, con las que finaliza esta visita a Canarias, que en el filme tiene una duración de tres minutos y medio.

Las escenas tomadas durante la ascensión al Teide son las de mayor impacto visual por la belleza y lo extraño del paisaje. De ellas destacan los planos medios y primeros planos del interior del cráter y las panorámicas tomadas desde el pico hacia otras cimas y bocas del volcán, así como a las escarpadas montañas que rodean al Teide. Este repertorio de tomas termina con la sombra del Teide sobre el mar de nubes que forman los alisios. La voz en *off* detalla en ocasiones algunas de las características de esta zona volcánica que resultan difíciles de apreciar sólo mediante las imágenes:

"A continuación la escalada de las cimas antiguas y recientes (...) la arena es de un tono amarillo claro o piedra pómez (...) a 3.720 metros de altura, en el borde más alto del cráter, con un suelo ardiendo, el volcán dormido escupe por intervalos vapores a ochenta grados (...) La sombra oscura del pico crece poco a poco hacia el Este, a medida que el sol de la tarde se pone suavemente en el Oeste".

Los Nerother demuestran durante la ascensión al pico su fortaleza física, su esfuerzo y su voluntad por alcanzar la meta. También se dan varias muestras del compañerismo reinante en el grupo, como cuando éste conversa alegremente durante una parada, en la que uno de ellos sostiene la guitarra y otro el estandarte de los Nerother, un icono que se enseña constantemente a lo largo del filme en prácticamente todos los planos en los que aparece algún miembro.

La composición musical de Fritz Steimann está formada en general por ritmos rápidos y alegres, aunque se intercalan diferentes estilos: en la escena folklórica se imita la música española del pasacalle, cuando los Nerother van de caminata suenan compases de marchas y las tomas desde la cúspide del Teide se acompañan de música de orquesta con un aire tenebroso y de suspense.

El sonido permitió aumentar la duración y la cantidad de información que se había proporcionado en las versiones mudas anteriores. Así, en el segundo acto de la primera parte de *Nerother Filmen Amerika*, el apartado dedicado a Canarias, en el que sólo se comenta la visita a Tenerife, según se especifica en la ficha de censura⁷⁹ es el siguiente:

“1. La ascensión del pico de Tenerife de 3.710 metros de altura. 2. Despedida del cónsul alemán⁸⁰. 3. Pausa corta. 4. Chicos Nivea. 5. Juanito empuja el mulo. 6. En los vapores de azufre del cráter de la cumbre. 7. El sol poniente dibuja la sombra gigantesca del pico sobre el cielo del este.”

Como puede observarse, en ningún momento se comenta que el “pico de Tenerife” se encuentra en las Islas Canarias, pero no se descarta que previamente un gráfico, como en *Fahrt zum Iguassú*, señalara la ruta y las distintas escalas del viaje.

En *Deutschen ziehen durch Südamerika*, Canarias aparece nada más comenzar el filme, en el primer acto, como se señala en las dos fichas de censura⁸¹ correspondientes a las versiones en 35 y en 16 mm y, además, se repite la mayor parte del texto de *Nerother Filmen Amerika*:

“1. En nuestro viaje por el Atlántico hacemos una parada en las Islas Canarias para la ascensión del pico de Tenerife de 3.710 metros de altura. 2. Pausa corta. 3. Chicos Nivea. 4. En los vapores de azufre del cráter de la cumbre. 5. El sol poniente dibuja la sombra gigantesca del pico sobre el cielo del este.”

Al comienzo, como en otras películas de viajes, se informa de la parada que se realizará en Canarias durante la travesía por el Atlántico. Si bien en otras ocasiones la escala tiene una corta duración, en el caso de los Nerother ésta tiene por objetivo permanecer en la isla el tiempo necesario para ascender al pico más alto. Además, durante su estancia en la isla tramitaron las diligencias

⁷⁹ Véase nota 74 .

⁸⁰ Esta alusión al encuentro con el cónsul alemán no se incluye en las versiones sonoras posteriores. Esta cartel debió anteceder a las escenas del filme tomadas en el lugar hasta donde llegaron los automóviles y desde donde se efectuaron los preparativos de la subida a pie al Teide. En esta imagen aparecen entre otros, dos hombres elegantemente vestidos. Asimismo, en los créditos de esta película aparece Oelberman como *Führer* (jefe) de la expedición y del filme, pero dejará de nombrarse en las películas sonoras, excepto en *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika*, en donde figura como productor.

⁸¹ Véase nota 60.

necesarias para la obtención del visado americano⁸². La versión en 16 mm de esta cinta se ofertaba aún en 1940 en un catálogo de documentales con este formato menor en el apartado de deportes de la sección de películas mudas⁸³. Esto indica que las escenas de Canarias tomadas en 1924 estuvieron en circulación, tan sólo en Alemania, desde 1932 hasta al menos 1940, a lo que hay que sumar la exhibición de la versión francesa en el extranjero.

La representación de las Islas Canarias que hacen los cámaras Mohri y Hartmann dirigidos por Oelberman es la de unas islas prácticamente deshabitadas e idílicas: una playa, volcanes, el cielo despejado, el sol y un bello atardecer. Por una parte, se muestra de Las Palmas de Gran Canaria una gran playa de arena amarilla con unos niños alemanes jugando alegremente y, por la otra, se enseña al más mínimo detalle lo más espectacular de la isla de Tenerife, el Teide, su entorno volcánico, el interior del cráter y la singular vista desde la cúspide hacia el mar de nubes.

Sin embargo, desde el punto de vista sociocultural, la imagen que ofrecen los Nerother de Canarias es la de una región española sin cultura propia, sin arquitectura tradicional, sin agricultura, etc. Dado que a esta organización le interesaba el cancionero popular de los lugares visitados, se inserta una escena sobre el folklore popular que, como mencionamos, tiene mucho de andaluz. Los Nerother llegaron a estas islas con unos estereotipos preconcebidos sobre su población y su cultura musical y fueron al encuentro de los elementos que confirmaban sus ideas⁸⁴.

Desde el punto de vista económico, las islas se presentan absolutamente subdesarrolladas. Sólo un vehículo indica que al menos se usa el automóvil para subir hacia las cumbres del interior de la isla, pero lo que más destaca es el uso de animales de carga (burros, mulas). No en vano, los Nerother huían en estos

⁸² Robert Oelbermann se encontró en apuros a la hora de demostrar que cada miembro llevaba el dinero que se exigía para poder obtener el visado americano, por lo que escribe a su hermano Karl, quien se encontraba con un grupo de alumnos de viaje de vacaciones en Europa y éste le envía las cuotas del viaje de sus alumnos a Robert. En cuanto Robert y los restantes miembros Nerother obtienen el visado, vuelven a reenviárselo a Karl. Ello demuestra los escasos recursos con los que viajaban estos jóvenes por el mundo. Véase *Die letzten Wandervögel, op. cit.*, p. 29.

⁸³ *Deutscher Schmalfilm, Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb*, Berlín, 1940, p. 198.

⁸⁴ Véase sobre la reafirmación de los estereotipos en el fenómeno turístico Friedrich A. Wagner, *Die Urlaubswelt von Morgen. Erfahrungen und Prognosen*, Eugen Diederichs, Düsseldorf/Colonia, 1970, pp. 211-214.

viajes de las grandes ciudades y buscaban los territorios menos dañados por el desarrollo industrial.

Esta marcada virginidad del territorio se realza aún más al compararse con las inmediatas escenas posteriores tomadas en la gran urbe de Río de Janeiro, con sus rascacielos y largas avenidas, con numerosos vehículos y personas transitando por sus calles; una ciudad representativa de la sociedad moderna. Asimismo, si comparamos las imágenes tomadas en Gran Canaria y Tenerife con las anteriormente mostradas de Madeira, ésta aparece más poblada que el archipiélago canario.

En el resto de la película se visita el estado de Santa Catharina, su capital, Florianópolis, y un pueblo indio donde viven los botocudos antes de llegar a las cataratas. Los modernos medios de transporte son un referente constante a lo largo del filme: barcos, trenes, tranvías, automóviles y el teleférico. Éstos son utilizados hábilmente por los cámaras para realizar planos en movimiento: como el plano picado tomado durante la ascensión en teleférico al Pan de Azúcar o el de la cámara que se sitúa en la parte delantera de un tren que va abriendo el camino.

No obstante, también se ofrece una amplia muestra de los medios más primitivos utilizados en las zonas del interior: carros tirados por bueyes, caballos y canoas. Gracias a la gran variedad de escenas, a la alternancia de planos de mayor o menor duración, y a las diferentes posiciones y movimientos de cámara, la película ofrece un gran dinamismo. Al final, se ha trasladado al espectador desde Europa hasta las Cataratas del Iguazú en apenas quince minutos llenos de aventura.

La calidad del filme y la técnica empleada, con numerosos tipos de planos y movimientos de cámara, fue alabada por la prensa especializada tras el estreno de *Fahrt zum Iguassu* en Berlín. Un crítico calificó esta película de excelente y centra su artículo en el destacado trabajo realizado por el cámara sobre el que se pregunta si será un *amateur* o un profesional. El crítico apunta que sus tomas de Suramérica no son sólo excelentes “técnicamente, también espiritualmente, en el doble sentido de la mirada”, y añade que con la labor del guionista, la música y el

montaje se ha conseguido un trabajo “ideal, instructivo y placentero para la vista al mismo tiempo”⁸⁵.

Diez meses más tarde, se estrena *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika*. La publicación especializada *Kinamotograph* comenta que se trata en general de un filme de la juventud, que muestra cómo “los jóvenes alemanes “conquistan” Suramérica y se especifica que es una de las cinco nuevas películas culturales (*Kulturfilme*) que trae a los cines la Reichsvereinigung, distribuidora conocida por sus siglas RDL. Aún dejando a un lado las connotaciones que podía tener el uso de la palabra “conquista” en la época en que se estrenó el filme ésta define los propósitos idealistas de estos caballeros errantes, poseedores de un castillo, como se ha mencionado, y que allá donde iban dejaban su huella, un símbolo formado por la letra “n” y una corona.

Según se cuenta en el libro editado por esta organización *Die letzten Wandervögel*, como resultado de sus viajes quedaron símbolos de los Nerother en todas las esquinas del mundo, escondidos en documentos y esculpidos en piedra. Un grupo de Nerother que viajó a Egipto en la última década del siglo XX, entró clandestinamente en la cúspide de la pirámide de Keops y encontró todavía intacta la “n” y la corona, que sus predecesores grabaron allí en 1925.

Sin lugar a dudas, el mejor legado que nos han dejado estos jóvenes bohemios han sido sus películas, no sólo porque muestran vírgenes paisajes ya transformados por el hombre, sino, sobre todo, por lo que transmiten: por un lado, una idílica forma de vivir y, por otro, la necesidad de replegarse ante el poder dictatorial para no perder su cruzada.

***Kulturfilme* de los Nerother de su viaje a Suramérica⁸⁶**

Año productora /muda o sonora	Título	Otros datos de interés
Octubre 1932	<i>Nerother filmen Amerika.</i>	Primera entrega de la serie <i>Nerother filmen Amerika</i> y

⁸⁵ “Fahrt zum Iguassu”, *Film-Kurier*, 5 de agosto de 1933.

⁸⁶ Los títulos resaltados en negrita incluyen la estancia de los Nerother en Canarias.

Nerother Bund Muda	Eine Grossfahrt in das Land der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien (‘Los nerother filman América. Un gran viaje por la tierra de los indios. 1ª Parte: Iguazú, el agua grande. Brasil a lo largo y a lo ancho’)	primera película del viaje que tiene como destino las Cataratas del Iguazú y en el que se visitan Madeira, Islas Canarias y Brasil.
Febrero 1933 Nerother Bund Muda	1. Teil: Iguassu, das grosse Wasser. (‘2ª Parte: Iguazú, el agua grande’) (Continuación de la anterior)	Solicitud de ampliación de la película anterior con los actos 7 y 8, pero sólo pasa la censura el 7º (colonos alemanes en Brasil). Se prohíbe el 8º acto sobre una corrida de toros.
Abril 1933 Nerother Wandervogel Muda	Nerother Filmen Amerika II. Teil: Unter Gauchos und Indianern Ein Film der Nerother in Süd- und Mittelamerika (‘Los Nerother filman América. Un gran viaje por la tierra de los indios. 2ª Parte: Con los gauchos y los indios. Una película de los Nerother en Suramérica y Centroamérica’)	Segunda entrega de la serie <i>Nerother filme Amerika</i> . Se visitan los países de Chile, Bolivia, Panamá, Costa Rica, Guatemala y México.
Julio 1933 Ufa Sonora	Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika (‘Viaje al Iguazú. Jóvenes alemanes de la Nerother Bund atraviesan Suramérica’)	Versión sonora de la primera entrega de <i>Nerother filmen Amerika</i> . Calificada de instructiva. Igual o similar a las otras versiones sonoras en alemán del mismo viaje (<i>Fahrt zum Iguassu, Wanderung durch Südamerika</i>) y la subtitulada en francés (<i>Vers L’Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l’Amerique du Sud</i>).
Julio 1933 Ufa Sonora	Deutsche Ansiedler in Südbrasilien (‘Colonos alemanes en el sur de Brasil’)	Mismo tema sobre colonos alemanes en el sur de Brasil, recogido en el 7º acto de la primera parte de <i>Nerother filmen Amerika</i> , que pasó la censura en la ampliación presentada en febrero de 1933.
Posterior a julio de 1933 Ufa Sonora	Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika (‘Viaje al Iguazú. Excursión a través de Suramérica’)	Versión sonora de la primera parte de <i>Nerother filmen Amerika</i> (425 m). Igual o similar a <i>Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika</i> (443 m). Versión con subtítulos en francés <i>Vers L’Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l’Amerique du Sud</i> (425 m). Se considera posterior a la ónta anterior porque en esta nueva versión se omite del título la palabra Nerother. En junio de 1933 la SA y los HJ invaden el castillo de los Nerother y al poco se desmantela la organización.
Posterior a julio de 1933 Ufa Sonora	Vers L’Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l’Amerique du Sud (‘Hacia el Iguazú. Jóvenes alemanes viajan a través de América del Sur’).	Versión con subtítulos en francés de <i>Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika</i> . Véase lo comentado del filme anterior. Con fondo musical y subtítulos en francés.
Mayo 1934 Robert Oelberman Mudas	Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer (‘Jóvenes alemanes recorren Suramérica. Viajes y aventuras’)	Versión en la que se recopilan escenas de la primera y de segunda parte de <i>Nerother filmen Amerika</i> . El viaje termina en Chile.
Septiembre 1935	Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer	Versión en 16 mm de la película anterior.

Robert Oelberman Mudas	('Jóvenes alemanes recorren Suramérica. Viajes y aventuras')	
Enero 1935 Ufa Sonora	<i>Im Lande der Inka, Maya und Azteken</i> (‘En la tierra de los incas, los mayas y los aztecas’)	Mismo tema que el viaje retratado en el segundo viaje de <i>Nerother Filmen Amerika</i>

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO 11

LAS ISLAS CANARIAS EN LOS DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS SOBRE LOS VUELOS TRANSOCEÁNICOS Y EL SERVICIO AEROPPOSTAL A SURAMÉRICA

11. LAS ISLAS CANARIAS EN LOS DOCUMENTALES Y NOTICIARIOS SOBRE LOS VUELOS TRANSOCEÁNICOS Y EL SERVICIO AEROPOSTAL A SURAMÉRICA

11.1. Los éxitos de la aviación alemana: entre la información y la propaganda cinematográfica

Un artículo sobre la producción de documentales alemanes de aviación destacaba en 1937 que el aumento, en los años anteriores, de *Kulturfilme* que tenían por objeto el vuelo, la construcción de aviones, la vida de un aviador, entre otros asuntos relacionados, no podía ser considerado como fruto de la casualidad. A continuación, el autor explicaba este fenómeno: "Desde la transformación y la reorganización de la aviación alemana por medio de Hermann Göring, el cine se empleó totalmente a propósito como medio de propaganda"¹. Así, por ejemplo, la Asociación Alemana de Deporte Aéreo introdujo en marzo de 1935 la película como medio publicitario y material didáctico para el reclutamiento de la nueva generación de alumnos.

Este desmesurado interés era asimismo fruto de la atracción que el cine despertó por la aviación y viceversa. La aviación se valió del cine para realizar panorámicas a vista de pájaro de los lugares sobrevolados, y el cine se sirvió de estas espectaculares imágenes para hacer más originales sus documentales y películas de ficción. Además, de esta forma se satisfacía los deseos de un público fascinado, en los años veinte y treinta del siglo XX, por los avances en el terreno aeronáutico. El *Licht Bild Bühne* comentaba un hecho fundamental, que contribuyó a aumentar aún más los deseos de los espectadores de la época: "si

¹ "Eines dient dem anderen: Film und Fliegerei", *Licht Bild Bühne*, 23 de abril de 1937, en Ulrich Korowski, *Deutsche Spielfilme 1933-1945. Materialien III, (Film 81/3)*, Stadtmuseum München/Münchener Filmzentrum, München, 1981, p.139.

es posible transmitir la vivencia de volar -¡entonces, sólo es posible a través del cine!"².

El noticiario cinematográfico y los *Kulturfilme* mostraban las novedades en el terreno de la técnica, los nuevos modelos, la fuerza aérea o los vuelos artísticos tanto de aviones terrestres e hidros³, como de los distintos modelos de zepelines⁴, orgullo y símbolo del país.

De esta manera el gobierno alemán, los estamentos militares y la industria mostraban los últimos avances técnicos, a la vez que entusiasmaban a los jóvenes para apuntarse en las escuelas de aviación militar. Sobre estas actividades se hicieron también películas de ficción⁵, que tuvieron un importante éxito de público y en las que las estrellas más famosas del cine alemán ocupaban el papel protagonista. Dentro del grupo de los documentales, nos interesan especialmente los que tratan del correo aerpostal, Alemania-Suramérica, ya que en éstos aparecen las Islas Canarias como consecuencia de la importancia que tenía el archipiélago canario en las rutas aéreas del Atlántico, tanto de los zepelines como de los aviones de la Luft Hansa (a partir de 1934: Lufthansa).

² *Ibidem*.

³ A modo de ejemplo sirvan los siguientes títulos: *Deutscher, fliege!* ('Alemania, vuela!'), *Deutschlandflug 1935* ('Vuelo alemán 1935'), *Deutscher Luftsport* ('Deporte aéreo alemán', 1936), *Flieger über Deutschland* ('Aviadores sobre Alemania', 1940), *Geschwindigkeit und Sicherheit* ('Velocidad y seguridad', 1938), *Lotsen der Luft* ('Pilotos del aire', producido por la Ufa con la colaboración de la Lufthansa, 1938), *Flieger..., Funker..., Kanoniere* ('Aviadores, radiotelegrafistas, artilleros', 1937), *Flieger zur See* ('Aviadores sobre el mar', 1939), *Bau eines Flugzeugs* ('Construcción de un avión'), *Flugzeugmodellbau* ('Construcción de un modelo de avión'), *Die Jüngsten der Luftwaffe* ('Los más jóvenes de las fuerzas aéreas', 1939). Véase a este respecto Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1987, pp.370-381.

⁴ Algunos de estos filmes fueron: *Mit "Graf Zeppelin" nach Brasilien* ('Con el "Graf Zeppelin" hacia Brasil', 1933), *"Graf Zeppelin" in Süd und Nord* ('"Graf Zeppelin" en el sur y en el norte', 1933), *Zeppelin Weltfahrten* ('Los viajes del zepelín alrededor del mundo', 1933), *Vom "Graf Zeppelin" bis zum "LZ130"* ('Desde el "Graf Zeppelin" hasta "LZ130"', 1938), *Zeppelin eins und jetzt* ('El zepelín antes y ahora'), *Die Reise um die Welt in zwanzig Tagen* ('El viaje alrededor del mundo en veinte días', 1929).

⁵ Sirvan de ejemplo los siguientes títulos: *Rivalen der Luft* ('Rivales del aire', 1934), *Wunder des Fliegens* ('Las maravillas de volar', 1935), *Ziel in den Wolken* ('Meta en las nubes', 1938), *Pour le mérite* ('Para el mérito', 1938), *Quax in Fahrt* ('Quax de viaje', 1941), *D III 88* (1939), *Himmelhunde* ('Los perros del cielo', 1942), *Junge Adler* ('Jóvenes águilas', 1944).

11.1.1. 'El avión Dornier Do X en Nueva York' y su escala en Gran Canaria

En esta noticia filmada se muestran algunos de los lugares visitados por el Dornier Do X durante su viaje de prueba y promocional por el Atlántico desde Friedrichshafen (el 2 de noviembre de 1930) hasta Nueva York (a donde llegó el 27 de agosto de 1931)⁶. El Dornier Do X era el mayor hidroavión construido hasta ese entonces, con doce motores. Batió un récord, que mantuvo durante casi 15 años, en 1929 al dar cabida a 169 pasajeros y fue recibido con gran entusiasmo por donde pasaba, aunque finalmente el proyecto se consideró un fracaso⁷. Aún así, al igual que el dirigible *Graf Zeppelin*, este modelo aeronáutico se convirtió en un emblema del desarrollo tecnológico y del poder de Alemania como nación. El Dornier Do X pasó en este viaje por Canarias, amerizando en el Puerto de La Luz y de Las Palmas a finales de enero de 1931 y haciendo la maniobra de despegue en la bahía de Gando a principios de marzo⁸.

El título asignado al filme (*Dornier-Flugzeug DoX in New York*) es de archivo –la película se encuentra depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv-, por lo que su título original pudo ser más genérico. Un ejemplo de título con un sentido más amplio lo encontramos en la noticia de la *Emelka-Wochenschau* titulada *Das Dornier Flugschiff Do. X*, que pasó la censura⁹ en octubre de 1931 con 238 m y sin rótulos explicativos. Asimismo, la *Deulig-Film* también incluyó en su noticiario cinematográfico (*Deulig-Woche Nr. 38*) la llegada del “avión más grande del mundo” a Nueva York en su viaje oceánico¹⁰. De la noticia que nos interesa,

⁶El viaje se reanudó el 21 de mayo de 1932 desde Nueva York hasta Terranova, pasando sobre las Azores y llegando finalmente a Berlín, donde le recibieron 200.000 personas.

⁷AAVV, *Grandes épocas de la aviación*, Time Life, Barcelona, 1994, p. 41.

⁸Como comenta José Ferrera (*Historia del Puerto de la Luz y de Las Palmas*. Junta de Obras del Puerto, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 162), el comandante Chriastansen, que pilotaba el Dornier, amerizó en el Puerto de La Luz de formas circunstancial el 31 de enero de 1931, ya que tras salir de Lisboa, en la ruta hacia Madeira, la bruma y el mal tiempo le impidieron divisar esta isla, por lo que decidieron seguir rumbo hasta Gran Canaria. Ferrero apunta que el día 3 de febrero iba a seguir a Cabo Verde, isla de Fernando Noronha y Natal (Brasil), pero una avería le obligó a prolongar su estancia en Canarias hasta el día 3 de marzo. Véase asimismo, Martín Moreno, “Siesta de memorias”, *La Provincia*, 27 de noviembre de 1924. Citado por Manuel Ramírez Muñoz, “Gando y el enlace aéreo Península-Canarias. Proyectos y primera realidades: L.A.P.E. (1934-1935)”, en *Boletín Millares Carlo. I Jornadas de Historia Local Canaria*, núm. 15, Centro Asociado de Las Palmas de la Gran Canaria, 1996, p. 390.

⁹Ficha de censura núm. 30265, 1 acto, 238m, Berlín, 27 de octubre de 1931.

¹⁰Ficha de censura núm. 29853, 1 acto, 23 m, Berlín, 11 de septiembre de 1931.

porque nos consta que incluyó la escala del avión en Gran Canaria, se realizó tanto una versión alemana como otra inglesa, ambas sonoras¹¹.

La película comienza con unas tomas del Do X realizadas desde otro avión sobrevolando un paisaje y amerizando posteriormente en el Lago de Konstanz. Seguidamente (en el metro 18), comienza la parte de Canarias con un plano de la Catedral de Santa Ana con varias palmeras en primer término delante y el mar al fondo. Luego, se muestran pequeñas edificaciones construidas sobre la ladera izquierda del barranco de Guinguada. Esta escena se interrumpe fugazmente por un plano de la montaña de La Isleta situado en el lado contrario de la ciudad, para posteriormente volver a mostrar el barranco de Guinguada con fincas de plataneras. Este conjunto de tomas de Las Palmas de Gran Canaria termina con un plano de la ciudad y el mar a lo lejos.

A continuación, se presenta el Dornier Do X amerizando en el Puerto de La Luz, seguido de varios primeros planos del avión. En el primero se destaca su número (D-1929), seguidamente un hombre abre la escotilla. Luego, se enseña una de sus alas con seis motores y una persona revisa las hélices. Estas escenas finalizan con un plano del atardecer, con el sol y las nubes y el barco flotando en la bahía de Gando (en el sur de la isla). Éste aparece rodeado de varias embarcaciones pequeñas y al fondo destacan las montañas de la isla (metro 30.40). La duración de estas escenas tomadas en Gran Canaria es de 12.40 metros.

La siguiente escena se centra en la llegada del avión al puerto de Nueva York. Se suceden diversos enfoques cercanos de la máquina que se encuentra en el agua. El avión arranca y vuela sobre la urbe ofreciendo varias panorámicas. Finalmente, aparece la figura del Do X en el aire (filmado desde otro avión).

Con esta película, así como con la línea del correo aéreo Alemania-Suramérica, como se verá más adelante, se difunde que Las Palmas es considerada un enclave estratégico para los vuelos a través del Océano Atlántico. Además, la capital grancanaria aparece en esta cinta vinculada con la ciudad más representativa del mundo moderno, Nueva York. En las siguientes películas veremos que ocurre un hecho similar, ya que en ella figura también junto a otra

¹¹ Las dos versiones se encuentran en el mismo rollo de película visionado en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

ciudad enormemente desarrollada en aquel tiempo, Río de Janerio. En consonancia con la relevancia que se le otorga al lugar, la imagen que se ofrece de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria es la de un lugar poblado, con un desarrollo medio, hecho que se demuestra especialmente a través de las tomas del puerto y de la catedral que preside la ciudad. Finalmente, las fincas de plataneras demuestran que el sector primario también constituía una importante fuente de ingresos para la isla.

11.2. Los dirigibles cruzan el Atlántico

Los zepelines y sus viajes ocupan una posición privilegiada en la historia de la aeronáutica. El "Graf Zeppelin" fue, por ejemplo, el primero y por muchos años el único medio de transporte aéreo con el que se estableció una línea regular transoceánica para pasajeros, correo y tráfico de mercancías. El "Graf Zeppelin" jugó, por encima de su explícita tarea como precursor del tráfico aéreo mundial, un papel complejo como objeto de prestigio nacional. Este dirigible se utilizó como símbolo de la avanzada y eficiente técnica alemana y como representación de un medio de transporte, que servía solamente a fines puramente pacíficos y económicos y que unía a los pueblos¹².

Su historia hay que entenderla dentro de una época en la que Alemania tenía que superar tanto en la política interior como en el exterior los efectos psicológicos y económicos de la primera guerra mundial y en la que más tarde, bajo el dominio nacional socialista, aspiraba a una nueva posición de poder en el mundo.

El nacimiento y desarrollo de los distintos modelos de zepelín a principios del siglo XX se debe al Conde Ferdinand von Zeppelin, quien creía en las posibilidades de las aeronaves para fines militares, económicos y científicos¹³. Hasta el comienzo de la primera guerra mundial habían realizado 1.588 viajes y

¹² Véase Walter Rathjen, "Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/34", Publ. Wiss. Film., Sekt. Techn. Wiss./Naturw., Ser. 7, Nr. 30/D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1984, p. 4.

trasladado a 10.197 pasajeros con 7 dirigibles, sin sufrir ningún accidente. Durante la primera guerra mundial, la construcción de zepelines vivió un significativo desarrollo técnico y económico¹⁴. Durante los cuatro años de la guerra se construyeron cerca de cien aeronaves, aunque sólo sobrevivieron diecisiete. Después de la firma del tratado de Versalles, Alemania sólo podía construir grandes aeronaves, lo que originó la creación de los modelos LZ 120 *Bodensee* (1919) y el LZ 121 *Norstern* (1921).

El más esperado fue el LZ 126, que bajo la dirección de Hugo Eckener, cruzó el Océano Atlántico en octubre de 1924 y apareció en Nueva York ante una multitud que le esperaba. Un acontecimiento seguido por la prensa y la radio de todo el mundo y del que se realizó el filme *Im Zeppelin über den Atlantik III Teil* ('En zepelín sobre el Atlántico, 3ª parte), película vinculada a las Islas Canarias, como veremos.

El siguiente modelo fue el conocido por *Graf Zeppelin* (LZ127, bautizado en julio de 1928) y estaba destinado a realizar viajes a Suramérica¹⁵. Sus objetivos, explicados por Walter Rathjen¹⁶, fueron los siguientes: Servir al tráfico pacífico y al inicio de una aproximación de los pueblos; explorar la posibilidad de un servicio postal, de tráfico de mercancías y de pasajeros para trayectos largos, económicos y seguros, y preparar las condiciones técnicas para ello, estudiar las condiciones meteorológicas y de navegación del tráfico de transatlánticos con atención a un futuro tráfico aéreo, y participar también en la investigación científica de terrenos inaccesibles.

El primer intento de creación de un servicio a Suramérica vino por el lado español como cuenta Rathjen:

“España tenía mucho interés en intensificar la unión con su antigua colonia Argentina. El tráfico de aeronaves, publicitariamente efectivo, apareció como un medio adecuado para ello. Por iniciativa y con el apoyo financiero de un particular vasco, Eckener emprendió junto con un meteorólogo un viaje de

¹³ El primer zepelín se construyó en 1898/99 en Manzell, en el lago de Constanza (Bodensee) y en 1901 el LZ 1 hizo su primer viaje sobre el Bodensee. En los años posteriores se introdujeron mejoras en estas aeronaves y se realizaron diversos viajes de pruebas.

¹⁴ Durante los cuatro años de la guerra se construyeron cerca de 100 zepelines, aunque sólo sobrevivieron 17 aparatos.

¹⁵ El “Graf Zeppelin” tenía un volumen de 105.000 metros cúbicos, 236 metros de largo y 30 metros de diámetro. Podía llevar más de 60 personas entre pasajeros y tripulación (31 miembros).

¹⁶ Walter Rathjen, *op. cit.*, p. 16.

exploración a Suramérica en el verano de 1921, pasando por Sevilla, lugar donde pensaba construirse una estación de aeronaves para los zepelines, que luego se dirigirían hacia Argentina y después a Brasil”¹⁷.

La prensa alemana cinematográfica se hizo eco de las intenciones españolas al señalar que “Por encargo del rey de España el ingeniero Emilio Herrera ha presentado en Buenos Aires el proyecto de establecimiento de una línea regular con zepelines entre España y Argentina”¹⁸. Sin embargo, debido a problemas económicos, el proyecto español no se pudo hacer realidad y, como consecuencia, tampoco la posible escala regular en Canarias, tan ansiada por la autoridades locales. Los alemanes lo llevarían a cabo según sus necesidades en la primavera de 1930.

Las escalas del recorrido del dirigible comprendieron: Friedrichshafen, Sevilla, Pernambuco, Río de Janeiro, Lakehurst (Nueva York), Sevilla, Friedrichshafen¹⁹. Los primeros viajes con pasajeros, correo y mercancías se realizaron en agosto, septiembre y octubre de 1931. En 1932 se llevaron a cabo nueve viajes, de los cuales los tres últimos se hicieron directamente a Río de Janeiro, puesto que se consideraba que el sentido de una línea regular a Suramérica debía comprender el viaje sin escalas hasta la capital brasileña. Finalmente se construyó una base en esta ciudad y los viajes continuaron: nueve en 1933, doce en 1934, dieciséis en 1935 y finalmente en 1936 se alcanzaron los diecinueve trayectos de ida y vuelta²⁰.

Del paso del dirigible por las Islas Canarias se tiene constancia de algunas fechas: el 21 de mayo de 1930 sobrevuela Tenerife a las 4 de la madrugada; el 30 de mayo de 1932 en un viaje de ida a Suramérica pasa por Tenerife y Gran Canaria; ese mismo año vuelve a pasar en agosto y septiembre, y en 1935 dejó

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ “Luftverkehr Spanien-Argentinien?”, *Film-Kurier*, 22 de octubre de 1922.

¹⁹ Para una mayor profundización en este proyecto y los intentos de establecer una escala en Canarias, véase Emilio Herrera, “La navegación aérea entre España y América del Sur”, *Revista Ibérica*, núm. 423; Fernando de Ory Ajamil, *Ciencia y Diplomacia Hispano-Alemana en Canarias (1907-1916). El origen del Observatorio Meteorológico de Izaña*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 192-203. De Ory analiza las relaciones existentes entre los estudios realizados por científicos alemanes en Canarias y el establecimiento de comunicaciones aéreas entre Europa, América del Sur y África, con escala en las Islas Canarias. Sobre el fracasado proyecto de establecer la escala en Gran Canaria, véase lo comentado por Manuel Ramírez Muñoz, *Para las Aves de Paso. Nacimiento de la aviación en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 133 y 134, y AAVV., *Grandes épocas de la Aviación*, Time Life, Barcelona, 1994.

²⁰ Véase Walter Rathjen, *op.cit.*, p. 17.

caer en paracaídas la correspondencia sobre la ciudad de Santa Cruz de Tenerife²¹.

En 1936 se incluyó en Alemania-Suramérica un zepelín mayor, el *Hindenburg*, para el transporte de pasaje (70 personas) y correo. El peso de las sacas de correo ascendió a cerca de 350 kilos, lo que significaba unas 50.000 cartas por viaje. La empresa Luftschiffbau Zeppelin (LZ) fue contratada en julio de aquel año por el gobierno español con el fin de establecer una línea regular entre Sevilla y Buenos Aires, con parada semanal en Canarias, pero no llegó a ser una realidad debido al comienzo de la guerra civil española²².

Desde la toma del poder de Hitler, las subvenciones del gobierno fluyeron más abundantemente. Se había descubierto el valor propagandístico de los zeppelines y se tuvo la intención de explotarlos para sus propios fines. Sin embargo, la enorme cruz gamada sobre el timón y estabilizador de cola, que era obligatorio llevar desde 1934, “dañaba mucho la buena reputación del zepelín” como símbolo de medio de transporte pacífico y de unión entre los pueblos. El final de las líneas regulares de estas grandes aeronaves se produjo en 1937 con el accidente del *Hindenburg*, en cuyo aterrizaje en Lakehurst murieron 36 personas²³.

11.2.1. Las películas de los zepelines y su paso por Canarias

²¹ Véase José Ferrera Jiménez, *Historia del Puerto de La Luz y de Las Palmas*, Gráficas Marcelo, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, p. 163; Gilberto Alemán, “Vuelos históricos en Tenerife”, Cabildo Insular de Tenerife/Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1993, pp.50 y 51 y . y Fernández Arozena, Benito *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 342.

²² *Ibidem*. Sobre la aviación en Canarias véase, además de los libros citados en este capítulo, la extensa obra de Juan Carlos Díaz Lorenzo, *Las alas del Atlántico*, Tauro producciones, Santa Cruz de Tenerife, 2001 y, para una panorámica general, el artículo de Joaquín López Arceo, José Víctor Martín Gutierrez y Manuel Gomis Gavilán, “Momentos en el recuerdo de la aviación en Canarias”, en *VII Congreso Diálogo “Fe-Cultura”*, Centro de Estudios Teológicos, La Laguna (Tenerife), p. 290. (pp. 285-295).

²³ En la actualidad se estudia la posibilidad de utilizar estos grandes dirigibles para el transporte de mercancías y para la extinción de incendios, entre otras aplicaciones. Mientras, los de menor tamaño siguen elevándose sobre Friedrichshafen para mostrar a los turistas bellas panorámicas del Lago de Constanza.

En 1924 la Neumann Produktion realiza el documental *Im Zeppelin über den Atlantik III. Teil* ('En zepelín sobre el Atlántico', 3ª parte) sobre el viaje de un zepelín desde Friedrichshafen hasta Nueva York. La cinta, sonora y en formato de 35 mm, fue distribuida por la Hansa-Leih, filial de la Ufa. Pasó la censura²⁴ en el mes de octubre y tenía 710 metros²⁵. La película fue igualmente exhibida en Inglaterra²⁶ y Estados Unidos²⁷ en versión inglesa.

En un anuncio publicitario del documental se nombra el recorrido seguido por el dirigible en su cruce del Atlántico: parte desde Friedrichshafen, vuela sobre Suiza, Francia, Tenerife y las Azores, se encuentra en alta mar con el barco de crucero *Robert Dollar*, sobrevuela Neufundland, Boston, Nueva York, la estatua de la Libertad y los rascacielos, y aterriza en Lakehurst. El viaje tuvo una duración de 30 horas²⁸.

Esta es la única alusión a Canarias encontrada en una película dedicada a los viajes de zepelines, aun cuando se tiene constancia, como se ha detallado, de que en los años 30 pasaron varias veces por el archipiélago para dejar a su paso el correo que transportaban y éste era luego trasladado en aviones (más rápidos) a Alemania. Sin embargo, su presencia en los cielos de las islas se produjo en ocasiones de noche, lo que impedía la realización de filmaciones.

La filial americana de Pathé realizó otra cinta, que entró en competencia con ésta, y que originó la inserción de numerosos avisos publicitarios de la Ufa en la prensa²⁹, advirtiendo sobre la ilegalidad cometida por la productora y distribuidora de la cinta, la Süd-Film. Esta empresa había tomado, sin autorización, imágenes del viaje del zepelín a Nueva York, un derecho que era exclusivo de la Ufa, según este gran consorcio. La película de la Süd-Film se titulaba *Z.R. 3 Die Ankunft des Zeppelin in Amerika* ('La llegada del zepelín a América') y en ella se mostraba el lanzamiento en Friedrichshafen (Lago de Constanza), la desembocadura del Gironde, el Océano Atlántico, Boston, Nueva

²⁴ Ficha de censura núm. 9269, 2 actos, 710 m, Berlín, 30 de octubre de 1924, apta para jóvenes.

²⁵ No se conservan ni la ficha de censura ni la película.

²⁶ "Im Zeppelin über dem Atlantik", *Film-Kurier*, 21 de octubre de 1924.

²⁷ "Im Zeppelin über dem Atlantik", *Film-Kurier*, 23 de octubre de 1924.

²⁸ *Der Kinematograph*, núm. 921, p. 89.

²⁹ *Lichtbild-Bühne*, núm. 129, *Der Kinematograph*, núm. 924, noviembre 1924, p. 50 y *Film-Kurier*, núm. 259, 1 de noviembre de 1924.

York, el aterrizaje en Lakehurst (Estados Unidos) y el recibimiento que se le dispensa al comandante Eckener, a los oficiales y a la tripulación³⁰.

Sobre la película 'El zepelín sobre el Atlántico, 3ª parte', un crítico de la época señalaba que la publicidad había creado tal expectación ante el estreno de la cinta, que el público que acudía a verla esperaba más de ella³¹ y comentó con burla: "¡Quién promete mucho, debe mucho!" Este hecho se agravaba aún más, por la competencia americana de Pathé, añade. No obstante, comenta que la fotografía es buena. Ésta fue fruto del trabajo de los cámaras Ludwig Marx y Ernst Lüttgens³². Llama la atención la siguiente frase utilizada por el periodista al comienzo de su artículo: "Un hada bondadosa y manos hábiles le han dado a esta película desde su nacimiento un gran interés para el público y una fuerza publicitaria efectiva". El periodista insinúa hábilmente que el filme ha recibido el apoyo del gobierno, pero ello no le impide criticar desde el *Reichsfilmblatt* las partes que considera más flojas del filme, como es el retrato de los movimientos que realiza el dirigible (virados, giros, ascenso, acercamiento) que, según él, la cinta de la Süd-Film ha logrado captar mucho mejor.

Otro periódico especializado³³ destaca la rapidez con que la cinta de la Süd-Film llegó a Alemania gracias a un correo aéreo especial, adelantándose a la Ufa en su exhibición en Alemania, por lo que este autor considera lógico que la película extranjera recibiera los primeros elogios. Esta inmediatez, propia de los acontecimientos informativos filmados de los noticiarios cinematográficos y de las actualidades de los primeros tiempos, así como el asunto noticioso del que trata, colocan a este *Kulturfilm* próximo al subgénero del reportaje informativo cinematográfico. Esta proximidad se aprecia también en la versión anterior del filme alemán, donde se comenta que llevó el mismo título, más una especificación de que se trataba de una segunda parte 'En zepelín sobre el Atlántico', 2ª parte, se comenta al final que el viaje de la aeronave desde Alemania a Nueva York se

³⁰ Anuncio publicitario, *Film-Kurier*, 29 de octubre de 1924, y ficha de censura núm 9234, 1 acto, 271 m, Berlín, 29 de octubre de 1924, apta para jóvenes. Además la Fox, también americana, realizó sobre el mismo acontecimiento el documental *Im Zeppelin über den Ozean* ('En zepelín sobre el océano'; ficha de censura núm. 9301, 1 acto, 291 m, Berlín, 6 de noviembre de 1924).

³¹ "Filmkritik. Die Fahrt des Z.R.3 nach Amerika", *Reichsfilmblatt*, núm. 45, 1924.

³² Véase *Der Kinematograph*, noviembre de 1924, p.50, y *Lichtbild-Bühne*, núm. 128, p. 29.

³³ "Filmkritik. Z.R.3 landet in Lakehurst", *Film-Kurier*, 4 de octubre de 1924.

mostrará en un documental que estará en las pantallas alemanas a los catorce días de la llegada de éste a Nueva York³⁴.

Esta cinta (la 2ª parte) pasó la censura³⁵ el mismo mes –octubre- que la 3ª parte y retrataba el viaje de prueba por el Lago de Constanza y el sur de Alemania, así como el siguiente viaje por diversas ciudades alemanas, entre otras, Frankfurt, Hannover, Berlín y Potsdam. La inmediatez en la proyección de las imágenes resulta sorprendente tratándose de una película cultural, ya que la cinta pasó la censura el día 2 de octubre y su estreno se produce al día siguiente (Ufa-Theater Kurfürstendamm). Además, un crítico³⁶ comenta que en el filme se ve a los periodistas realizando su trabajo.

Los viajes de los dirigibles se convirtieron en auténticas noticias mundiales. Así, en la vuelta al mundo del zepelín en 1929 aparecen, en la relación de pasajeros, periodistas de distinta procedencia: Londres (1), Boston (1), Berlín (2), París (1), Tokio (2), Frankfurt (1), Nueva York (1). Además, les acompañaban dos fotógrafos³⁷. En la prensa canaria, no sólo abundaban las referencias sobre la construcción de los distintos modelos de zepelines en Friedrichshafen, sino también sobre los avances de la aviación alemana, en general, y, sobre todo, lo relacionado con los vuelos oceánicos³⁸.

Con las tres partes del filme la Neumann Produktion hizo una película de montaje que se estrenó en Berlín a principios de noviembre con el título *Die Atlantikfahrt des Z.R.3* ('El viaje por Atlántico del Z.R.3'), que fue alabada por la crítica³⁹. La primera parte, la única que no hemos nombrado hasta el momento, comprendía una presentación de la personalidad del conde Zeppelin y las dificultades que tuvo que superar para poder hacer realidad su sueño de construir dirigibles. Ante la ausencia del filme y de la ficha de censura, se desconoce si el paso de la aeronave por Tenerife fue incluido también en esta cinta de larga

³⁴ Ficha de censura núm. 9118, 2 actos, 612 m, 2 de octubre de 1924, Berlín.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ R.O., "Im Zeppelin über den Atlantik II", *Film-Kurier*, 30 de octubre de 1924.

³⁷ Véase Jerónimo Megías, *La primera vuelta al mundo en el Graf Zeppelin*, Hauser und Menet, Madrid, 1930, S. 141-142.

³⁸ Véase por ejemplo: "Dirigible gigante", *Las Noticias*, 8. August 1927; "La travesía del Océano", *Las Noticias*, 5 de agosto de 1927; "El avión gigante para cien pasajeros", *Las Noticias*, 25 de agosto de 1927, y Hermann Kimball, "Los talleres zeppelin están construyendo un dirigible de 246 metros de largo", *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de enero de 1933.

³⁹ "Die Atlantikfahrt des Z.R.3", *Film-Kurier*, 7 de noviembre de 1924.

duración (aproximadamente 1.200 metros). La película fue estrenada también en Austria con el título *Die Großtat deutschen Geistes (Im Flug über den Atlantik)* ('La gran acción del espíritu alemán -El vuelo sobre el Atlántico-') y obtuvo una buena crítica por el alto nivel técnico y las excelentes vistas tomadas a vista de pájaro⁴⁰. Su estreno tuvo lugar en Viena en enero de 1925, dos meses después que en Alemania.

La productora especializada en documentales de viajes, la Naturfilm Hubert Schonger, produce otro filme sobre zepelines en 1934 que tituló *Nach Südamerika in drei Tagen*⁴¹ ('Hacia Suramérica en tres días') sobre la línea regular para el transporte de correo y pasajeros del "Graf Zeppelin" desde Alemania hasta Suramérica –película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. El motivo por el cual citamos esta cinta deriva del hecho de que si bien en la versión original no se alude a Canarias, en la edición que realizó el Institut für den Wissenschaftlichen de Göttingen sobre este mismo documental en 1979 y que tituló *Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/1934*⁴², la voz en *off* incluye un comentario explicativo sobre el paso del zepelín por los archipiélagos de la Macaronesia, entre los que se incluye Canarias. Las palabras textuales son las siguientes: "La ruta de Suramérica del *Graf Zeppelin* pasa, además de por delante de esta pequeña isla del Atlántico, por Madeira, las Canarias y las Islas de Cabo Verde, todavía pertenecientes a África"⁴³.

Este texto fue redactado en 1976 por Hans von Schiller, capitán de la aeronave que se muestra en la película original. Por ello, entendemos, que el paso del zepelín sobre el archipiélago canario debió de producirse por la noche, motivo por el cual no se ofrece ninguna imagen de las islas.

Como puede desprenderse desde las primeras escenas de esta cinta, en las que se muestra una oficina de la Hamburg-Amerika Linie, donde se venden

⁴⁰ "Die Großtat deutschen Geistes (Im Flug über den Atlantik)", Paimann's Filmlisten, núm. 456, 2 enero 1925, Viena.

⁴¹ Ficha de censura núm. 36506, 2 partes, 795 m, 28 de mayo de 1934, Berlín, instructiva y educativa. Ficha de censura núm. 46414, 2 actos, 299 m (16mm), 8 de octubre de 1937, Berlín, instructiva y educativa.

⁴² Schongerfilm: *Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/34*. Film D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen, 1979. Título original del filme de Hubert Schonger: *Nach Südamerika in drei Tagen* ('A Sudamérica en tres días').

⁴³ W. Rathjen, :*Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/34* Publ. Wiss. Film., Sekt. Techn. Wiss./Naturw., Ser. 7, Nr. 30/D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1984, p. 21.

los pasajes para el zepelín, se trató de una película de viajes (*Reisefilm*). En el documental se ofrecen numerosos detalles técnicos del vuelo, comentarios sobre el tipo de pasajeros que utilizan este medio de transporte (“viajantes de negocios”), el correo que transporta para todos los países de Suramérica, los lugares que sobrevuela y donde realiza escala (Islas de Fernando Noronha, Pernambuco, Recife, Río de Janeiro) y se explican los trayectos que realizan por tierra los aviones de la Condor-Syndikat en Suramérica.

Con todo, Canarias –concretamente, Tenerife- apareció, que se tenga constancia documental, en al menos una cinta de zepelines alemana de los años veinte que tuvo una importante difusión en Alemania y en el extranjero. Este archipiélago aparece así vinculado a la navegación aérea en dirigible a través del Océano Atlántico y a un emblema de la vida moderna como era la ciudad de Nueva York.

11.3. Los inicios del correo aéreo alemán desde Alemania a Suramérica

El 3 de febrero de 1934 la *Deutsche Lufthansa* en colaboración con la *Deutsche Reichspost* estableció el servicio regular de correo aéreo, sólo realizado con aviones, entre Alemania y Suramérica, convirtiéndose en el primer tráfico aéreo transoceánico del mundo⁴⁴. El Atlántico era sobrevolado con hidroaviones que eran relanzados en medio del océano por barcos catapulta, donde repostaban los aparatos. Los trayectos transatlánticos fueron siempre los trayectos más interesantes económicamente, y las sociedades de tráfico aéreo, apoyadas por el Estado, realizaron un enorme esfuerzo, para establecer puentes aéreos con América. El poder contar con un servicio aerpostal rápido beneficiaba a la economía, a la vez que fomentaba considerablemente el desarrollo de relaciones comerciales con los estados sudamericanos.

De esta forma, se pretendía conseguir que el tráfico aéreo alcanzase una rentabilidad propia lo más pronto posible, ya que una carta, en relación a su peso,

⁴⁴ Hasta ese momento solamente la aeronave “Graf Zeppelin” había cruzado el Atlántico con una cierta regularidad y existía un tráfico de correo aéreo a Suramérica, para el cual aún eran empleados barcos en la travesía del Atlántico.

proporcionaba más beneficios que un pasajero. La utilización exclusiva de los aviones rápidos redujo el plazo de entrega de correos de Berlín a Río de Janeiro de 18 días (transporte en barco meramente) a aproximadamente 3 días. Los aviones de pasajeros tardaron algunos años en implantarse en esta ruta⁴⁵.

Esto causó gran sensación en el interior del país y en el extranjero, de lo cual se beneficiaron política y económicamente la Lufthansa y el Deutsche Reich bajo el mandato de Hitler.

La situación política inestable en Alemania y las crisis económicas mundiales habían frenado hasta el momento el establecimiento de trayectos internacionales de tráfico aéreo que sirvieran meramente a intereses económicos⁴⁶.

El interés por establecer un tráfico aéreo regular con Suramérica tenía su origen en las consecuencias del tratado de Versalles, por el cual las cinco potencias aliadas habían limitado el desarrollo de la industria aeronáutica alemana a aplicaciones únicamente del ámbito civil. Debido a ello, los fabricantes de aviones alemanes tuvieron que buscar posibilidades de producción y mercados de venta en el extranjero para sobrevivir. Así, por ejemplo, Junkers trabajó de forma intensiva en Suramérica.

Suramérica ofrecía dos condiciones propicias: en primer lugar, los estados aquí eran relativamente independientes y de este modo libres para el cierre de acuerdos comerciales, y en segundo lugar, el territorio estaba en su mayor parte inexplorado a causa de sus áreas montañosas y selváticas, y se prestaba por esta razón especialmente a la utilización de aviones⁴⁷.

Previamente, en 1924, la SCADTA, una empresa comercial de Hamburgo, y la Deutsche Aero Lloyd (una empresa precursora de la Lufthansa) crearon el “*Condor Syndikat*” y tres años más tarde recibió la concesión del servicio de

⁴⁵ Véase Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte-Publizistik, Serie 5, Nummer 3 [Technische Wissenschaften-Naturwissenschaften, Serie 7, Nr.9], G 197, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1981, p. 4.

⁴⁶ Los aviones comerciales de largas distancias con motores dignos de confianza, instrumentos para el vuelo sin visibilidad e instalaciones de navegación y radio se encontraban a finales de los años veinte todavía al principio de su desarrollo. Por este motivo, aún se tenían que realizar los vuelos de estafeta sobre varias bases o se empleaban barcos para el acortamiento de las distancias en el Atlántico, como se muestra en los documentales que analizaremos en este capítulo.

⁴⁷ Véase Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, *op. cit.*, p. 6.

pasajeros y de correo aéreo en el trayecto costero desde Río de Janeiro hacia el sur, hasta Porto Allegre, así como para el trayecto hacia el norte, hasta Natal⁴⁸. El significado y el posible beneficio de un tráfico de correo aéreo sobre el Atlántico Sur había ido en aumento de forma constante en los últimos años. Así, por ejemplo, en 1928 se enviaron a Suramérica 412.385 cartas⁴⁹.

Los esfuerzos de la Condor recibieron un impulso esencial gracias a la creación de la *Deutsche Luft Hansa AG* a principios de 1926. Debido a la presión ejercida por el *Reichsregierung* (gobierno del Reich), se fusionaron sociedades que antes concurrían una contra otra (Junkers Luftverkehr y Deutsche Aero Lloyd), con el fin de que el estado pudiese destinar, a partir de entonces, sus subvenciones de forma más precisa. La supresión de la ayuda económica desde fondos públicos en el año 1925 había llevado a la casi totalidad de las empresas aéreas alemanas a la bancarrota⁵⁰.

Uno de los objetivos determinantes de la nueva empresa fue: “Unir Alemania con los países del exterior de Europa con los que mantiene especialmente buenas relaciones comerciales, principalmente Norteamérica y Suramérica y el Extremo Oriente”⁵¹.

Como parte de este proceso, durante el verano de 1928, la Deutsche Luft Hansa A.-G. realizó estudios meteorológicos en Las Palmas. Con una serie de vuelos de exploración se analizaron las condiciones de despegue y de aterrizaje, las posibilidades de navegación y las conexiones por radio.

El hidroavión Dornier Wal, D1443 *Lübeck* (seis motores) llegó a Gran Canaria el 6 de julio de 1928. Tras sobrevolar la ciudad, amerizó en la bahía de Gando, para despegar de la misma cuatro días más tarde. Durante su estancia en Canarias, los miembros de la tripulación del Dornier hicieron el día 7 un vuelo desde Gando hasta el Puerto de La Luz y el 8 sobrevolaron Tenerife. La

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Desde el punto de vista económico, Norteamérica, hubiera sido con creces el país de destino más interesante para una línea de correo aéreo. La longitud de las distancias marítimas sobre el Atlántico Norte y las condiciones meteorológicas desfavorables (niebla, tempestad, peligro de formación de hielo) fueron, sin embargo, una barrera infranqueable para los aviones de los años veinte y treinta – por lo menos en lo que atañe al tráfico aéreo regular y preocupado por la seguridad. Véase Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, *op. cit.*, pp. 6 y 7.

⁵⁰ Véase Gunter Vendt, “Los vuelos de “Lufthansa” a Las Palmas”, *Diario de Las Palmas*”, 23 de noviembre de 1973, p. 12.

⁵¹ Citado en Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, *op. cit.*, p. 7.

publicación del Deutsche Seewarte (Ministerio alemán del Mar), donde se recogieron estas observaciones⁵², indica que el vuelo por la costa de Tenerife fue muy complicado debido a los fuertes vientos. El 12 de julio, despegó el hidroavión de la bahía de Gando y tras sobrevolar Punta Jandía, en Fuerteventura, siguió rumbo a Alemania. La Lufthansa decidió poco después establecer una central directiva en Las Palmas, y estacionó un barco auxiliar equipado con estación meteorológica y de radio, el *Orion*.

Asimismo, a finales de 1929 -el 13 de diciembre-, un avión Arado de la Luft Hansa, se desplaza a Canarias con el fin de estudiar el establecimiento de una línea aérea con el archipiélago. Primero tomó tierra en Los Rodeos, Tenerife, donde fue bautizado por el obispo de la diócesis nivariense con el nombre de "Tenerife" y días más tarde en Gando, Gran Canaria, pero a su regreso a Alemania aterrizó violentamente en Brandenburgo, accidente en el que resultaron muertos los dos pilotos y herido de gravedad el mecánico⁵³.

Este hecho se encuentra vinculado con la producción de un documental sobre este acontecimiento y sobre otros asuntos relacionados con la aviación en Tenerife, realizado por una productora local (la Rivero Film), que le fue entregado por el presidente del Cabildo de Tenerife a los aviadores y, tras el accidente, se le envió a la Luft Hansa⁵⁴. La película no se ha encontrado en ningún archivo público ni privado de Alemania.

De esta forma, en mayo de 1930 se pudo conseguir por primera vez una aceleración del tráfico postal, gracias a los aviones terrestres e hidroaviones que llevaban el correo desde Alemania a Las Palmas. Allí se le entregaba a un barco de la compañía de viajes de vapores de la Hamburg Süd, que llevaba la correspondencia hasta la isla de Fernando de Noronha, donde el correo era recogido por hidroaviones del Condor Syndikat, que continuaban con su distribución por distintas ciudades del continente⁵⁵.

⁵² "Meteorologische Beobachtungen auf dem Las Palmas-Flug der Deutschen Luft Hansa. Juni und Juli 1928", en *Aus dem Archiv der Deutschen Seewarte*, tomo 48, núm. 4, Hammerich & Lesser, Hamburg, 1930, pp. 3-25.

⁵³ Véase Manuel Ramírez, *Para las aves de paso*, op. cit., pp. 111 y 112, y Gilberto Alemán, op. cit., pp. 47 y 48.

⁵⁴ Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, pp. 338-341.

⁵⁵ Lo mismo se hacía en sentido inverso y análogamente en el Atlántico Norte utilizando Cherburgo como puerto de atraque.

Poco después, se sumaría al servicio el Graf Zeppelin, que de regreso de América del Sur lanzaba las sacas de correo sobre Gando, donde eran recogidas por la Lufthansa para ser trasladadas con los Dornier Wal a Europa, y se hacía lo mismo a la llegada a Suramérica, donde la Lufthansa y el Condor Syndikat realizaban el servicio de enlace y transmisión. El zepelín se utilizó hasta 1937, excepto durante los meses de invierno, para transportar mayormente paquetes, carga y pasajeros, y el transporte del correo postal se dejaba a los aviones.

El profesor Ramírez aporta algunas puntualizaciones sobre la llegada a Gran Canaria del hidroavión Dornier que participó en la primera fase de esta operación. El Dornier amarró en Gando en abril de 1930, pilotado por Otto Bertram, y sobrevoló la capital realizando una exhibición aérea, que fue presenciada “por gran cantidad de público que contemplaba embelesado sus evoluciones apostado en calles, plazas, azoteas y balcones”⁵⁶.

A partir de 1934, debido al corto alcance de los aviones existentes en aquella época, para el transporte del correo a Suramérica la Lufthansa dispuso de varios puntos de apoyo en tierra (Sevilla y Gran Canaria, en España, y Bathurst, en Gambia, colonia británica en aquel entonces) y en el mar, mediante barcos provistos de catapultas (*Westfallen* y *Schwabenland*), donde los aviones eran repostados y lanzados al aire. Estos lugares estaban completamente equipados con depósito de combustible, talleres de reparación y estaciones de radio. Este proceso se muestra en los documentales de promoción del transporte aerpostal Alemania-Suramérica que analizamos más adelante titulados *F.P. 1 wird Wirklichkeit* ('F.P.1 se hace realidad') y *Briefe fliegen über den Ozean* ('Las cartas vuelan sobre el océano').

Los hidros realizaban el servicio aerpostal a Suramérica cada dos semanas⁵⁷, luego, desde julio una vez por semana (se alternaban hidroaviones y zepelín), y a partir de marzo de 1935 la posibilidad de viajar de noche redujo el plazo de entrega del correo a tres días a Río de Janeiro y tres días y medio a

⁵⁶ Manuel Ramírez Muñoz, “Gando y el enlace aéreo Península-Canarias. Proyectos y primera realidades: L.A.P.E. (1934-1935)”, en *Boletín Millares Carlo. I Jornadas de Historia Local Canaria*, núm. 15, Centro Asociado de Las Palmas de la Gran Canaria, 1996, pp. 389 y 390.

⁵⁷ Por problemas técnicos, durante seis semanas (mes de mayo) el servicio fue realizado por el “Graf Zeppelin”.

Buenos Aires⁵⁸. Esto último supuso que el aterrizaje en Gran Canaria se efectuara durante la noche.

Hasta 1939, esta línea siguió operando a pesar del amenazante peligro de guerra. Los aviones aerpostales habían cruzado el Atlántico 481 veces. El agente de este servicio en Las Palmas de Gran Canaria era la Woermann Linie⁵⁹.

Estos vuelos, como señala Belzus⁶⁰, no sólo supusieron una importante corriente comercial y postal para Canarias, sino que también proporcionaron a la aviación alemana un conocimiento exacto de la topografía, de la meteorología y de las rutas aéreas del Estrecho y del Africa Occidental, tomando como salida o destino las Islas Canarias.

Con el primer vuelo sin escalas Berlín-Nueva York de la Condor en 1938, finalizó la fase exploratoria de la aviación comercial desde territorio alemán dejando principalmente a los Estados Unidos proseguir el desarrollo aeronáutico, después de una guerra que transforma en ruinas la mayor parte de las industrias europeas⁶¹.

11.3.1. 'F.P. 1 se hace realidad' (1934)

En el documental *F.P I wird Wirklichkeit* ('F.P.1 se hace realidad') el espectador sigue el largo viaje que realiza el correo alemán desde Berlín hasta Río de Janeiro y las escalas intermedias que se llevaban a cabo en Las Palmas y en alta mar, el barco catapulta *Westfallen*. Producida por el equipo de producción de Nicholas Kaufmann, de la Ufa, la película fue dirigida por el conocido director de filmes de expediciones Martin Rikli, detrás de la cámara estuvo Albert Kling de Stuttgart y la música fue compuesta por Walter Winnig.

Con este filme se pretendía dar publicidad al nuevo servicio aerpostal alemán, gracias al cual las cartas llegaban en tan sólo cuatro o cinco días al sur

⁵⁸ Véase Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, op. cit., p. 15.

⁵⁹ Sobre la Woermann Linie véase lo comentado en el capítulo dedicado a las compañías navieras y los cruceros de turismo (capítulo 7)

⁶⁰ Luis Belsuz de los Ríos, "Las Islas Canarias en las comunicaciones aéreas euroafricanas (1910-1958)", en *II Aula Canarias y el Noroeste de África* (1986), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1988, pp. 40-41 (pp. 29-46).

⁶¹ Véase Gunter Vendt, op. cit., p. 13.

del continente americano. Esta hazaña había costado enormes esfuerzos a las autoridades alemanas, por lo que su difusión resultaba obligada. Además, las películas con argumento, los documentales y las noticias sobre la aviación despertaban mucho interés entre el público de todo el mundo, con lo que su éxito estaba asegurado.

No obstante, para mayor garantía, sus productores le asignan un título que recuerda claramente a una película de ciencia ficción de 1932 que tuvo una enorme acogida entre los espectadores de la época: *F.P. 1 antwortet nicht!* ('F.P. I no contesta!', Karl Hartl) y de la que, además, se hicieron versiones en francés y en inglés⁶², que obtuvieron igualmente buenos resultados. Con el título del documental se pretendía establecer una relación de semejanza entre la isla flotante de ficción que se había mostrado en el famoso largometraje y los barcos catapulta equipados especialmente para posibilitar los vuelos transoceánicos. La maqueta de la F.P.I (Flugzeug-Plattform 1; Plataforma Flotante 1, en español) utilizada en el filme de ficción, se muestra asimismo en este documental. De hecho, el *Film-Kurier* comienza el texto de la noticia del estreno del *Kulturfilm* con el siguiente comentario: "La popular película de los tres astros im Ufa-Pavillon"⁶³, lo que prueba que el reclamo publicitario había hecho su efecto.

Esta película sonora, de 14 minutos de duración, pasó la censura en septiembre de 1934, siete meses después de la inauguración de la línea regular del correo aéreo Stuttgart-Suramérica. Recibió los calificativos de instructiva (*volksbildend*) y educativa (*Lehrfilm*)⁶⁴. Volvió a pasar por la oficina de control cinematográfico (*Film-Prüfstelle*) tres meses más tarde⁶⁵ como filme en 16 mm (*Schmalfilm*) y su contenido textual era idéntico, según se ha podido constatar. Este documental se estrenó el 7 de septiembre de 1934.

La película comienza mostrando una carta con destino a Brasil a la que se le adhiere el sello "por avión". Un gráfico animado señala el recorrido (Berlín,

⁶² Véase sobre esta película lo comentado por Günther Dahlke y Günter Karl, "F.P.1 antwortet nicht", en *Deutsche von den Anfängen bis 1933*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlín, 1998, pp. 310-312.

⁶³ "F.P.1 wird Wirklichkeit", *Film-Kurier*, núm. 211, 8 de septiembre de 1934.

⁶⁴ Ficha de censura núm.37160, 1 acto, 349 m, Berlín, 6 de septiembre de 1934, instructiva, educativa, apta para jóvenes. (Decisiones de la Oficina de Calificación de Películas desde el 3 de septiembre hasta el 8 de septiembre de 1934").

⁶⁵ Ficha de censura Nr.38282, 1 acto, 139 m (16mm), Berlín, 11 de enero de 1935, instructiva, educativa, apta para jóvenes (anexo 1). Calificaciones vigentes hasta el 31 de diciembre de 1938.

Stuttgart, Barcelona, Sevilla, costa norteafricana, Cabo Juby, Las Palmas, Bathurst –Gambia-, Suramérica –Río de Janeiro y Buenos Aires-). Desde el aeropuerto berlinés de Tempelhof parten las sacas de correos hasta Stuttgart, de donde sale el correo con destino a las Islas Canarias y a Suramérica. Se sobrevuelan montañas de Suiza (no se especifica si se trata de los Alpes o de otra cordillera montañosa) y luego la ciudad francesa de Cerest antes de llegar a España.

Barcelona se muestra en tres amplias panorámicas donde se observa el gran tamaño de esta urbe. El avión continúa sobrevolando diversas poblaciones de la costa catalana antes de adentrarse en el interior de la Península Ibérica y llegar a Toledo, ciudad sobre la que se yergue imponente el Alcázar. Finalmente, se muestra Gibraltar y se despiden de Europa. Llama la atención la omisión de la ciudad de Sevilla, que si bien se nombra en el gráfico, no aparece en el filme, aunque el motivo puede deberse a que se llegara a ésta de noche.

Dado que contamos con la película (texto e imágenes), hemos considerado valioso para el estudio describir las escenas de Canarias en forma de *découpage*, tomando como punto de división los comentarios de la voz en *off*.

4'26" (Metro en el que comienzan las escenas filmadas en Canarias)

Voz en off: "Ahora va a lo largo de la costa africana hacia las Islas Canarias!"

Imagen: Tomas aéreas desde un avión terrestre. Extensas playas y dunas. Playas y acantilados de la isla de Fuerteventura (costa de Jandía).

4'40"

Voz en off: "La elevación más alta de la isla de Tenerife, el Pico del Teide".

Imagen: Tomas aéreas. El Teide: plano general del Teide tomado desde lejos alzándose sobre el mar de nubes que cubre la isla. La cámara está situada en la parte delantera del avión. Plano más cercano del volcán, el avión se encuentra ahora sobre la isla. Plano del pico con nieve en su base.

4'54

Voz en off: "Sobrevolamos la cumbre del volcán apagado de 3.700 m de altura".

Imagen: Tomas aéreas. En un *travelling* circular se muestra el cráter y debajo el mar de lava que cubre el valle y la cordillera de montañas que rodea al Teide.

5'09''

Voz en off: "Las corrientes de lava solidificadas en el gran cráter".

Imagen: Tomas aéreas. Interior del cráter. Plano general de las Cañadas del Teide, valle y montañas.

5'15''

Voz en off: "La sierra de la isla Gran Canaria".

Imagen: Tomas aéreas. Acantilados de Gran Canaria. Panorámica de izquierda a derecha de las cumbres montañosas del interior (Tejeda). Diversos grupos de casas sobre laderas y fincas con cultivos.

5' 38''

Voz en off: "La capital de la isla: Las Palmas, un nudo de comunicaciones de muchas líneas marítimas. Aquí estaba en los vuelos de prueba el punto final del tramo cubierto por los aviones de tierra".

Imagen: Tomas aéreas. Panorámica de derecha a izquierda de parte de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, con la Playa de las Canteras en primer plano y al fondo (al otro lado de la ciudad), el puerto con numerosas embarcaciones pequeñas, dos diques y varios embarcaderos. El siguiente plano está tomado desde la zona de la Isleta: a la derecha, una parte de la Playa de las Canteras, a la izquierda, el muelle hacia el que el avión se acerca para mostrar en detalle las embarcaciones que se encuentran en la rada. Plano del avión tomado desde tierra (D-2526). Aterrizaje del aparato sobre una pista de tierra, éste se aproxima a la cámara.

6'13''

Voz en off: "Del aeropuerto en las afueras de la ciudad se lleva el correo al puerto".

Imagen: Tomas desde tierra. Plano general del avión con varias personas y dos vehículos alrededor. Plano detalle de la parte delantera donde se muestran las letras "LUFTHANSA" y el nombre del avión *Zephyr*. En el siguiente plano aparece personal de la compañía aérea descargando las sacas de correo. Plano más cercano del traspaso de la correspondencia desde el avión hasta el vehículo con el que serán transportadas desde el sur de Gran Canaria hasta el Puerto de Las Palmas.

6'25''

Voz en off. "Listo para despegar se encuentra aquí un Dornier-Wal".

Imagen: Tomas desde tierra. Una pequeña lancha a motor se acerca al hidroavión que espera en la rada del muelle. Plano general del hidroavión (Passat) y del traslado de las sacas de correo de un medio de transporte a otro. Primer plano de un piloto de la Lufthansa que desde la escotilla del hidroavión va introduciendo la correspondencia en éste. La cámara filma desde el interior cómo van entrando las sacas y se van colocando en un compartimento.

6'55''

Voz en off. "Aún una última prueba de funcionamiento de los motores antes del despegue para el próximo trayecto hacia Bathurst, y, desde allí, irá por encima del océano".

Imagen: Plano general de la parte trasera del hidroavión, comienzan a moverse las hélices, al fondo, la Isleta y parte de la ciudad. El avión se desplaza sobre el agua y, a la izquierda del plano, dos barcos grandes fondeados fuera de la rada.

7'08''

Voz en off. "Tras una carrera de 4.500 m se eleva el aparato perfectamente del agua a pesar de su peso".

Imagen: Tomas desde el mar. Plano general de la ciudad, el hidroavión sale del fondo del plano y se va acercando hacia la cámara, lo que produce una panorámica de la ciudad de izquierda a derecha. Plano general del avión varios metros sobre el agua con la ciudad al fondo. La cámara sigue el recorrido del avión en el aire.

7'28''

Voz en off. "Las Palmas se encuentra detrás de nosotros".

Imagen: Tomas aéreas. Panorámica de la ciudad con el muelle en primer término. Primer plano de una de las alas del hidroavión y, entre medio, se divisa la ciudad al fondo. Panorámica de la zona de Vegueta, con la Catedral de Santa Ana, fincas de plataneras, cementerio y playas de callados. Otro plano de una de las alas del aparato, rocas y el mar detrás.

Final escenas de Canarias: metro 7'46''. Duración 3'20''.

El viaje continúa hacia Bathurst, frente a cuya costa se encuentra el barco *Westfallen* (isla flotante, como la llaman en el filme) de la Norddeutsche Lloyd, donde el hidroavión repostará combustible. Las escenas del amerizaje del hidroavión sobre una gran lona, su subida en una enorme grúa a cubierta y la catapulta mediante la que es relanzado, representan la parte técnica del filme y demuestran lo complicado del proceso, a la vez que son una muestra de avance y progreso. El texto, además, resalta que se trata de un invento alemán: “Esta construcción es un rendimiento especial del arte de la ingeniería alemana”. Mediante un gráfico animado se explica el proceso y se comenta que “después de un tramo de planeo con velocidad superior a 100 Km/h (...) en el aparato se dispara el aire comprimido”.

Desde ahí prosigue su viaje hacia Suramérica, primero por la costa y luego por el interior, para llegar finalmente al puerto de Río de Janeiro. De la ciudad, se muestra el emblemático Pan de Azúcar, con el que termina la película, no sin recordar antes que los “descubridores de América necesitaban muchos meses” para lo que ahora se ha realizado en cuatro o cinco días.

La banda sonora que acompaña este documental de catorce minutos de duración, compuesta por Walter Winnig, es una música de orquesta, en la que predominan los violines, sobre todo en las partes que corresponden a los vuelos del avión terrestre y del hidroavión. No obstante, como ocurre también en otra cinta de la Ufa del viaje de jóvenes Nerother a Suramérica (véase capítulo 10), según se van mostrando los lugares de los distintos países, la música adopta ritmos, compases y cadencias identificativas de las costumbres de estos sitios.

Así, al verse la ciudad de Cerest, en Francia, la música nos recuerda a la marsellesa y, al sobrevolar España, suenan compases de melodías que traen a la memoria obras de Granados y Albéniz. La aproximación al Teide se acompaña de fragmentos de valeses y, las tomas más cercanas, de tonalidades graves con un sentir serio y tenebroso. Luego, la música vienesa intercalada con la española vuelve a acompañar las escenas de Gran Canaria. La Ufa invirtió en la sonorización de este filme 4.700 marcos⁶⁶.

⁶⁶ R109I/1029b Actas del Consejo de Administración de la Ufa núm. 1012 del 11 de julio de 1934.

La prensa especializada comenta que el público, tanto el más joven como los mayores, siguieron la película “con vivos ojos”⁶⁷ durante su estreno en el Ufa-Pavillon Nollendorfplatz de Berlín. Otro crítico califica este *Kulturfilm* de “muy interesante” y “bien hecho”, unos calificativos que definen acertadamente esta película, en la que predomina la calidad a lo largo de todas las escenas, tanto en las tomas aéreas, como en las terrestres y en las recogidas desde el mar. El cronista comenta, asimismo, el efecto que causó el filme en los espectadores: “El público agradeció esta tan bonita como interesante noche de *Kulturfilm* con un caluroso aplauso”⁶⁸. En este artículo se menciona el paso del avión por Tenerife.

La película representa un logro de la aviación alemana, de la Lufthansa, de la Norddeutschen Lloyd y del gobierno del III Reich. La cruz gamada aparece en reiteradas ocasiones: sobre un sello conmemorativo del viaje número 100 del correo aéreo y en la cola del avión. Además, se muestra el águila imperial en uno de los laterales de uno de los vehículos donde se introducen las sacas de correo. A la vez, la palabra Lufthansa aparece en varias ocasiones en la pantalla. Al no estar en primeros planos, ninguno de estos iconos llama demasiado la atención.

La película tiene un gran dinamismo propiciado por la rica variedad de lugares que se sobrevuelan y por las explicaciones rápidas y concisas de la parte más técnica del filme. Además, las escenas encierran una gran belleza, algo intrínseco a las tomas aéreas, que parecen cobrar más valor por su rareza y por la cantidad de información que facilitan de una ciudad, pueblo o espacio natural.

Se trata de una cinta de viajes, en tanto que muestra ciudades y paisajes, pero es igualmente un documental publicitario y puede considerarse que incluye también características propias del filme industrial. Ejemplo de esto último es el que se explique cómo se realiza el proceso de envío de las cartas desde Alemania a Suramérica. Asimismo, puede considerarse propagandista, en cuanto sirve al gobierno del III Reich para mostrar el desarrollo y progreso del país, mientras están los nacionalsocialistas en el poder, aun cuando esa propaganda o alusión no sea directa. La aparición de Hitler u otras alusiones directas a los nazis y a su ideología no son indispensables para considerar una

⁶⁷ “F.P.1 wird Wirklichkeit”, *Film-Kurier*, núm. 211, 8 de septiembre de 1934.

cinta del III Reich como propagandista y en muchas ocasiones, causan un efecto propagandístico mayor a aquellas en las que no aparecen (véase capítulo 3).

Las escenas de Canarias tienen por sí mismas un enorme valor por su originalidad, su calidad, por la visión general que se ofrece tanto de Las Cañadas del Teide y de su cráter en aquel tiempo, como por los pueblos y montañas que se muestran del interior de Gran Canaria, y por las interesantes y numerosas tomas aéreas de toda la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

En este filme aparecen ante el espectador de la época unas Islas Canarias con una imponente geografía, despobladas en algunas zonas y muy pobladas en otras, como la capital grancanaria. Allí, aunque las edificaciones son relativamente bajas, la vasta extensión de la ciudad denota que se trata de una urbe con una importante actividad portuaria (que también se enfatiza en el texto), que cuenta además con playas de arena y otras de callados, fincas de plataneras a las afueras, calles que marcan los ejes de un planificado trazado urbanístico y una catedral, monumento eclesiástico y símbolo de poder, que se alza imponente en el penúltimo plano dedicado a este archipiélago.

Por último, como se menciona en los otros filmes analizados en este capítulo, a través de este tipo de películas, se vincula el archipiélago canario con las ciudades más desarrolladas (Berlín, Barcelona, Río de Janeiro) y con varios de los países más poderosos de aquella época (Alemania, Francia y Brasil), así como con el desarrollo de las rutas aéreas por el Océano Atlántico y la importancia de Canarias como escala.

Este título estuvo en circulación al menos hasta 1941, ya que aparece en diversos catálogos de distribución de filmes en formato de 16 mm hasta esa fecha⁶⁹. Todo ello contribuyó enormemente a la difusión y a aumentar el conocimiento del archipiélago canario en Alemania durante el periodo nazi. Además, estas islas pasan, a partir de entonces, de ser consideradas únicamente como escala marítima, a tener relevancia también como lugar de tránsito para los vuelos a África y América.

⁶⁸ “Auf den Spuren der Hanse. Im Ufa-Pavillon Nollendorfplatz”, *Der Film*, suplemento del núm. 36, 8 septiembre de 1934.

11.3.2. 'Las cartas vuelan sobre el océano' (1935)

Un año más tarde de la primera película sobre el envío por avión del correo desde Alemania hasta Suramérica ('F.P I se hace realidad'), vista en el epígrafe anterior, la Ufa vuelve a producir un documental sobre el mismo asunto en el que se destaca que el viaje es ahora realizado en tan sólo 3 días y medio, frente a los 4-5 que duraba anteriormente. Esto se había logrado desde la primavera de 1935, en parte, gracias a que los aviones podían volar de noche.

Al comienzo de éste se menciona que en su producción habían colaborado el Ministerio de Correo Alemán (*Reichspostministerium*) y la Deutsche Lufthansa. Del mismo se realizaron una versión en 35 mm, sonora, depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv- y dos en 16 mm, de las cuales una era muda y la otra sonora. La de mayor formato pasó la censura en agosto de 1935⁷⁰ y volvió a hacerlo cuatro años más tarde⁷¹, por lo que estuvo en circulación hasta al menos 1939. En este periodo coincidió en la oferta cinematográfica con la película anteriormente analizada.

Las versiones muda⁷² y sonora⁷³ en 16 mm pasaron juntas la censura en febrero de 1936 y la copia sin sonido se incluyó en un catálogo de la Ufa, de películas en ese formato menor, en su edición de 1937-38. Además, en 1980 el Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen reeditó el filme⁷⁴ con otro título, *Postflug nach Südamerika* (16 mm, 155 m), y publicó un folleto explicativo sobre el asunto tratado en la película en el marco de la serie Filmdokumente zur

⁶⁹ Catálogos de distribución: *Ton- und Stumm - Schmalfilm – Programm der Ufa*, edición: 1937-1938, Berlín, 1937, p. 11; *Ufa-Schmalfilme tönend und stumm*, Berlín, 1941, pp. 26 y 27; *Ufa-Schmalfilme tönend und stumm*, Berlín, 1940, pp. 26 y 27; *Deutscher Schmalfilm*, Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb GMBH (KFV), 1940, p. 57 (anexo 3).

⁷⁰ Ficha de censura núm.39951, 1 acto, 435 m, Berlín, 26 de agosto de 1935, instructiva, apta para jóvenes. (Calificativos vigentes hasta el 31 de diciembre de 1938). (Anexo 1).

⁷¹ Ficha de censura núm.50309, 1 acto, 433m, Berlín, 11 de enero de 1939, instructiva, apta para jóvenes (Calificativos válidos hasta el 31 de diciembre de 1942). (Anexo 1)

⁷² Ficha de censura núm. 41694, 2 actos, 275 m, Berlín, 25 de febrero de 1936, instructiva, apta para jóvenes (Calificativos válidos hasta el 31 de diciembre de 1939). (Anexo 1).

⁷³ Ficha de censura núm. 41693, 1 acto, 173 m, Berlín, 25 de febrero de 1936, instructiva, apta para jóvenes hasta el 31 de diciembre de 1938.). (Anexo 1).

⁷⁴ *Postflug nach Südamerika*. Filmedition G 197 des IWF, Göttingen, 1980.

Zeitgeschichte⁷⁵. Por lo tanto, puede considerarse que esta cinta está aún en circulación, aunque no en los circuitos comerciales, ya que sólo está disponible para los centros educativos que la soliciten.

El complejo rodaje de este documental duró cinco semanas y en el mismo viajaron en zepelín, en aviones de tierra e hidroaviones tanto el director del filme Fritz Kallab, como el cámara Gerhard Müller y el director de publicidad de la Lufthansa Lamberti⁷⁶.

El contenido de la cinta es muy similar al anterior, aunque en ésta hay que destacar la presencia de la aeronave *Graf Zeppelin* y de un segundo barco de abastecimiento. Además, se incluye la escala del avión Heinkel en Sevilla, tras sobrevolar Alemania, Suiza y Francia. En la ciudad española trasladan la correspondencia del Heinkel al avión terrestre trimotor Junkers, con el que se prosigue el viaje.

La alusión a las Islas Canarias aparece tras pasar la costa africana, cuando el narrador informa: “Ahora, rumbo a las Islas Canarias, al aeropuerto de Las Palmas”. Se sobrevuela la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria primeramente y luego se muestra parte del sur desértico de la isla, donde se encuentra el aeropuerto (Gando). Aquí el texto resalta que aun estando en territorio español, el servicio aéreo es alemán y el personal también. El avión aterriza, reposta, se revisan los motores y, tras una corta parada, continúa su viaje⁷⁷. La parte de Canarias dura escasamente 10 metros de película, pero es suficiente para que nuevamente aparezca este archipiélago vinculado al progreso y al desarrollo de las sociedades modernas.

Como en *F.P1 wird Wirklichkeit*, el avión continúa rumbo a Bathurst (Gambia) y tras ocho horas de vuelo se encuentra con el barco-estación (Tankstelle) *Westfallen*, que ya no se encuentra fondeado en mitad del océano como en el documental anterior sino frente a las costas de Gambia. El correo (de

⁷⁵ Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte-Publizistik, Serie 5, Nummer 3 [Technische Wissenschaften-Naturwissenschaften, Serie 7, Nr.9), G 197, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1981.

⁷⁶ “Briefe fliegen über den Ozean”, *Filmwelt*, 6 de octubre de 1935.

⁷⁷ El texto que se menciona en el filme es exactamente el siguiente: “Aquí, en suelo español, servicio aéreo alemán. Una máquina-Lufthansa con tripulación alemana. Aterrizar, llenar el depósito de gasolina, revisar el motor y tras una corta parada se sigue hacia el sur”.

Alemania a Gambia) se lleva al *Westfallen*, donde el Dornier Wal espera su lanzamiento sobre la catapulta, para proseguir su viaje a Suramérica. En el trayecto por el océano se cruza con barcos de pasajeros y carga y con el dirigible *Graf Zeppelin*, "que alterna con los aviones alemanes el servicio aerpostal Europa-América", como se comenta en el filme.

Llegados a este punto es necesario nombrar la analogía que se produce entre el dirigible (un medio de transporte) y Alemania (un país), ya que antes de ser éste citado en la película, la voz en *off* adelanta: "otra vez Alemania", puesto que se considera un símbolo alemán. El "otra vez" remite al anterior encuentro con el barco *Westfallen*, en el que también se había comentado que se trataba de territorio alemán. Este tipo de comentarios se observa en otros filmes de barcos, en los que, cuando los pasajeros regresan al barco, tras una excursión por la isla, se refieren a éste como el regreso al hogar, la patria (*Heimat*) o territorio alemán. Finalmente, tras encontrarse con otro barco de suministro, el *Schwabenland*, el texto alude explícitamente al III Reich: "Las banderas del Tercer Reich hacen saber la inquebrantable voluntad constructiva y de vivir de los alemanes".

En Natal (Brasil) termina el viaje del hidroavión y, a partir de ahí, las cartas las reparten los aviones terrestres de la Condor-Syndikat, vinculada a la Deutsche Lufthansa. La siguiente ciudad es Recife (Pernambuco), donde el zepelín deja caer el correo, en su viaje regular a Suramérica y en el camino hacia Río de Janeiro. Por último, llegan a este destino, sede y aeropuerto principal de la compañía aérea alemana.

Después del estreno del filme, que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1935 en el Ufa-Palast am Zoo de Berlín, un crítico del *Film-Kurier*⁷⁸ calificó el filme de excelente e instructivo, moderno en el montaje y en el ritmo. Del trabajo de Gerhard Müller detrás de la cámara comenta que éste fue realizado con maestría tanto en tierra, como sobre el océano y en el aire. También considera afortunado el texto, que dice "no da clases magistrales". No obstante, lo que más destaca es su música, "enérgica, eficaz y totalmente al servicio de la imagen", compuesta por Walter Winnig, como en el anterior filme analizado. Además, añade: "El repetido cambio de estilo, del que va acompañado musicalmente este vuelo por

el mundo, nunca llega a la ruptura”. Ello hace que, según este crítico, la música sea el “mayor apoyo” del filme.

Este documental, aunque no deja de ser una película de viajes, se muestra de forma explícita como filme publicitario en cuanto que recalca las ventajas del uso de un producto (carta que llega a Suramérica en tres días gracias al servicio de aerpostal alemán). Presenta también características comunes con la película industrial, en cuanto que enseña las diversas etapas que efectúa el correo alemán desde que el usuario echa la carta al buzón hasta que ésta llega a su destino, todo ello gracias a la técnica más moderna: la aviación. Además, se trata de una película de propaganda, como lo demuestra el hecho de que en su producción colaborara el gobierno alemán.

En esta cinta, como en ‘F.P.I. se hace realidad’, se exalta el avance y el poder de Alemania y de su pueblo, destacando que llega y está presente, a través de su desarrollada industria, a lejanos puntos del planeta. El documental actúa en el exterior como prueba de la superación alemana a las limitaciones del tratado de Versalles.

⁷⁸ “Aus neuen Kulturfilmen. Briefe fliegen über den Ozean”, *Film-Kurier*, 24 de septiembre de 1935.

CONCLUSIONES

El presente estudio sobre los documentales alemanes realizados en las Islas Canarias entre 1895 y 1945, permite extraer dos tipos de conclusiones: una primera de carácter cuantitativo y otras de carácter cualitativo que, esperamos, arrojen luz sobre las relaciones entre Canarias y Alemania, sobre el retrato del archipiélago ofrecido en tales filmaciones y, por supuesto, sobre la difusión de dicho retrato.

- A.** Las conclusiones iniciales de carácter cuantitativo a las que llegamos en la primera fase de análisis, tras haber realizado una búsqueda sistemática en archivos, museos y bibliotecas de Alemania durante nueve meses, repartidos en cuatro estancias de investigación, fueron las siguientes:

Las Islas Canarias aparecieron en 41 películas alemanas del género documental realizadas por productoras cinematográficas de este país en el periodo comprendido entre 1895 y 1945. De éstas, 38 fueron documentales y 3 formaron parte de noticiarios cinematográficos. Los bienios en que Canarias aparece con más frecuencia en las películas culturales (*Kulturfilme*) alemanas son, por orden cronológico, el de 1923-24 (cinco títulos), que coincide con el final del periodo de inflación y el comienzo de la recuperación del país; 1927-1928 (cinco filmes), años anteriores al crack del 29, y 1933-34 (siete títulos), primeros años de la subida al poder del nacionalsocialismo. Durante la segunda guerra mundial es cuando se producen menos filmes, aunque se siguen exhibiendo algunas películas producidas con anterioridad.

La primera película, filmada en 1914, de carácter científico, se realizó en un centro alemán de investigación de primates situado en Tenerife y no se exhibió en las salas comerciales. La primera cinta proyectada en los cines de Alemania que incluyó las Islas Canarias pasó por el órgano de control cinematográfico (la censura) en 1922 y la última lo hizo en 1942. Previamente, en 1910 y 1911, se exhibieron en territorio alemán cuatro documentales franceses sobre Canarias. Éstas fueron las primeras imágenes mostradas del archipiélago en Alemania, coincidiendo con la época en que la industria

cinematográfica alemana estaba bajo el dominio de las producciones extranjeras.

El número de películas exhibidas en Alemania hasta 1945, independientemente de su nacionalidad, se cuantifican en 45 (41 alemanas y 4 francesas).

Con posterioridad a 1945 (entre 1948 y 1980) se produjeron asimismo 4 películas de montaje y nuevas versiones en las que apenas se introdujeron cambios, que incluyeron escenas tomadas en Canarias en los años veinte y treinta.

Si se tienen en cuenta estos filmes, la cifra asciende a 49 películas, suma total de las encontradas y analizadas en este estudio.

- A. 1.** De las 49 películas analizadas, se conservan en los archivos cinematográficos alemanes 19 títulos en soporte de película, de las cuales 15 se produjeron con anterioridad a 1945. Todas son en blanco y negro, menos una de las versiones alemanas de las cintas francesas que se presenta coloreada. En Francia se conservan los masters de tres de las cuatro cintas realizadas por la productora francesa (Gaumont).

Además, se encontraron 44 fichas de censura que recogen, en la mayoría de los casos, el contenido textual de los documentales, aunque en varias ocasiones se hallaron fichas de un mismo título de diferentes años, como puede desprenderse en una primera lectura del índice del anexo 2. Los órganos oficiales de control cinematográficos (*Film Prüfstelle*) otorgaban las fichas de censura, obligatorias para todas las cintas exhibidas en Alemania desde 1920 hasta 1945.

Estas dos fuentes primarias (filmes conservados y fichas de censura) aportaron la mayoría de los títulos de la filmografía alemana realizada en Canarias que se recoge en el anexo 1.

Ante la inexistencia de la totalidad de los filmes de la época y de todas las fichas de censura (el Bundesarchiv-Filmarchiv dispone de 44.000) se recurrió a otras fuentes para completar la búsqueda de títulos y se encontraron: tres cintas dedicadas a Canarias en dos catálogos impresos; tres noticiarios en el catálogo destinado a éstos de uso interno del Bundesarchiv-Filmarchiv y varios títulos más a través de la prensa especializada, los programas de las películas y las

fichas del Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft -FSK- (Órgano Independiente de Control de la Industria Cinematográfica).

A. 2. Dentro de las películas culturales (*Kulturfilme*) realizadas antes de 1945 se dan distintas modalidades según su temática general (películas de viajes, de expediciones, científicas, etc.) y, aunque en una misma película se pueden encontrar características de varias de estas variantes, si se tiene en cuenta la modalidad predominante se obtienen los siguientes resultados: Canarias aparece mayormente en las cintas de expediciones (17) y, en segundo lugar se encuentra la película de viajes (11).

Estos dos géneros están muy próximos entre sí. Las películas de expediciones llevan implícito el viaje a un lugar remoto, pero el tipo de productora, el director y los motivos que se filman ayudan a establecer diferencias, además del tratamiento dado a la información. En las cintas de viajes, Canarias aparece como destino turístico, y la mayoría de éstas cumplen una función publicitaria, aunque sin dejar de ser películas culturales con un alto contenido divulgativo.

En las de expediciones, Canarias se muestra junto a sitios nunca vistos en la gran pantalla, la mayoría de las veces antecediendo al destino de la expedición, que tiene un marcado interés etnográfico, zoológico y geográfico; presentan un carácter científico-divulgativo o se limitan a mostrar lo que resulta más llamativo y diferente para el europeo.

Además de las películas realizadas por exploradores, cazadores y reporteros, pertenecen a esta modalidad cintas de una conocida organización juvenil llamada los Nerother Wandervögel y otros dos filmes de viajes de misioneros a África.

A continuación de estos dos grandes bloques, y prácticamente al mismo nivel, se encuentran las cintas culturales que tienen por temática general la aviación (3) y las de la marina imperial alemana (3), en gran medida de carácter propagandístico y publicitario de los logros de Alemania y del III Reich. En menor cuantía se hallan las cintas exclusivamente destinadas a usos didácticos (2) y las científicas (2). Estos asuntos se corresponden con la temática más frecuente del *Kulturfilm* en el periodo de entreguerras.

Los noticias cinematográficas (3) aparecidas en diferentes *Wochenschaue* (noticiero cinematográfico alemán) tuvieron como temática la aviación, la marina de guerra alemana y la marina española.

A. 3. En cuanto a las características técnicas de los filmes, se realizaron tanto películas de corta duración (entre 15 y 20 minutos) como de largo metraje (de más de 1 hora), así como películas mudas y sonoras, y dentro de éstas la mayoría incorporan voz en *off* y fondo musical, mientras el resto presenta subtítulos. El formato más frecuente es el de 35 mm, aunque algunas también se elaboraron a la vez o con posterioridad en 16 mm, y otras tan sólo se hicieron en este formato menor, destinado a la proyección en los centros educativos, en los cines de a bordo de los barcos de pasaje de larga travesía o en reuniones científicas.

A. 4. Se ha constatado que, partiendo de un mismo material se efectuaron varias versiones con distinto título, lo que originó que de cinco rodajes iniciales se extrajeran quince películas posteriormente (exhibidas con anterioridad a 1945). El caso más llamativo lo protagonizan las imágenes tomadas en el archipiélago por un grupo de jóvenes Nerother Wandervögel en 1924. Éstas aparecen en películas producidas por ellos y en otras de la Ufa fechadas entre 1932 y 1934. Este hecho también se ha constatado en películas de expediciones y de viajes sobre Canarias.

A. 5. El material hallado puede servir a otros investigadores que estudien la historia y estilo del *Kulturfilm* y sus modalidades, así como a historiadores de distintas disciplinas de España y Alemania, ya que se aportan numerosas fuentes primarias y algunas secundarias que no han sido reseñadas antes en otros estudios ni publicaciones.

La filmografía, que incluye detalladas fichas técnicas de todas las películas que retrataron las Islas Canarias, que se adjuntan en el anexo 1; las fichas de censura encontradas, que se muestran en el anexo 2; los artículos, programas y folletos publicitarios, entre otras

fuentes, de las que se ofrece una muestra en el anexo 3, así como las fotografías e ilustraciones vinculadas a la producción de las películas, que se aportan en el anexo 4, demuestran la variedad de documentos encontrados que se relacionan directa o indirectamente con los filmes, y que han posibilitado extraer las distintas conclusiones que se detallan en este apartado.

A través de estos documentos se han podido conocer no sólo aspectos intrínsecos a su realización como la temática a la que se circunscriben las películas, contenido y datos correspondientes a las fases de producción, montaje y exhibición; sino, además, otros aspectos que los trascienden como el contexto histórico del cine y de la historia en general en que fueron llevados a cabo.

B. Mediante la descripción y análisis comparado entre lo mostrado en los filmes y la realidad histórica conocida, se ha podido constatar que las relaciones entre Alemania y Canarias reflejadas en las cintas se enmarcan, en muchos casos, en las pretensiones de Alemania de convertirse en una gran potencia mundial, y su afán por superar la hegemonía de Inglaterra y Francia durante el periodo de estudio. Debido al interés especial que tenían los sucesivos gobiernos alemanes en África y Suramérica fundamentalmente, aunque también en Asia, y a la situación geoestratégica de Canarias en las comunicaciones por mar y aire, este archipiélago aparece en los documentales alemanes como puente marítimo necesario para alcanzar los objetivos marcados.

En consecuencia, el territorio insular se incluye con frecuencia en películas que retratan las antiguas colonias alemanas en África, así como en otros filmes sobre lugares de Suramérica, principalmente: antiguos asentamientos de colonos; poblaciones que eran el principal destino de la emigración alemana de la época, y ciudades con una importante presencia de capital e industria procedente de Alemania en Brasil, Argentina y Chile.

B. 1. La situación geográfica de las Islas Canarias, puente entre tres continentes, y diversos hechos históricos propiciaron la aparición de este archipiélago en el cine documental alemán durante los 50 años

estudiados. Las películas reflejan directa o indirectamente, como hemos podido constatar, la mayoría de los vínculos existentes en aquel entonces entre ambos territorios.

El primero de ellos deriva de la tradicional relevancia de los puertos de las islas como escala de navíos, primero, y barcos, después, lo que favoreció la inclusión de los puertos de Canarias en las rutas trasatlánticas de las navieras alemanas que hacían la ruta entre Alemania y sus colonias en África. Este es el motivo principal por el cual Canarias aparece en numerosas cintas de expediciones al continente africano.

Los acuerdos de las compañías marítimas alemanas con las autoridades canarias, para que sus barcos hicieran escala en los puertos insulares en las travesías hacia Suramérica, y la mejora de las condiciones de atraque y avituallamiento en éstos fueron hechos que propiciaron la escala en Canarias de algunos de los barcos más conocidos de la época y de numerosos trasatlánticos alemanes de las compañías navieras más importantes, en ocasiones en su viaje inaugural, como puede constatarse en numerosos filmes analizados.

El interés de Alemania por Canarias como destino turístico se presenta como factor determinante de la aparición de estas islas en el cine alemán. El turismo de este país comenzó a finales de la primera década del siglo XX, como puede desprenderse de la proliferación de guías de viajes sobre las Islas Canarias. En aquel entonces la industria cinematográfica alemana estaba aún dominada por las producciones extranjeras y, como consecuencia de ello, las cuatro cintas dedicadas a Canarias que se exhibieron en Alemania eran de origen francés. Éstas son un reflejo del sentir de la época, no sólo en Francia y en Alemania, sino en Europa, donde Canarias ya era considerada como destino turístico de cruceros al igual que el Mediterráneo o el Mar del Norte. Una de estas cintas reflejó un hecho histórico que tuvo resonancia internacional: la erupción del volcán Chinyero en 1909.

Se ha constatado que las películas publicitarias y culturales alemanas de viajes de turismo nacen en los años veinte, concretamente en 1922, y continuaron realizándose a lo largo de los treinta. Estas fechas se corresponden con el periodo de entreguerras en el que el turismo alemán vuelve al archipiélago, como lo reflejan

los numerosos barcos de crucero y de pasaje que venían a las islas, y la reedición y actualización de guías de viajes sobre el archipiélago.

A mediados de los años veinte, Alemania trata de mejorar su imagen internacional, de recobrar su reputación y de recuperar los lazos amistosos y económicos que tenía con determinados países. En esta línea, el gobierno emprende diversas acciones para las que se vale de sus barcos más simbólicos y de los avances en las técnicas aeronáuticas. Así, la marina alemana, a través de su buque más emblemático, el *Emden III*, realiza viajes alrededor del mundo en los que visita puertos de África, Asia y Suramérica, fundamentalmente, y entre los que se encontraban los del archipiélago canario, que aparecen en tres películas de viajes del *Emden*, producidas en la República de Weimar y el III Reich.

En este tipo de cintas de “promoción del país” se destacan los recibimientos dados a la tripulación, como ocurrió en el viaje del *Emden* alrededor del mundo efectuado entre 1926 y 1928, en el que en la isla de Lanzarote, el gobernador les organiza una visita al volcán Montaña del Fuego. Asimismo, los vínculos cordiales entre Alemania y Canarias se reflejan en la organización del Ministerio de la Marina alemán de un periodo de descanso para la tripulación civil (científicos) y militar del buque oceanográfico *Meteor* al final de su expedición en Tenerife. Las relaciones amistosas entre la Alemania del III Reich con Hitler y Canarias como territorio español bajo la dictadura de Franco, también se evidencian en el especial recibimiento y trato preferente dado a la flota mercante y naval que legaba a las islas durante ese periodo.

Otras maniobras navales y viajes con destino o escala en Canarias de cruceros auxiliares y buques de guerra alemanes durante la República de Weimar y el III Reich, llevadas al cine, reflejan igualmente el interés alemán por las Islas Canarias desde el punto de vista militar.

La demostración de que Alemania había progresado a pesar de las limitaciones del tratado de Versalles y que podía convertirse en una gran potencia mundial no tenía límites. El cine contribuía a superar tanto en la política interior como en la exterior los efectos psicológicos de la guerra, por lo que los grandes acontecimientos organizados por Alemania se difunden en noticiarios y documentales. El gobierno se vale de los progresos de su industria aeronáutica y

organiza, a partir de mediados de los años veinte, los viajes del zepelín, que se convirtió en un objeto de prestigio nacional, y del *Dornier X*, el mayor avión de la época que cruzó el Atlántico a finales de esa década. Como consecuencia de su situación geográfica, el archipiélago canario aparece en las producciones que reflejan estos acontecimientos noticiosos junto a las ciudades más importantes del mundo, sobrevoladas tanto por el Dornier como por el zepelín.

La explotación de un enlace aéreo trasatlántico entre Europa, África y América del Sur con base y escala en Canarias, que se había venido gestando desde mediados de los años veinte, pero que se hizo realidad un año después de la subida al poder de los nacionalsocialistas, es otro de los asuntos históricos que se reflejan en varios documentales filmados en Canarias. La operación se realizaba a través de aviones terrestres, hidroaviones, barcos catapulta y zepelines, y gracias a la construcción de una base aérea de la Lufthansa en Gran Canaria. Los documentales son nuevamente una demostración para las masas del país y el extranjero de la eficacia de la técnica y las instituciones públicas alemanas, y de la posibilidad de construir un gran aparato con fines pacíficos y de unión entre los pueblos. De hecho, éste fue el primer tráfico aéreo transoceánico del mundo y se mostraba como un logro del servicio del correo aeropostal desde Alemania a Suramérica durante el III Reich. La presencia de Canarias y Suramérica en los filmes obedece a los intereses alemanes puestos en ambos, pero fundamentalmente en el continente suramericano, donde operaba la Condor Syndikat desde 1927. Canarias cumplía una función logística principalmente.

Asimismo, los documentales reflejan la presencia alemana en Canarias, mediante escenas de niños de la colonia alemana y del cuerpo diplomático representante de aquel país, aunque éstas son escasas y se dan en casos puntuales.

Durante el periodo de estudio Alemania importaba plátanos de Canarias, entre otros productos, y este aspecto de las relaciones Alemania-Canarias se explicita también en algunos filmes.

Algunas investigaciones científicas llevadas a cabo por alemanes en las islas también forman parte del corpus documental que demuestra los intereses, en este caso de carácter científico, de Alemania en Canarias, aunque éstas se circunscriben a dos casos concretos: la película que el psicólogo alemán Wolfgang Köhler

realizó en 1914 en la Estación de Antropoides de Tenerife, y las investigaciones del buque oceanográfico *Meteor* por el Atlántico Sur (1925-1927).

Además de estos hechos históricos de ámbito o interés nacional, las Islas Canarias aparecen vinculadas a la ideología o forma de vivir de la organización juvenil Nerother Wandervögel, cuyos miembros, en oposición a la industrialización y a la vida en las grandes y modernas urbes, adoptan una actitud de caballeros errantes en busca de paraísos perdidos que pretenden “conquistar”.

Otro motivo que explica la aparición de Canarias es la proliferación de documentales educativos y de carácter divulgativo o científico popular que conoció el cine alemán durante el periodo aquí estudiado, documentales que demuestran el interés de Alemania por dar a conocer la orografía, vegetación y etnografía de las Islas Canarias.

B. 2. Aunque el cine refleja las relaciones entre Canarias y Alemania, quienes producen los filmes (el gobierno, las grandes navieras, empresas públicas) hacen su particular selección de asuntos en función de sus intereses políticos y comerciales. Por ello, se constata que se retratan las conexiones que podríamos llamar de conocimiento público y se omiten temas militares secretos, como el espionaje y la presencia de submarinos durante la primera y segunda guerra mundial. Tampoco se encontraron entre las películas conservadas de los viajes de la organización nacionalsocialista La Fuerza por la Alegría (Kraf durch Freude, Kdf), escenas de los cruceros que realizaron a Canarias, aunque existe un libro con numerosas fotografías sobre uno de los viajes de 1939, como puede constatarse en los anexos 1 y 4.

Otro aspecto a señalar viene dado por la ausencia de películas sobre las investigaciones realizadas por alemanes en el Observatorio del Teide a principios del siglo XX, época en que la industria alemana era todavía incipiente y el mercado alemán estaba dominado por las películas extranjeras.

C. El estudio de la imagen de Canarias, realizado a partir del análisis de los documentales alemanes conservados, de las fichas de censura, así como de otros documentos que ilustran el contenido de los filmes perdidos, ha permitido establecer una serie de conclusiones acerca del retrato que proyectó el cine alemán del archipiélago canario.

En líneas generales, desde el punto de vista geográfico, el documentalista alemán se interesó fundamentalmente por la orografía volcánica de las islas (cordilleras, montañas abruptas, acantilados, barrancos, costas, playas de callaos y volcanes) y puso especial atención en el pico del Teide, su ascensión y el mar de nubes. El otro punto más retratado es la vegetación, muy diferente a la europea, primordialmente plataneras, palmeras, chumberas y cardones, y el icono más representativo era el drago milenario.

La sociedad aparece también constantemente representada en los filmes, fundamentalmente la mujer canaria, el campesinado y las alfareras del poblado de La Atalaya, lugar que se presenta como representativo de la cultura guanche en numerosos filmes.

La actividad de los puertos marítimos, con el embarque y desembarque de mercancías, la venta ambulante de los cambulloneros y la exportación de plátanos, son los temas más recurrentes a la hora de tratar su economía.

A simple vista, podría parecer que del conjunto de los 43 documentales realizados antes de 1945, no todos retrataron aspectos diversos de las Islas Canarias. Sin embargo, si se hace una lectura de lo no visible aparentemente, se descubren multitud de detalles con los que se está dando información al espectador del nivel de desarrollo económico y cultural del lugar, de sus usos y costumbres, clima, etc.

C.1. De las siete islas que componen el archipiélago canario se ha podido constatar que las dos islas principales, Tenerife –hasta 1927 capital del archipiélago- y Gran Canaria, se retrataron con mayor detenimiento. Tres de los filmes muestran imágenes de La Palma, Lanzarote y Fuerteventura, aunque en este caso no se especifica el nombre de la isla en el texto del filme. Las islas de La Gomera y El Hierro sólo aparecen en gráficos animados que muestran la travesía hacia las Islas Canarias o en mapas. Las guías turísticas prestan especial atención a Tenerife, Gran Canaria y La Palma.

Las capitales de las islas principales -Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria- aparecen en numerosas panorámicas, en algunos casos tomadas desde el mar, otras desde lo alto de la ciudad, de una torre o incluso algunas son tomas aéreas. La cámara no se detiene en mostrar edificios institucionales o emblemáticos, salvo la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria que aparece y se menciona en diversas cintas. Los iconos más representativos de ambas ciudades son sus puertos, que aparecen en la mayoría de los filmes mostrando su dinamismo económico, y los textos de las películas explican su importancia en el tráfico marítimo y especifican con frecuencia que se trata del último puerto europeo.

Además del puerto, en Tenerife, con las montañas de Anaga al fondo, aparecen en numerosas ocasiones tomas de localidades del norte de la isla cuyos nombres se especifican en muchos casos: valle de La Orotava, Puerto de la Cruz, Icod, La Laguna, Los Realejos y Garachico.

En Gran Canaria, aparte de la capital, el objetivo central es el poblado de cuevas de La Atalaya. En algunas ocasiones, se muestran las cumbres de Tejeda y la ciudad de Arucas, así como alguna toma aérea de los acantilados de Agaete y el Pinar de Tamadaba.

De Lanzarote se visita, en uno de los filmes, la capital y la zona del volcán Montaña del Fuego (actualmente Parque Nacional de Timanfaya); de La Palma, se mostraron imágenes representativas de su diversidad paisajística (La Caldera de Taburiente, también parque nacional, entre otros lugares), y de Fuerteventura aparece la costa de Jandía en varios planos aéreos.

C. 2. Uno de los asuntos que más interesaban a los cámaras de los documentales de viajes y de expediciones era la etnografía del lugar visitado y, especialmente, aquello que fuera distinto a las costumbres europeas o que permitiera establecer vínculos o influencias con usos y costumbres de otros países.

La sociedad canaria aparece representada en los filmes mayormente a través del sexo femenino y del campesinado. La mujer isleña, siempre con la cabeza cubierta por un pañuelo, se muestra llevando objetos sobre su cabeza, rodeada de niños, vestida de

negro, sin miedo a la cámara y, sobre todo, siempre trabajando (amasando el barro o dándole forma, lavando, cargando, bordando, empaquetando piñas de plátanos y raspando la cochinilla de las chumberas).

El hombre se muestra casi siempre como el arriero o cuidador de las bestias, el conductor de un carruaje, el guía en una ascensión al Teide, el jornalero de una hacienda de plátanos y los más jóvenes como comerciantes o cambulloneros del puerto, que aparecen con tanta frecuencia que se convierten en iconos representativos de la llegada y salida del barco de los puertos de Canarias. Los niños, rodeando a mujeres campesinas o lanzándose a buscar las monedas que tiran los turistas en los muelles, se reiteran en las películas de Canarias.

Los usos y costumbres heredados de los aborígenes, como trabajar el barro sin torno (el más representado), así como las influencias de los conquistadores y de otras culturas, como las prácticas religiosas y el carnaval, forman parte de la representación social dada del archipiélago.

En lo que se refiere a la arquitectura doméstica canaria, rara vez mencionada, se recalca la influencia foránea y se muestran fundamentalmente como ejemplos más llamativos, las cuevas del poblado de La Atalaya, las chozas de paja y las edificaciones de baja altura en pueblos y ciudades.

C.3. El nivel de desarrollo de las islas se representa a través de la infraestructura (estado de los caminos y carreteras, y de los medios de transporte empleados), la actividad portuaria y la agricultura (cultivos en terrazas, los problemas de escasez de agua y la exportación de los productos cosechados).

La imagen más repetida, en cuanto a los medios de transporte, es la de la mula de carga en primer lugar, que se utiliza en toda la región, a veces tirando de un carromato, seguida del camello, que aparece principalmente en los alrededores de los puertos o en el interior de las islas. Ello contrasta con la muestra, en ocasiones simultánea, de carreteras en buen estado y automóviles circulando por éstas.

Los puertos se presentan como los núcleos que dan vida a las islas, en ocasiones con una actividad frenética, aunque la constante presencia de cambulloneros vendiendo toda variedad de mercancías y los jóvenes que se zambullen en el agua para recoger las monedas que tiran los pasajeros, reflejan la escasez de recursos económicos de la mayoría de la población.

Las islas se muestran como un lugar tranquilo, aún no contaminado por la modernidad, con una benignidad climática durante todo el año, una diversidad paisajística muy diferente a la europea y una belleza singular, aunque con una sociedad muy humilde y alejada del desarrollo industrial. La denominación clásica de “Islas Afortunadas” se recuerda en diversos filmes y los documentales demuestran que éste era el nombre por el que se conocía al archipiélago canario en Alemania durante aquella época.

- D.** A pesar de la divulgación a la que contribuyó la literatura de viajes y científica alemana sobre Canarias durante los siglos XVIII y XIX fundamentalmente, según se señala desde el prólogo de las primeras guías de viajes alemanas consultadas, Canarias fue hasta comienzos de la primera década del siglo XX una región desconocida para los alemanes. En este estudio se ha constatado la relación existente entre la edición de las guías de viajes alemanas, las navieras y los filmes turísticos de Canarias.

La importancia del género documental en Alemania, su inclusión como parte habitual del programa, su difusión tanto nacional como internacional, así como la relevancia de las productoras y directores que participaron concretamente en la elaboración de los filmes en los que se muestra las Islas Canarias, son los factores que más contribuyeron a la difusión masiva de este archipiélago en territorio alemán.

Por tanto, tras analizar el fenómeno de la película cultural (*Kulturfilm*) en Alemania, valorar su impacto en la sociedad de la época teniendo en cuenta el importante número de espectadores que acudía a las salas de cine alemanas, como puede comprobarse en el anexo 5.1 y la cantidad de documentales que incluyeron imágenes y datos sobre Canarias, hemos llegado a la conclusión de que la difusión masiva de las imágenes de Canarias a través el cine alemán

tuvo como consecuencia la conformación del imaginario alemán sobre Canarias, como se había sugerido al inicio de la investigación.

D. 1. Los documentales realizados en Canarias tuvieron una importante repercusión en su momento gracias a que fueron elaborados por las más importantes productoras de documentales de Alemania durante los años veinte y treinta, y por algunos de los directores más destacados del género del *Kulturfilm* y sus modalidades. Ello se constata al observar que la Ufa –la mayor productora alemana y la más importante de Europa durante varias décadas– produjo dos películas de aviación, dos de expediciones y un noticiario, en algunos casos también en versiones internacionales en otros idiomas. La Deulig-Film, que tenía su germen en la DLG –primera productora especializada en documentales creada durante la primera guerra mundial–, filmó las primeras películas de viajes en crucero en las que aparece Canarias. Otra de las grandes productoras del periodo, la Bavaria de Múnich, produjo dos de las tres películas del barco de la marina imperial alemana *Emden*. La Agfa realizó dos filmes de expediciones, que se enmarcan en su línea de producción de documentales de regiones y ciudades. Asimismo, las productoras más importantes de películas de viajes de crucero, la Döring-Filmwerke y la Hapag-Film, realizaron diversas películas culturales y publicitarias dedicadas a Canarias. Algunas de estas empresas fueron a su vez distribuidoras de éstos y otros filmes realizados en el archipiélago canario.

Igualmente, el hecho de que directores especializados en el *Kulturfilm* como Nicholas Kaufmann, Martin Rikli, Felix Lampe, Hans Schomburgk, Colin Ross, D. W. Dreyer, entre otros, fueran los responsables de una gran parte de los filmes en los que se retrata Canarias provocó que la prensa especializada les dedicara mayor atención, lo que beneficiaba directamente su exhibición en las salas de cine y redundaba en la afluencia de espectadores.

D. 2. En la financiación de los filmes dedicados exclusiva o parcialmente a Canarias participaron empresas y ministerios del gobierno dependiendo del asunto tratado en las películas y la época del rodaje, lo que influyó en su mayor difusión, como se ha podido constatar.

Las más importantes compañías navieras alemanas (Hapag, Norddeutsche Lloyd, Hamburg Süd y Woermann Linie) producían directamente o encargaban películas sobre sus viajes en barcos y cruceros, de ahí que con frecuencia se cite en el texto, desde el subtítulo, el nombre de la naviera y los nombres de los buques. La Woermann, pionera en los viajes a las colonias africanas, apoyaba la producción de películas de expediciones en las que se incluía una primera escala en el archipiélago.

Uno de los hechos más destacados de la promoción que se desarrolló de estas islas como destino turístico a través de estas películas, fue su proyección, aparte de en las salas cinematográficas de todo el país, en los cines de a bordo de los barcos de larga travesía. Por esta vía, las películas llegaron directamente a los potenciales clientes de las compañías navieras y turistas –de distintas nacionalidades- a los que se les presentaba una imagen idílica, alejada del bullicio y las industrias de las grandes urbes.

Los gobiernos de la República de Weimar y del Tercer Reich apoyaron directa o indirectamente la producción de filmes que favorecían su imagen exterior por todo el mundo: los de la flota de la marina imperial alemana y los avances técnicos de la aeronáutica. Estas últimas cintas fueron financiadas conjuntamente por el Ministerio de Correo Alemán y la Lufthansa. Esta circunstancia garantizó, especialmente durante el régimen nacionalsocialista, la amplia difusión de los filmes en los que aparece Canarias.

A partir de 1934, dentro de la política de rebaja de impuestos para favorecer las cintas culturales, era obligatorio incluir en los programas de los cines un *Kulturfilm* antes de la película de ficción. Precisamente es en esta época cuando más películas de Canarias se ponen en circulación en Alemania. El número de espectadores aquel año alcanza la cifra de 259 millones, similar a la de años anteriores e inferior a los posteriores. Como puede constatarse en el anexo 5.1, en 1939, por ejemplo, se llegó a la cifra de 624 millones de espectadores y ese año se encontraban en circulación cuatro filmes en los que aparecían las Islas Canarias, uno de ellos dedicado exclusivamente al archipiélago.

D. 3. Muchas de las películas donde aparecen las Islas Canarias o que versan íntegramente sobre éstas recibieron menciones o

reconocimientos oficiales, sobre todo el de film “instructivo” (por contribuir a la formación del pueblo) o “educativo” (apto para su proyección en los centros de enseñanza). Este hecho favoreció directamente la exhibición de los documentales, en cuanto existía reducción de impuestos para la proyección de estas películas y este hecho atraía a los propietarios de los cines que veían en este sistema una forma de garantizar la calidad de las películas que alquilaban.

D. 4. La mayoría de las cintas pasaron por el órgano de censura repetidas veces, ya que volvían a ponerse en circulación, y algunas, incluso, llegaron a hacerlo muchos años más tarde del momento de su producción, como puede confirmarse en el índice del anexo de las fichas de censura (Nr. 1). El caso más significativo lo protagoniza el documental *Glückliche Inseln im Atlantik* (‘Islas Afortunadas del Atlántico’, 1933), que por su contenido y calidad es el más importante de cuantos se conservan en la actualidad. Su amplio retrato de la realidad canaria de los años treinta se proyectó durante casi una década en las salas de cine alemanas. Su última ficha de censura data de 1942 y se tiene constancia de su reestreno en 1939. Además, en 1951 se realizó un filme de montaje con este material, por lo que es el filme que más ha contribuido a configurar el imaginario alemán de Canarias. No obstante, con el transcurso de los años, este reflejo se alejaba cada vez más de la realidad.

F. Los documentales alemanes realizados en Canarias encierran un especial interés por la importante cantidad de filmes llevados a cabo –41 cintas alemanas hasta 1945–, la diversidad de temas tratados –turismo, emigración, expediciones, misiones, etnografía, marina, aviación–, así como las diferentes modalidades del *Kulturfilm* (película cultural) en las que se enmarcaron –filmes de viajes, expediciones, propaganda, publicitarias, científicas, educativas–. Estas películas poseen asimismo un significativo valor documental porque reflejan una época, muestran hechos históricos acaecidos en Canarias e ilustran sobre algunos usos y costumbres desaparecidos. Desde mediados de los años veinte y hasta finales de la segunda guerra

mundial la cifra de espectadores en Alemania fue aumentando de 332 a 1.101 millones, por lo que estas producciones cinematográficas fueron vistas por muchos millones de personas. Todo ello dio lugar a la conformación a través de un medio de masas de la imagen de las Islas Canarias en Alemania, un hecho de especial trascendencia para el archipiélago, como lo demuestran los cinco millones de turistas alemanes que vienen anualmente a las Islas Canarias.

UTILIDAD DIDÁCTICA Y PROPUESTA DE NUEVAS INVESTIGACIONES

Uno de las posibilidades que ofrece esta tesis, además del estudio pormenorizado de parcelas concretas en la imagen de la sociedad canaria que se muestran en los documentales y que pueden ser de interés para otros investigadores de disciplinas tan diversas como la literatura, las lenguas extranjeras, la geografía, la historia, la antropología, la ingeniería aeronáutica, ingeniería naval, etc., es su utilidad como recurso didáctico. La proyección de las cintas sobre Canarias a los alumnos de los centros de enseñanza del archipiélago no sólo aumentará su conocimiento de la realidad canaria en las primeras décadas de siglo y el origen del turismo en las islas, sino también permitirá establecer discusiones sobre temas tan candentes en la actualidad como los problemas de la inmigración o la búsqueda de alternativas a los cultivos actuales.

Durante la elaboración de este trabajo de investigación surgieron líneas de investigación paralelas o colaterales que en un futuro sería conveniente que fueran estudiadas con el fin de cubrir las lagunas existentes en la historia de las relaciones entre Alemania y Canarias, y en el cine documental extranjero filmado en las Islas Canarias, entre otros aspectos de la historia contemporánea de las estas islas que están aún por descubrir y analizar. Del conjunto de temas posibles, destacamos:

1. La elaboración de un estudio sobre la presencia alemana en el archipiélago durante el siglo XX y su repercusión en la economía y en la sociedad isleña.
2. Investigar el turismo alemán en Canarias, en aquellas parcelas aún desconocidas, como es su nacimiento y evolución hasta la eclosión del turismo en los años setenta.

3. Recopilar toda la literatura científica y de viajes alemana y hacer un estudio sobre la imagen dada de Canarias en estas publicaciones. Ello permitiría hacer un análisis comparado entre la imagen difundida en la literatura de viajes y el cine documental alemán. La autora posee una selección de estas fuentes.
4. Estudiar la imagen de Canarias en los folletos turísticos de las agencias de viajes de la primera década del siglo XX y los artículos de prensa en revistas de viajes y temática general del periodo. De realizarse este estudio, se podría además comparar el trato dado a Canarias en los medios impresos con el otorgado en el cine.
3. Estudiar el tratamiento dado a Canarias en las noticias publicadas en Alemania en la prensa diaria, relativas a hechos históricos conocidos que vincularon Canarias con Alemania, y observar la atención que se le prestó a los acontecimientos que ocurrían en el archipiélago.
4. Hacer un estudio sobre las películas de ficción alemanas para las que Canarias sirvió como plató de cine a lo largo del siglo XX. Sobre este asunto, la autora posee las fuentes primarias y secundarias para realizar un trabajo científico.
5. Investigar la imagen actual de Canarias en las televisiones alemanas y el tratamiento dado a la información sobre las islas (catástrofes, incidentes policiales, inmigración...).
6. Tratar de localizar *in situ* y en profundidad en archivos públicos y privados las posibles producciones cinematográficas realizadas por empresas turísticas de otros países que organizaban viajes de crucero a Canarias. De encontrarse una cantidad significativa se podría comparar el tratamiento dado por ambos países al archipiélago canario, a través de su cine documental y publicitario.



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Ciencias de la Información

TESIS DOCTORAL

**La representación de Canarias
en el *Kulturfilm* alemán
desde el II hasta el III Reich
(1895-1945)**

Tomo II

Modalidad “Doctorado Europeo”

Doctoranda: M^a Teresa Sandoval Martín

Director: Prof. Dr. D. Francisco Javier González Antón
Profesor de Periodismo de la Universidad de La Laguna

La Laguna (Tenerife), noviembre 2002

ANEXO 1

FILMOGRAFÍA ALEMANA SOBRE LAS ISLAS CANARIAS

ÍNDICE - Anexo 1

FILMOGRAFÍA ALEMANA SOBRE LAS ISLAS CANARIAS

<u>Núm.</u>	<u>Títulos</u>	<u>Año</u>
1.1-	<i>A travers l'île de Ténériffe (1)</i>	1909
1.2-	<i>Actualités Mondiales 611/21/1943</i>	1943
1.3-	An atlantischen Gestaden	1933
1.4-	<i>An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika</i>	1923
1.5-	Auf den Spuren der Guanchen und Mauren	1932
1.6-	Aus dem Winter in die Sonne Südafrikas	1938
1.7-	Aus der Heide zu den Heiden	1931
1.8-	<i>Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor" (Die)</i>	1928
1.9-	Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer*	1952
1.10-	Bilder von der Wasserkannte	1927/ 1929
1.11-	Briefe fliegen über den Ozean	1935
1.12-	Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika	1934
1.13-	<i>Dernière éruption volcanique à Ténériffe(1)</i>	1909
1.14-	Dornier-Flugzeug DoX in New York	1931
1.15-	Emden III fährt um die Welt	1929
1.16-	F.P.1 wird Wirklichkeit	1935
1.17-	Fahrt ins Land der Wunder und Wolken	1931
1.18-	Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/1934*	1979
1.19-	Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen von Nerother Bund wandern durch Südamerika	1933
1.20-	Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika	1933
1.21-	Frauen, Masken und Dämonen	1948
1.22-	Glückliche Inseln im Atlantik	1933
1.23-	<i>Habitations troglodytes aux Canaries (1)</i>	1909
1.24-	Herbstfahrt nach südlichen Gestaden	1937
1.25-	Herr der Wildis (Der)	1932

1.26-	Im Zeppelin über den Atlantik III. Teil	1924
1.27-	In 15 Tagen von Hamburg nach Buenos Aires	1928
1.28-	Ins Paradies vor Afrika	1935
1.29-	Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro (Die)	1932
1.30-	Intelligenzprüfungen an Anthropoiden	1914/ 1917
1.31-	<i>Mensch und Tier im Urwald</i>	1923/ 1924
1.32-	Mit der "Emden" um die Welt	1930
1.33-	<i>Mit der Hapag nach Südamerika</i>	1924
1.34-	Mit Hagenbeck auf Weltreise	1939
1.35-	Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee	1934
1.36-	Nach Südamerika	1930
1.37-	Nerother filmen Amerika	1932
1.38-	Postflug nach Südamerika (*)	1980
1.39-	<i>Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika (Eine)</i>	1922
1.40-	Reise um Afrika (Die)	1928
1.41-	Reisebilder aus Westafrika	1932
1.42-	Rund um Afrika	1932
1.43-	Silberkondor über Feuerland	1929
1.44-	Südamerika. II Teil: Argentinien	1928
1.45-	Symphonie der Seefahrt	1936
1.46-	Unter Palmen und Bananen. Bilder von der Kanarischen Inseln	1927
1.47-	Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l'Amerique du Sud (2)	1933
1.48-	<i>Voyage aux îles Canaries (1)</i>	1909
1.49-	Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa	1927

(*) Películas de montaje realizadas a partir de películas anteriores a 1945.

(1) Primeras películas exhibidas en Alemania (nacionalidad: francesa)

(2) Versión internacional de un filme alemán

Título: *A travers l'île de Ténériffe*

Traducción del título en español: 'Viaje a través de Tenerife'

Año: 1909

Productora: Elge Gaumont

Distribuidora: Elge Gaumont, Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte (BBB)

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Artículos: *La Prensa*, Tenerife, 14 de noviembre de 1910; *El Pueblo Canario*, Tenerife, 10 de noviembre de 1910, *El Pueblo Canario*, Tenerife, 23 de noviembre de 1910.

Bibliografía: *Répertoire des Films de Enseignement l'Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928.

Amtliches Verzeichnis des Deutschen Lehrfilme, Carl Flemming & Wistoff, Berlín, 1921, p. 6.

Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, Múnich, 1991, pp. 261, 399, 529 y 541.

Martín, Fernando G. y Fernández, Benito *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997.

Gabriel Martín, Fernando y Ramírez Guedes, Enrique, "Canarias", en *Cine español una historia por autonomías*, vol II, Centro de Investigaciones Film-Históira-PPU, Barcelona, 1998, pp. 51-74.

Comentarios: Duración: 153 metros. El master original del filme (sin intertítulos) se conserva en la Cinematheque Gaumont (París). La versión alemana del filme se encuentra en la Stiftung Deutsche Kinemathek Berlín. Títulos de la versión alemana: *Eine Fahrt durch Teneriffa* (1910) y *Quer durch Teneriffa* (1911). Título de la versión española: 'Viaje a través de Tenerife'. Estreno en Canarias: 23 de noviembre de 1910 en el Teatro Viana de La Laguna (Tenerife).

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 4

Título: *Actualités Mondiales 611/21/1943*

Traducción del título en español: 'Actualidades mundiales 611/21/1943'

Año: 1943

Productora: Die Deutsche Wochenschau

Distribuidora: Die Deutsche Wochenschau (delegación Bruselas)

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora

Comentarios: Noticiario cinematográfico depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín). Edición para el extranjero de Die Deutsche Wochenschau. En este noticiario se incluye el paso del buque español *Juan Sebastián Elcano* por Tenerife en su viaje de regreso de Suramérica.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *An atlantischen Gestaden*

Traducción del título en español: 'En las orillas del Atlántico'

Año: 1933

Productora: Tofa, Tonfilm Fabrikation GmbH (Berlín)

Distribuidora: Neues Deutsches Lichtspiel-Syndikat

Equipo técnico: Director: Wolfgang Loe-Bagier. Fotografía: Fritz von Friedel.

Música: Richard Ralf.

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora (Tobis – Melofilm)

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm: 35384, 3 actos, 867 m, Berlín, 29 de diciembre de 1933, apta para jóvenes.

Comentarios: La película se conservó hasta 1991 en el Bundesarchiv-Filmarchiv, fecha en que fue destruida.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika*

Traducción del título en español: 'A bordo del *Cap Polonio* hacia Suramérica'

Año: 1923

Productora: Deulig Film A.G. (Berlín)

Distribuidora: Deulig Film A.G. (Berlín)

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 7226, 2 partes, 765 m, Berlín, 9 de mayo de 1923, apta para jóvenes.

Bibliografía: Günther, Walther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundausgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Berlin, Bildwart-Verlags-Gen, 1927, p. 1.

Comentarios: Película encargada por la Hamburg Sudamerikanischen Dampschiffahrtsgesellschaft y muy similar al filme *An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika* (1922).

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Auf den Spuren der Guanchen und Mauren*

Traducción del título en español: 'Tras las huellas de los guanches y los moros'

Año: 1932

Productora: Otto Neubert (Hamburgo)

Distribuidora:

Equipo técnico: b/n, 35 mm, muda

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 32796, 5 actos, 1.497 m, Berlín, 22 de diciembre de 1932.

Bibliografía: Karl Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmsindustrie*. 5. Jahrgang (1930-1932), Verlag der Lichtbild-Bühe, Berlín, 1933.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Aus dem Winter in die Sonne Südafrika*

Traducción del título en español: 'Del invierno bajo el sol de Suráfrica'

Año: 1938

Productora: Richard Lemaire, Solingen

Distribuidora:

Equipo técnico:

Características técnicas: b/n, 16 mm.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm.48013, 4 partes, 426 m, Berlín, 2 de abril de 1938, apta para jóvenes, instructiva

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Aus der Heide zu den Heiden*

Traducción del título en español: 'Del brezal a los paganos'

Año: 1931

Productora: Evangelisch-Luth. Missionsanstalt Hermannsburg Kr. Celle

Distribuidora: Evangelisch-Luth. Missionsanstalt Hermannsburg Kr. Celle (1931); Döring Film-Werke (1935)

Características técnicas: b/n, 35 mm y 16 mm, sonora

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 30617, 4 actos, 1.436 m, Berlín, 10 de diciembre de 1931.

Ficha de censura núm. 40490, 577 m (16 mm), Berlín, 28 de noviembre de 1935.

Comentarios: La película se conserva en el Bundesarchiv-Filmarchiv.

Duración: 51 minutos.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor"*

Traducción del título en español: 'El viaje atlántico del buque oceanográfico *Meteor*'

Año: 1928

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura 2887, 2.030 m, 18 de mayo de 1928, Munich.

La Bayerische Lichtbildstelle de Munich calificó la película de "educativa" (Núm. 2806.906)

Bibliografía: Günther, Walther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundausgabe. I. Lehr- und Kulturfilm, Nachträge I + II*, Berlin, Bildwart-Verlags-Gen, 1928/29, p. 41.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Duración: 56 minutos. No se conserva la ficha de censura. El filme recoge la primera expedición oceanográfica del *Meteor* desde 1925 hasta 1927 por el Atlántico sur. La expedición recibió el apoyo de la Jefatura de la Marina alemana.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer*

Traducción del título en español: 'Islas del Atlántico y el mundo del Mediterráneo'

Año: 1939/1952

Productora: August Koch

Distribuidora:

Equipo técnico: Director: Stefen Lux. Cámara: August Koch, Luwig Zahn

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora.

Fuentes:

Censura: Ficha del Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) núm. 3706, 12 rollos, 2.483 m, 16 enero de 1952, Wiesbaden-Biebrich. La película se consideró apta para mayores de 12 años.

Bibliografía: Lexikon des Internationalen Films, Band A-C, Rowohlt, Hamburg, 1995, p. 311.

Comentarios: Nueva versión de la serie del mismo título de 1939 donde se incluyó el documental sobre Canarias *Glückliche Inseln in Atlantik*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Bilder von der Wasserkante*

Traducción del título en español: 'Escenas de la escuadra 1927-1929'

Año: 1927-1929

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Título de archivo de un noticiario con noticias de la Marina Imperial Alemana. Partida de los cruceros *Elsaâ*, *Hesse*, *Berlin* y *Nymphe* de Alemania en su viaje hacia las Islas Canarias.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *Briefe fliegen über den Ozean* (35 mm)

Traducción del título en español: 'Las cartas vuelan sobre el océano'

Año: 1935

Productora: Ufa. Con la colaboración del Reichspostministeriums (Ministerio de Correos del Reich) y la Deutschen Lufhansa.

Distribuidora: Ufa

Equipo técnico: director: Fritz Kallab; cámara: Gehard Müller; guión y texto: Funke-Engelmann; música: Walter Winnig.

Características técnicas: b/n, 35 mm y 16 mm, muda y sonora (Klangfilm, Afifa-Tonkopie)

Fuentes: Censura: Ficha de censura núm. 39951, 1 acto, 435 m, Berlín, 26 de agosto de 1935, instructiva (calificación válida hasta 31.12.38.), apta para jóvenes. Ficha de censura núm. 50309, 1 acto, 433 m, Berlín, 11 de enero de 1939, instructiva (calificación válida hasta 31.12.42), apta para jóvenes. Versión sonora en 16 mm: Ficha de censura núm. 41693, 1 acto, 173 m, Berlín, 25 de febrero de 1936, instructiva (calificación válida hasta 31.12.38.), apta para jóvenes. Versión muda en 16 mm: Ficha de censura núm. 41694, 2 actos, 275 m, Berlín, 25 de febrero de 1936, instructiva, (calificación válida hasta el 31.12.39), apta para jóvenes.

Folletos: *Ton- und Stumm - Schmalfilm – Programm der Ufa*, edición: 1937-1938, Ufa, Berlín, 1937, pp. 11 y 78.

Artículos: "Aus neuen Kulturfilmern. Briefe fliegen über den Ozean", *Film-Kurier*, 24 de septiembre de 1935. "Briefe fliegen über den Ozean", *Filmwelt*, 6 de octubre de 1935.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Estrenada el 23 de septiembre de 1935 en el Ufa-Palast am Zoo como antesala del largometraje *Königswalzer* (Herbert Maisch). El Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) de Göttingen puso en circulación este documental con un nuevo texto con el título *Postflug nach Südamerika* en 1981. Fue producida un año más tarde que el documental del mismo asunto titulado *F.P.I wird Wirklichkeit*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer*

Traducción del título en español: 'Jóvenes alemanes recorren Suramérica. Viajes y aventuras'

Año: 1934

Productora: Robert Oelbermann, Rheinische Jugendburg (Post Dommerhausen, Hunsrück).

Distribuidora: Reichsvereinigung Deutscher Lichtspielstellen (RDL) (35 mm)

Equipo técnico: Director: Robert Oelbermann. Cámaras: Karl Mohri y Waldermar Hartmann.

Características técnicas: b/n, 35mm y 16 mm muda.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 36350, 6 actos, 1.842 m, Berlín, 7 de mayo de 1934, apta para jóvenes, instructiva.

Artículos: *Kinematograph*, 18 de junio de 1934. *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1924 (rodaje).

Bibliografía: *Die letzten Wandervogel*, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, pp. 29 y 49.

Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298.

Comentarios: Nueva versión del viaje a Suramérica en la que se juntan escenas de la primera parte de *Nerother filmen Amerika (Eine Grossfahrt in das Lands der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien)* y de la 2 parte (*II. Teil: Unter Gauchos und Indianern. Ein Film der Nerother in Süd- und Mittelamerika*).

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 10

Título: *Dernière éruption volcanique à Ténériffe*

Traducción del título en español: 'Última erupción volcánica en Tenerife (noviembre 1909)'

Año: 1909

Productora: Elge Gaumont

Distribuidora: Elge Gaumont, Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte (BBB)

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Artículos: *La Prensa*, Tenerife, 14 de noviembre de 1910; *El Pueblo Canario*, Tenerife, 3 de diciembre de 1910; *Komet*, Nr. 1.303, 1910.

Anuncios y avisos publicitarios:

Folletos publicitarios:

Bibliografía: *Répertoire des Films de Enseignement l'Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928.

Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, Múnich, 1991, pp. 261, 399, 529 y 541.

Martín, Fernando G. y Fernández, Benito *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997.

Gabriel Martín, Fernando y Ramírez Guedes, Enrique, "Canarias", en *Cine español una historia por autonomías*, vol II, Centro de Investigaciones Film-Históira-PPU, Barcelona, 1998, pp. 51-74.

Comentarios: Duración: 116 metros. Título de la versión alemana: *Die letzten vulkanischen Ausbrüche auf Teneriffa* Estreno en Canarias: 23 de noviembre de 1910 en el Teatro Viana de La Laguna (Tenerife).

(1910). Estreno en Canarias: 3.12.10, Teatro Viana,

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 4

Título: *Dornier-Flugzeug DoX in New York* (título de archivo)

Traducción del título en español: 'El avión Dornier DoX en Nueva York'

Año: 1931

Características técnicas: b/n, 35 mm y 16 mm, sonora.

Comentarios: Noticia cinematográfica depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv tanto en versión alemana sonora como en versión inglesa con sonido y ruidos.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *Emden III fährt um die Welt, Panzerkreuzer Emden*

Traducción del título en español: 'Emden III viaja alrededor del mundo'

Año: 1929

Productora: Eiko-Film Aktiengesellschaft, Berlín.

Marineleitung des Reichswehrministeriums

Distribuidora: Ufa

Equipo técnico: Director: Ernst Angel

Características técnicas:

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm 21798, 7 partes, 2472 m, 26 de febrero de 1929, apta para jóvenes.

Calificado por la Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht como "película educativa" el 25 de mayo de 1929. L 2191/29 (Berlín)

Artículos: Fritz Olimsky, 20 de julio de 1929 (Archivo Stiftung Deutsche Kinemathek).

"Emden III fährt um die Welt", *Sozialistische Bildung*, núm. 8, agosto 1929, pág. 253.

Richard Otto: "Emden III fährt um die Welt", *Film-Kurier*, núm. 171, 20 de Julio de 1929.

Folleto: Programa de la película con texto e ilustraciones.

Comentarios: Se estrenó en julio de 1929 en el Ufa Pavillón am Nollendorfplatz (Berlín)

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *F.P.1 wird Wirklichkeit*

Traducción del título en español: 'F.P.1 se hace realidad'

Año: 1934

Productora: Ufa

Distribuidora: Ufa (1935-1941), KfV (1940, 16 mm)

Equipo técnico: Grupo de producción: Nicholas Kaufmann; director y guionista: Martin Rikli, cámara: Albert Kling (Stuttgart), Sonido: Suckau Bruno; música: Walter Winnig; locución: Walter Carlos.

Características técnicas: b/n, 35 mm y 16 mm, sonora (Klangfilm)

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 37160, 1 acto, 349 m, Berlín, 6 de septiembre de 1934, instructiva, educativa, apta para jóvenes. (Entscheidungen der Film-Prüfstelle vom 3. September bis 8. September 1934).

Versión en 16 mm: Ficha de censura núm. 38282, 1 acto, 139 m. (16 mm), Berlín, 11 de enero de 1935, instructiva, educativa, apta para jóvenes. (Calificativos válidos hasta el 31.12.38).

Actas del consejo de administración de la Ufa: R109I/1029b acta del consejo de administración de la Ufa núm. 1012 del 11 de julio de 1934.

Catálogos de distribución: *Ton- und Stumm - Schmalfilm – Programm der Ufa*, edición: 1937-1938, Berlín, 1937, p. 11; *Ufa-Schmalfilme tönend und stumm*, Berlín, 1941, pp. 26 y 27; *Ufa-Schmalfilme tönend und stumm*, Berlín, 1940, pp. 26 y 27; *Deutscher Schmalfilm*, Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb GMBH (KfV), 1940, p. 57.

Artículos: "Auf den Spuren der Hanse. Im Ufa-Pavillon Nollendorfplatz", *Der Film*, suplemento del núm. 36, 8 de septiembre de 1934; "F.P.1 wird Wirklichkeit", *Film-Kurier*, Nr. 211, 8 de septiembre de 1934.

Bibliografía: Hans Michael Bock y Michael Töteberg (ed), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, p. 359.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Se estrenó el 7 de septiembre de 1934 en 35 mm. Título que recuerda al filme de ficción de 1932 *F.P. 1 antwortet nicht!* Un año más tarde se realiza otro documental sobre el mismo asunto titulado *Briefe fliegen über den Ozean*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken*

Subtítulo: *Kapitan Gunther Plüschows Reise nach Feuerland*

Traducción del título en español: 'Viaje al país de las maravillas y las nubes'

Traducción del subtítulo: El viaje del capitán Gunther Plüschow a la Tierra del Fuego

Año: 1931

Productora: I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft (Agfa)

Distribuidora: Agfa

Equipo técnico: Director: Gunther Plüschow

Características técnicas: b/n, 16 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura 28816, 2 actos, 236 m, Berlín, 27 de abril de 1931 y 25 de noviembre de 1935, apta para jóvenes.

Censura del trailer: Ficha núm. 24827, 1 parte, 75 m, 20 de enero de 1930, apta para jóvenes.

Folletos: Catálogos: *Ton- und Stumm - Schmalfilm – Programm der Ufa*, edición: 1937-1938, Berlín, 1937, p. 73

Bibliografía: Günther Plüschow, *Silberkondor über Feuerland*, Berlín, Ullstein, 1939.

Plüschow, Isot, *Gunther Plüschow. Deutscher Seemann und Flieger*, Berlín, Ullstein, 1933.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Fahrt mit dem Luftschiff Graf Zeppelin" nach Südamerika*
1933/1934

Traducción del título en español: 'Viaje con el dirigible *Graf Zepelin* a Suramérica'

Año: 1979

Productora: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF)

Distribuidora: IWF

Equipo técnico: Director: Helmut Schreiber, Versión sonora: Música: Fritz Wenneis; Texto: Kurt Rehbein. Narrador: Helmut Schreiber

Características técnicas: b/n, 16 mm, muda y sonora.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 36506, 2 partes, 795 m, Berlín, 28 de mayo de 1934.

Ficha de censura núm. 46414, 2 Partes, 299 m (16 mm), 8 de noviembre de 1937, apta para jóvenes, instructiva y educativa.

Artículos: De la versión original: *Film Kurier*, 29 de noviembre de 1933; *Film Kurier*, 4 de julio de 1934

Bibliografía: Rathjen Walter, *Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/34*, Publ. Wiss. Film., Sect. Techn. Wiss./Naturw., Ser. 7, Nr. 30/D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1984.

Comentarios: La película se conserva en el IWF. La primera versión se tituló *Nach Südamerika in drei Tagen*, fue producida por Hubert Schonger (Schogofilm) y se encuentra depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv (711 metros). La cinta era primero muda (1933) y luego sonora sonora (1934).

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika*

Traducción del título en español: 'Viaje al Iguazú. Jóvenes alemanes de la Nerother *Bund* atraviesan Suramérica'

Año: 1933

Productora: Ufa

Distribuidora: Ufa

Equipo técnico: ---

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora.

Fuentes:

Censura: "Entscheidungen der Filmprüfstelle Berlin vom 3. bis Juli 1933": número 33992, 1 acto, 443 m, 6 de julio de 1933, apta para jóvenes, instructiva.

Artículos: "*Fahrt zum Iguassu*", *Film-Kurier*, 5 de agosto de 1933. *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1924 (rodaje).

Bibliografía: *Die letzten Wandervogel*, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, pp. 29 y 49. Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298. Hans Michael Bock y Michael Töteberg (ed), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, p. 319.

Comentarios: versión posterior de *Nerother filmen Amerika. Eine Grossfahrt in das Lands der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 10

Título: *Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika*

Traducción del título en español: 'Viaje al Iguazú. Excursión a través de Suramérica'

Año: posterior a julio de 1933.

Productora: Ufa.

Distribuidora: Ufa

Equipo técnico: Guión: Felix Lampe. Director de producción: N. Kaufmann. Cámara: Walter Hartmann. Música: Fritz Steinmann. Voz en off: Wilhem Malten.

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora (Klangfilm, Afifa-Tonkopie)

Fuentes:

Artículos: "Fahrt zum Iguassu", *Film-Kurier*, 5 de agosto de 1933. *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1924 (rodaje).

Bibliografía: *Die letzten Wandervogel*, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, pp. 29 y 49. Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298.

Comentarios: Cinta depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Metraje: 425 m (35 mm). Título de la versión francesa con subtítulos: *Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l'Amerique du Sud* Versión posterior de *Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika* y ésta a su vez de *Nerother filmen Amerika. Eine Grossfahrt in das Lands der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien.*

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *Frauen, Masken und Dämonen*

Traducción del título en español: 'Mujeres, máscaras y demonios'

Año: 1948

Productora: Schomburgk-Kulturfilmproduktion, Berlin

Distribuidora: DEFA – Filmvertrieb y diversas empresas

Equipo técnico: Director: Hans Schomburgk. Cámaras: J.S. Hodgson (1913-14), Eugen Hrich (1923-24), Emil Keim (1931-32), Paul Lieberenz (1923-24 und 1931-32). Música: Ernst Roters. Dirección técnica: Otto-Lehmann-Produktion (DEFA). Montaje-sonoro: Johanna Rosinski

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora

Fuentes:

Censura: Ficha del Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) núm. B286, 2.115 m, 23 de noviembre de 1956, Wiesbaden-Biebrich, apta para todos los públicos.

Folleto publicitarios: Folleto de la distribuidora DEFA con información para los exhibidores.

Folleto de la distribuidora Arbeitsgemeinschaft für Film- u. Forschungs-Expeditionen, Berlin-Steglitz

Bibliografía: Bauer, Alfred, *Deutscher Spielfilmalmanach 1929-1950*, Filmladen, München, 1950, p. 699.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv (BA-FA). Estreno en Berlín en la zona militar aliada: 11 de junio de 1948. Pasó la censura en junio de 1948 con 2115 m.

Estreno en Berlín en la zona militar rusa: 25 de febrero de 1949. Pasó la censura en diciembre de 1948 con 2115 m.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Glückliche Inseln im Atlantik*

Traducción del título en español: 'Islas Afortunadas del Atlántico'

Año: 1933

Productora: Döring-Film-Werke GmbH, Hannover-Berlín

Distribuidora: Döring Film-Werke; Siegel Monopolfilm (1940); Deutsch-Italienische Film-Union GmbH (DIFU)

Equipo técnico: Director: August Koch, Fotografía: August Lutz, Ludwig Zahn.

Locución: Max Grühl. Música: Fritz Wenneis.

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 35014, 2 partes, 595 m, Berlín, 15 de noviembre 1933, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35219, 1 acto, 570 m, Berlín, 8 de diciembre de 1933, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35508, 2 actos, 424 m, Berlín, 17 de enero de 1934, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35671, 1 acto, 541 m, Berlín, 14 de febrero de 1934, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 43690, 1 acto, 568 m, Berlín, 12 de diciembre de 1936, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1939).

Ficha de censura núm. 50864, 2 actos, 227 m (16 mm), Berlín, 3 de marzo de 1939, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1939).

Ficha de censura núm. 53246, 1 acto, 572 m, Berlín, 31 de enero de 1940, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1941).

Ficha de censura núm. 56586, 2 actos, 572 m (21 min.), Berlín, 27 de enero de 1942, apta para jóvenes, instructiva y educativa (mención válida hasta el 31 de diciembre de 1943).

Referencia a la censura: *Licht Bild Bühne*, 25 de noviembre de 1933.

Artículos: "Unter südlicher Sonne", Fritz Olymsky, VERZ, 12 de diciembre de 1933 (Archivo Stiftung Deutsche Kinemathek Berlín);

"Kulturfilm-Matinee der Ufa", *Film-Kurier*, 8 de diciembre de 1933, p. 3.

"Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", *Film-Kurier*, 11 de diciembre de 1933.

"Turistas alemanes. La llegada del vapor *Stuttgart*", *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de febrero de 1928.

Folletos publicitarios: Folleto con ilustraciones de la serie *Unter südlicher Sonne*, (depositado en la Stiftung Deutsche Kinemathek Berlín). Programa semanal (20-31 de enero de 1939) del cine Haus der Länder de Berlín (depositado en la Stiftung Deutsche Kinemathek).

Bibliografía:

Lexikon des Internationalen Films, Band A-C, Rowohlt, Hamburg, 1995, p. 311.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín).

Duración: 20 minutos. Estreno el 10 de diciembre de 1933 en el Ufa-Theater Kammerlichtspiele (Berlín), como primera parte de la serie *Unter südlicher Sonne*. Título de las otras partes: "Die Brücke nach Afrika", "Die Afrikanische Orient" y "Die Welt am Tor nach Osten". En 1951 se vuelve a hacer otra versión de la serie, *Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer*, que fue estrenada el 25 de diciembre de 1951.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Habitations troglodytes aux Canaries*

Traducción del título en español: 'Viviendas trogloditas en Canarias'

Año: 1909

Productora: Elge Gaumont

Distribuidora: Elge Gaumont, Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte (BBB)

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Artículos: *Kinematographische Woche*, núm. 38, 1910.

Bibliografía: *Répertoire des Films de Enseignement l'Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928.

Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, Múnich, 1991, pp. 261, 399, 529 y 541.

Comentarios: Duración: 120 m. El master original del filme (sin intertítulos) se conserva en la Cinematheque Gaumont (París). Título de la versión alemana *Hölenbewohner auf der Canarischen Inseln*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 4

Título: *Herbsfahrt nach südlichen Gestaden*

Traducción del título en español: 'Viaje de otoño a las orillas del Sur'

Año: 1937

Productora: Hamburg-Amerika Linie, Filmdienst

Distribuidora: Hapag-Film

Características técnicas: b/n 35 mm y 16 mm muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 46966, 4 actos, 418 m (16 mm), Berlín, 2 de diciembre de 1937, apta para jóvenes, instructiva.

Ficha de censura núm. 46966, 3 actos, 1035 m (35 mm), 2 de diciembre de 1937, apta para jóvenes.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Duración 36 minutos y medio.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *Der Herr der Wildnis. Mit der Filmkamera durchs unbekante Innerangola*

Traducción del título en español: 'El señor de la selva. Con la cámara cinematográfica a través del desconocido interior de Angola'

Año: 1932

Productora: COP-Film München; Berthol Kromer

Distribuidora: Berthol Kromer

Equipo técnico: Cámara: Berthol Kromer. Texto: Berthol Kromer

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 4201, 5 actos, 1.740 m, Múnich, 9 de agosto de 1932.

Ficha de censura núm. 4217, 1.713 m, Múnich, 5 de septiembre de 1932.

Descriptorios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Duración: 66 minutos.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Im Zeppelin über den Atlantik III. Teil*

Traducción del título en español: 'En zepelín sobre el Atlántico'

Año: 1924

Productora: Neuman Prod. A. G., Berlín.

Distribuidora: Hansa-Leih (Ufa-Alemania)

Equipo técnico: cámaras: Ludwig Marx y Ernst Lüttgens.

Características técnicas: b/n, 35 mm (Lignose-Negativ), muda.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 9269, 2 actos, 710 m, Berlín, 30 de octubre de 1924, apta para jóvenes.

"Entscheidungen der Filmprüfstellen", *Lichtbild-Bühne*, Nr. 131, pág. 39.

"Entscheidungen der Film-Prüfstelle in Berlin", *Reichsfilmblatt*, Nr. 45, 1924.

Artículos:

"Filmkritik. Die Fahrt des Z.R.3 nach Amerika". *Reichsfilmblatt*, Nr. 45, 1924.

"Was die L.B.B. erzählt". *Lichtbild-Bühne*, Nr. 128, pág. 29.

"Aus der Werkstatt", *Der Kinematograph*, Nr. 928, p. 33.

Anuncios y avisos publicitarios: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 128, pág. 16; *Der Kinematograph*, noviembre 1924, p. 48 y 50; *Lichtbild-Bühne*, Nr. 129; *Film-Kurier*, Nr. 259, 1 de noviembre de 1924; *Der Kinematograph*, Nr. 921, p. 89.

Comentarios: La película anterior de esta serie se tituló *In Zeppelin über den Atlantik II* y retrataba los viajes de prueba sobre el Lago de Constanza y por diversas ciudades de Alemania. Con las tres películas que había filmado, la Neumann hizo otra película de montaje que se estrenó en Berlín a principios de noviembre con el título *Die Atlantikfahrt des Z.R.3*, pero no se tiene constancia de que en este filme apareciese Tenerife o las Islas Canarias.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *In 15 Tage von Hamburg nach Buenos Aires*

Traducción del título en español: 'En 15 días de Hamburgo a Buenos Aires'

Año: 1928

Productora: Hamburger Film Archiv GmbH

Equipo técnico: Director: P. Kunhem. Fotografía: W. Pauly

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 18223, 5 partes, 1.477 m, Berlín, 18 de febrero de 1928 y 9 de diciembre de 1935, apta para jóvenes.

Comentarios: Primer viaje del trasatlántico *Cap Arcona* de la Hamburg Süd a Sudamérica.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Ins Paradies vor Afrika*

Traducción del título en español: 'En el paraíso delante de África'

Año: 1935 (35 mm), 1937 (16mm)

Productora: Haeseki-Filmvertrieb K.G, Berlín

Distribuidora: Tobis Rota (Frankfurt am Main) (35 mm)

I.G.Farbenindustrie Aktiengesellschaft (16 mm)

Equipo técnico: director: A. Eckhardt; música: Fritz Wenneis, voz en off: Th. Mühlen.

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora; b/n, 16 mm.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 40628, 1 acto, 364 m, 14 de noviembre de 1935, Berlín, apta para jóvenes, instructiva (*volksbildend*) y educativa (*Lehrfilm*)

Ficha de censura núm. 45029, 1 acto, 16 mm, 42 m, 20 de marzo de 1937, Berlín, apta para jóvenes, instructiva y educativa

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Die Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro (Madeira, Kanarische und Kapverdische Inseln)*

Traducción del título en español: 'Islas puente entre Lisboa y Río de Janeiro'

Año: 1932

Productora: Arthur Wellin (Berlín)

Distribuidora: Titania Film GmbH (Berlín)

Equipo técnico: Director: Arthur Wellin. Música: Max Ettinger.

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora (Lignose – Breusing)

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 32216, 1 acto, 325 m, Berlín, 30 de septiembre de 1932, apta para jóvenes.

Comentarios: Viaje de crucero en el *General Osorio* de la Hamburg Amerika Linie

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Intelligenzprüfungen an Anthropoiden*

Traducción del título en español: 'Pruebas de inteligencia a antropoides'

Año: 1914-1917

Equipo técnico: Director y cámara: Wolfgang Köhler

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Bibliografía: Kalkofen, H., *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der 'Intelligenzprüfungen an Menschenaffen' 1914-1917*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1915.

Comentarios: Película conservada en el Instituto für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen. La película se encontró en el archivo de películas de nitrato de este centro en 1970 acompañada de un manuscrito de Köhler donde la explica.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 5

Título: *Mensch und Tier im Urlaub*

Título del filme en España: 'Hombres y fieras en la selva virgen del África Occidental (1923-1924)'

Año: 1923/24

Productora: Schomburgkfilm, Berlín

Distribuidora: Schomburgk- Film

Equipo técnico: Director: Hans Schomburgk, Dirección técnica: Paul Lieberenz. Cámaras: Paul Lieberenz, Eugen Hrich.

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 9148, 8 partes, 2859 m, Berlín, 9 de octubre de 1924, apta para jóvenes.

Artículos:

"Artistas del cinematógrafo", *La Prensa*, Tenerife, 30 de noviembre de 1923.

"Noticias varias", *La Prensa*, Tenerife, 27 de noviembre 1923.

"Mensch und Tier im Urwald", *Kinematograph*, 1924, núm. 925, p. 21. Reichsfilmblatt, Nr. 45, 1924.

"Mensch und Tier im Urwald", *Reichsfilmblatt*, Nr. 45, 1924.

Ronald Schacht, "Sind Aufnahmen unsittlich?", *B.Z. am Mittag*, 4 de noviembre de 1924 .

Ronald Schacht, "Sind Aufnahmen unsittlich?", *B.Z. am Mittag*, Nr. 122, 5 de mayo de 1925.

"Mensch und Tier im Urwald", Fritz Olymsky, 12 de noviembre de 1924

"Mensch und Tier im Urwald", *Film-Kurier*, núm. 262, 5 noviembre de 1924.

Las Noticias, Tenerife, 13 de agosto de 1927.

Folletos publicitarios: Programa de la película.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlín.

Estreno en Berlín: Ufa Theater Kammerlichtspiele, 3 de noviembre de 1924.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Mit der "Emden" um die Welt*

Traducción del título en español: 'Con el Emden alrededor del mundo'

Año: a partir de 1930 (se desconoce)

Productora: Bavaria-Film A.G., München

Distribuidora: Austria: Hugo Engel Film GmbH, Viena

Equipo técnico: Director: Gottfried Krüger

Características técnicas: b/n, 35mm.

Folletos publicitarios: Illustrierte Film-Kurier Nr. 1060

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *Mit der Hapag nach Südamerika*

Traducción del título en español: 'Con la Hapag a Suramérica'

Año: 1924

Productora: Industriefilm-Aktiengesellschaft, Berlin.

Distribuidora: Hapag-Film

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 9114, 9 partes, 2762 m, Berlín, 2 de octubre de 1924, apta para jóvenes, educativa.

Artículos: U.R., "Der Südamerikafilm der Hapag", *Film-Kurier*, núm. 254, 27 de noviembre de 1924.

Bibliografía: Günther Walther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundausgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Berlin, Bildwart-Verlags-Genossenschaft, 1927, p.1.

Comentarios: película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlín.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Mit Hagenbeck auf Weltreise*

Traducción del título en español: 'Con Hagenbeck alrededor del mundo'

Año: 1939

Productora: Hauptschriftleiter Will Aureden

Equipo técnico: director, fotografía, texto, montaje, elección música: Will Aureden.

Características técnicas: b/n, 16 mm, sonora

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 52768, 6 actos, 835 m, Berlín, 27 de noviembre de 1939, apta para jóvenes, instructiva, educativa.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee*

Traducción del título en español: 'Con el crucero *Emden* a las islas del Mar del Sur'

Año: 1934

Productora: Bavaria-Film A-G. München.

Distribuidora: Bayerische Filmgesellschaft m.b.H.

Equipo técnico: Director: Gottfried Krüger, Bearbeitung: Kapitänleutenant Gottfried Krüger, Egon von Werner, Hans Böck. Narrador: Georg Weber. Música: Hilmar Georgi. Sonido: F.W. Dustmann.

Características técnicas: b/n, 35 mm y 16 mm, sonora (Tobis-Klangfilm).

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 51472, 1 acto, 155 m (16 mm), Berlín, 19 de mayo de 1939, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 37312, 384 m, Berlín 19 de septiembre de 1934, apta para jóvenes, instructiva.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 8

Título: *Nach Südamerika*

Traducción del título en español: 'Hacia Sudamérica'

Año: 1930

Productora: Paul Lieberenz, Berlín

Distribuidora: Ufa

Equipo técnico: Director: Paul Lieberenz

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 24948, 1 acto, 368 m, Berlín, 31 de enero de 1930, apta para jóvenes.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Nerother filmen Amerika. Eine Grossfahrt in das Lands der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien.*

Traducción del título en español: ‘Los nerother filman América. Un gran viaje por la tierra de los indios. 1ª Parte: Iguassú, el agua grande. Brasil a lo largo y a lo ancho’.

Año: 1932

Productora: Nerother Bund, Post Dommershausen

Equipo técnico: Director: Robert Oelbermann. Cámaras: Karl Mohri y Waldermar Hartmann.

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda.

Fuentes:

Censura: Ficha de censura número 32295, 6 actos, 1.446 m., Berlín, 14 de octubre de 1932. “Entscheidungen der Filmprüfstellen”, *Lichtbildbühne*, Nr. 165, 15 de julio de 1933.

Artículos: *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1924 (rodaje).

Bibliografía: *Die letzten Wandervogel*, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, pp. 29 y 49. Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Aroza, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298.

Comentarios: Existió una versión anterior cuya ficha de censura llevaba el número 32209 que no ha llegado hasta nuestros días. Fecha de rodaje en Canarias: abril 1924.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 10

Título: *Postflug nach Südamerika*

Traducción del título en español: 'Vuelo postal a Suramérica'

Año: 1980

Productora: Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen (IWF)

Distribuidora: (IWF)

Características técnicas: b/n, 16 mm, sonora.

Fuentes:

Bibliografía: Rathjen Walter, *Postflug nach Südamerika*, Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte-Publizistik, Serie 5, 3 [Technische Wissenschaften-Naturwissenschaften, Serie 7, Nr.9), G 197, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1981.

Comentarios: Reedición de la película *Briefe fliegen über den Ozean* (1935).

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 11

Título: *Eine Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika*

Traducción del título en español: 'Un viaje del vapor rápido *Cap Polonio* hacia Suramérica'

Año: 1922

Productora: Deulig Film A.G. (Berlin).

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura:

Ficha de censura núm: 6766, 2 partes, 874 m, Berlín, 18 de noviembre de 1922, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm: 7407, 4 partes, 1.576 m, Berlín, 3 de julio de 1923, apta para jóvenes.

Comentarios: Filme encargado por la Hamburg Südamerikanischen Dampfschiffahrtsgesellschaft a la Deulig. En la segunda versión del mismo título de 1923 y en la titulada *An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika* se añadieron varias frases más referidas a las Islas Canarias.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Die Reise um Afrika*

Subtítulo: *Mit den Dampfern der Deutschen Afrikadienstes rund um den dunkeln Kontinent*

Traducción del título en español: 'El viaje alrededor de África'

Traducción del subtítulo: 'Con los barcos del servicio alemán de África alrededor del continente negro'

Año: 1928

Productora: Woermann Linie Aktiengesellschaft/Ost-Afrika Linie

Equipo técnico: Director: Colin Ross

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 20229, 5 partes, 1263 m, Berlín, 25 de septiembre de 1928.

Bibliografía: Baumunk, Bodo-Michael, *Colin Ross. Lebensbeschreibung des deutschen Revolutionärs und Reisenden*. Magisterarbeit am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Tübingen, 1992.

Comentarios: Existe otra versión muy similar de 1932 titulada *Rund um Afrika*

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Reisebilder aus Westafrika (Liberia)*

Traducción del título en español: 'Escenas de viaje del Oesteafriano (Liberia)'

Año: 1932

Productora: I.G. Farbeindustrie A.G. "Agfa", Berlín.

Equipo técnico: Director: Otto Schulz-Kampfhenkel

Características técnicas: b/n, 16 mm, sonora

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 33365, 2 partes, 250 m, Berlín, 6 de marzo de 1933.

Película en 16 mm.

Artículos: "Reisebilder aus West-Afrika (Liberia)", *Film-Kurier*, 24 de diciembre de 1932.

Bibliografía: Klaus Kreimeier, "Mechanik, Waffen und Haudegen überall", en *Triviale Tropen*, text + kritik, Munich, 1997, p. 47-61.

Schulz-Kampfhenkel, Otto, *Im afrikanischen Dschungel als Tierfänger und Urwaldjäger*, Deutscher Verlag, Berlín, 1937.

Comentarios: La película se exhibió en diciembre de 1932 en el cine *Kamera* de Berlín.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Rund um Afrika*

Traducción del título en español: 'Alrededor de África'

Año: 1932

Productora: Roto Film Siem & Co., Hamburg

Equipo técnico: Director: Colin Ross

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura:

Ficha de censura núm. 32420, 2 partes, 1.596 m, Berlín, 4 de noviembre de 1932, apta para jóvenes.

Ficha de censura núm. 35002, 4 partes, 1429 m, Berlín, 15 de noviembre de 1933, apta para jóvenes.

Artículos:

Licht Bild Bühne, 25 de noviembre de 1933.

Der Film, 3 de abril de 1937.

Comentarios: Depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Existe otra versión similar titulada *Die Reise um Afrika*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Silberkondor über Feuerland*

Subtítulo: *Im Bilderflug zu unbekanntem Welten*

Traducción del título en español: 'Silberkondor sobre la Tierra del Fuego'

Traducción del subtítulo: 'En vuelo filmado a mundos desconocidos'

Año: 1929

Productora: Gunther Plüschow

Distribuidora: Deutsches Lichtspiel-Syndikat A. G.

Equipo técnico: Director: Gunther Plüschow. Cámara: Kurt Nuebert.

Adaptación cinematográfica: Viktor Mendel.

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura 24002, 6 actos, 2498 m, 28 de noviembre de 1929, apta para jóvenes.

Censura del trailer: Ficha de censura 24827, 1 parte, 75 m, 20 de enero de 1930, Berlín.

Artículos: "Silberkondor über Feuerland", *Close Up*, diciembre de 1929, pp. 542-543.

Bibliografía: Günther Plüschow, *Silberkondor über Feuerland*, Berlín, Ullstein, 1939.

Comentarios: Película depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 9

Título: *Südamerika. II Teil: Argentinien*

Traducción del título en español: 'América del Sur. 2ª parte: Argentina'

Año: 1924

Productora: Döring Film-Werke (Hanover)

Equipo técnico: Director: Dietrich W. Dreyer. Gráficos: Karl Pindl.

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. (se desconoce), 4 actos, 1.523 m, 27 de junio de 1924, Berlín, apta para jóvenes.

Artículos: "Film-Kritik". Der Südamerikafilm II", *Film-Kurier*, 2 de octubre de 1924, núm. 233

Bibliografía: extraído del listado que el Bundesarchiv-Filmarchiv realizó sobre los filmes de los catálogos de Karl Wolffson, p. 3631 (documento interno).

Wilharm, Irmgard, "Die Döring-Film, Oberingenieur Dreyer und die Ozeanriesen", en Höbermann, Susanne, Müller, Pamela (ed.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien, Hannover, 1996, pp. 42-43.

Comentarios: Se estrenó en el cine Urania (Berlín) el 29 de septiembre de 1924. La primera parte de la serie estaba dedicada a Brasil. Aunque se desconoce la duración de las escenas filmadas en Canarias, atendiendo a lo comentado por la crítica, se incluyeron diversos planos de Tenerife y Gran Canaria. La productora Döring, que realizaba los documentales de la compañía naviera Norddeutschen Lloyd, filmó asimismo en Canarias en 1928. La productora Döring realizó también para la Norddeutschen Lloyd *Glückliche Inseln im Atlantik* en 1933, dedicado casi en su totalidad a Canarias.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Symphonie der Seefahrt*

Traducción del título en español: 'Sinfonía de un viaje por mar'

Año: 1936

Productor: Dr. Med. Gerhard Schneider, Dresden.

Características técnicas: b/n, 16 mm, 16 mm

Fuentes:

Censura: Ficha de censura núm. 41663, 3 actos, 405 m, Berlin, 22 de febrero de 1936, apta para jóvenes, instructiva y educativa.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 7

Título: *Unter Palmen und Bananen. Bilder von den Kanarischen Inseln*

Traducción del título en español: 'Bajo palmeras y plataneras. Escenas de las Islas Canarias'

Año: 1927

Fuentes:

Censura: Datos de su calificación de película educativa: Nr. 2712.2041, 510 m, Amtliche Bayerische Bildstelle München.

Bibliografía: Walther Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme, Lehr und Kulturfilme. I. Nachtrag*, Bildwart, Berlín, 1928, p. 104.

Mitteilungen der Bildstelle Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlín, 1928, p. 7 (Copia del Bundesarchiv-Filmarchiv).

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 5

Título: *Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l'Amerique du Sud*

Traducción del título en español: 'Hacia el Iguassú. Jóvenes alemanes viajan a través de América del Sur'

Año: posterior a julio de 1933

Productora: Ufa

Equipo técnico: Guión: Felix Lampe. Director de producción: N. Kaufmann. Cámara: Walter Hartmann. Música: Fritz Steinmann. Voz en off: Wilhem Malten.

Características técnicas: b/n, 35 mm, sonora (Klangfilm, Afifa-Tonkopie)

Fuentes:

Artículos: *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1924 (rodaje).

Bibliografía:

Die letzten Wandervogel, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, pp. 29 y 49.

Fernando Gabriel Martín y Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 298.

Comentarios: Cinta depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Metraje: 425 m (35 mm). Versión posterior de *Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika* y ésta a su vez de *Nerother filmen Amerika. Eine Grossfahrt in das Lands der Indianer. 1. Teil: Iguassú, das grosse Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 10

Título: *Voyage aux îles Canaries*

Traducción del título en español: 'Viaje a las Islas Canarias'

Año: 1909

Productora: Elge Gaumont

Distribuidora: Elge Gaumont, Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte (BBB)

Características técnicas: b/n, 35 mm, muda

Fuentes:

Bibliografía: *Répertoire des Films de Enseignement l'Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928.

Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, Múnich, 1991, pp. 261, 399, 529 y 541.

Günther, Walther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundausgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Berlin, Bildwart-Verlags-Gen, 1927.

Comentarios: Duración 132 metros. El master original del filme (sin intertítulos) se conserva en la Cinematheque Gaumont (París). La versión alemana del filme se encuentra coloreada y está depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv. Título de la versión alemana: *Reise nach den Canarischen Inseln*.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 4

Título: *Der Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa*

Traducción del título en español: 'El volcán en el océano. Una ascensión al pico de Tenerife'

Año: 1927

Fuentes:

Censura: Datos de su calificación de película educativa: Nr. 2712.2042. 360 m.

Amtliche Bayerische Bildstelle München.

Bibliografía: Walther Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme, Lehr und Kulturfilme. I. Nachtrag*, Bildwart, Berlín, 1928, p. 104.

Capítulo donde se analiza dentro de la tesis: núm. 5

ANEXO 2

FICHAS DE CENSURA

ÍNDICE - Anexo 2

FICHAS DE CENSURA

<u>Núm.</u> <u>doc.</u>	<u>Títulos</u>	<u>Año</u>	<u>Núm.</u> <u>censura</u>
2.1-	<i>An atlantischen Gestaden</i>	1933	35384
2.2-	<i>An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika</i>	1923	7226
2.3-	<i>Aus dem Winter in die Sonne Südafrikas</i>	1938	48013
2.4-	<i>Aus der Heide zu den Heiden</i>	1931	30617
2.5-	<i>Briefe fliegen über den Ozean</i>	1935	39951
2.6-	<i>Briefe fliegen über den Ozean</i>	1936	41693
2.7-	<i>Briefe fliegen über den Ozean</i>	1936	41694
2.8-	<i>Briefe fliegen über den Ozean</i>	1939	50309
2.9-	<i>Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika</i>	1934	36350
2.10-	<i>Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika</i>	1935	40117
2.11-	<i>Dornier Flugschiff Do. X (Das)</i>	1931	30265
2.12-	<i>Emden III fährt um die Welt</i>	1929	21798
2.13-	<i>F.P.1 wird Wirklichkeit</i>	1935	38282
2.14-	<i>Fahrt ins Land der Wunder und Wolken</i>	1931 1935	28816
2.15-	<i>Fahrt ins Land der Wunder und Wolken</i>	1933	33299
2.16-	<i>Glückliche Inseln</i>	1939	50864
2.17-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1933	35014
2.18-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1933	35219
2.19-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1934	35508
2.20-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1934	35671
2.21-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1936	43690
2.22-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1940	53246

2.23-	<i>Glückliche Inseln im Atlantik</i>	1942	56586
2.24-	<i>Herbstfahrt nach südlichen Gestaden</i>	1937	46966
2.25-	<i>In 15 Tagen von Hamburg nach Buenos Aires</i>	1935	18223
2.26-	<i>Ins Paradies vor Afrika</i>	1935	40628
2.27-	<i>Ins Paradies vor Afrika</i>	1937	45029
2.28-	<i>Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro (Die)</i>	1932	32216
2.29-	<i>Mensch und Tier im Urwald</i>	1924	9148
2.30-	<i>Mit der Hapag nach Südamerika</i>	1924	9114
2.31-	<i>Mit Hagenbeck auf Weltreise</i>	1939	52768
2.32-	<i>Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee</i>	1934	37312
2.33-	<i>Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee</i>	1939	51472
2.34-	<i>Nach Südamerika</i>	1930	27153
2.35-	<i>Nach Südamerika</i>	1930	24948
2.36-	<i>Nerother filmen Amerika</i>	1932	32295
2.37-	<i>Nerother filmen Amerika</i>	1933	33209
2.38-	<i>Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika (Eine)</i>	1922	6766
2.39-	<i>Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika (Eine)</i>	1923	7407
2.40-	<i>Reise um Afrika (Die)</i>	1928	20229
2.41-	<i>Reisebilder aus Westafrika</i>	1933	33365
2.42-	<i>Rund um Afrika</i>	1933	35002
2.43-	<i>Silberkondor über Feuerland (Vorspannfilm)</i>	1930	24827
2.44-	<i>Symphonie der Seefahrt</i>	1936	41663

Prüf-Nr.
35384

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne aml. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Tofa, Tonfilm Fabrikations G. m. b. H.**
Hersteller: **Berlin W 8, Mauerstraße 43**

Haupttitel: **An atlantischen Gestaden.**

Kultur-Film einer Reise auf deutschem Schiff
von Wolfgang Loe-Bagier.

Fotografie: Fritz von Friedel.

Musik: Richard Ralf.

Ein Tofa-Kultur-Film im Verleih des Neuen
Deutschen Lichtspiel-Syndikat Verleih
G. m. b. H.

Tonaufnahme: Tobis-Melofilm.

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Tal und Feld.

Den lieben Gott laß ich nur walten,
Der Bächlein, Berg und Wald und Feld
Und Erd und Himmel will erhalten,
Hat auch mein Sach aufs Best bestellt.

Zwischentitel. 1. Akt. 1. Ein deutsches Schiff verläßt den heimatlichen Hamburger Hafen. Es soll seinen Passagieren Erholung und Anregung bieten und sie zu den atlantischen Inseln führen; nach Madeira, den Canarischen Inseln und den Azoren — 2. 6 Tage später — Kanal und Biskaya sind durchquert — läuft das Schiff den letzten europäischen Hafen an — Lissabon — die Tejomündung hinauf, vorbei am Turm von Belem, der einst die Hafeneinfahrt schützte, vorbei an dem berühmten Hieronymitenkloster, bis die Hauptstadt Portugals in ihrer ganzen Schönheit vor uns liegt. 3. Frohgelaunt und erwartungsvoll betreten die Passagiere den fremden Boden. Ihr Weg führt sie zuerst zum alten Hafen. Wir werfen einen Blick auf die in Mittagsruhe liegenden Boote, altertümlich schräg noch die Masten darauf — schauen den romantisch anmutenden Fischern zu. — In der

Stadt begegnet man später den Frauen, die nach Landessitte die Fische in Körben auf dem Kopf zum Markte tragen, ein täglicher kleiner Wettlauf, denn wer zuletzt kommt, wird vielleicht seine Fische nicht mehr los — jetzt ein wundervoller Blick auf den Hafen, von der Praco do Commercio aus — dem Prunkplatz Lissabons, nach dem großen Erdbeben von 1755 neu erbaut — mit seinen pompösen Kaitreppen, mit Reiterstandbild und Triumphbogen inmitten der säulengegliederten Arkaden. Wohl die schönste Aussicht genießt man von der Terrasse des Parkes Principe real — weit gleitet der Blick über die schiffsbelebte Tejobucht, über Kirchen und Kastelle, auf benachbartem Palast, tief unter die Gassen und das Gewirr der tausend winkligen Dächer der Stadt. — Ein Ausflug führt nach Cintra, der sehenswerten alten Maurenburg, der Baustil zeigt eine Mischung von maurischen und spätgotischen Elementen — in ihrem Innern birgt die Burg einige prächtige Säle, inmitten zwischen Wäldern immergrüner Eichen ragt auf steilem Felsberg das mittelalterliche Pennaschloß, phantastisch anzusehen mit seinen Wehrgängen und Türmen. Wir müssen zurück zum Hafen — denn noch am gleichen Tage verläßt das Schiff die gastliche Hauptstadt Portugals. 4. Bei sinkender Sonne ist das offene Meer wieder erreicht — und das erste

Licht des neuen Tages zeigt uns auf dunkeldrohender Klippenküste Cap St. Vicent — die südwestlichste Spitze Europas. Hier wüten meist heftige Stürme und unaufhörlich heult das Nebelhorn seinen Warnruf vom Leuchtturm den Schiffen entgegen. Heute aber läßt eine strahlend aufgehende Morgensonne die Mauern der Seewarte wie eine stolze Ritterfeste erglänzen. Jetzt hat unser Schiff direkten Kurs nach dem anderen Erdteil genommen — nach der Westküste Afrikas. 5. Je mehr wir uns dem Hafen von Casablanca nähern, Marokkos wichtigstem Ausfuhrplatz, desto eifriger studieren die Passagiere den Reiseführer und machen Ausflugspläne — sie entscheiden sich für Rabat, im Atlasvorlande gelegen, die interessanteste Küstenstadt Marokkos, Nebenresidenz des Sultans und Treffpunkt der aus dem Innern kommenden Karawanenwege. — Hier umfängt uns echtes Afrika. Weiß blinken die Wände der niedrigen Häuser unter wolkenlosem Himmel, eine Märchenwelt tut sich auf — träge schaukeln die Boote am Ufer der Bucht — gemessen ist der Schritt der Eingeborenen. Der geheimnisvolle Reiz des fremden Landes übt seinen Zauber auf uns aus. — An der Mauer beim Europäerviertel ist Markt.

2. Akt. 1. Schwer und wuchtig ragen die Mauern der alten Festung, aus dem Sandmeer jäh aufsteigend. — Wir

wollen einen Blick in den wunderbaren Garten des früheren Sultanpalastes werfen. — Blumenbeete leuchten in allen Farben, seltene tropische Pflanzen ranken sich am verwitterten Gestein empor, von den hohen zinnengekrönten Bastionen aus überschauen wir noch einmal dies friedliche kleine Paradies. Wie vor tausend Jahren schöpft das Wasserrad den kühlen Quell aus der Brunnentiefe — hier scheint die Zeit wirklich still zu stehen. — Dann besuchen wir weiter draußen, zwischen Obstgärten gelegen, das Wahrzeichen der Stadt: Den Turm des Hassan, einst Minarett einer Moschee, von der heute nur noch Mauertrümmern und geborstene Säulen die vergangene Pracht künden. 2. Schwer fällt der Abschied — man wäre gern noch ein wenig länger in diesem Traumland geblieben — aber schon in wenigen Stunden löst sich das Schiff vom Kai — die Jungen von Casablanca raufen sich um die kleinen Münzen, die man ihnen von Bord zuwirft — sie sind unermüdlich in ihrem heiseren Rufen und im Ausstrecken ihrer Hände und während das Schiff langsam aus dem Hafen laviert, erleben die Passagiere noch eine ganz unerwartete Freude, Rufe der Ueberraschung schallen über Deck — niemand gönnt sich den majestätischen Anblick allein. — Der Zeppelin! Der Zeppelin!! Auf dem Wege nach Europa. 3. Lebewohl, Afrika — Marokkos Küste ist

verschwunden, wie ein Spiegel so glatt liegt der Atlantische Ocean im Sonnenglanz, Stunden unbeschwertem entspannenden Bordlebens, während das Schiff in ruhiger Fahrt seinem nächsten Reiseziel zustrebt: Madeira! Auf der Kommandobrücke erscheinen die Offiziere vom Dienst mit den Meßapparaten, den Sextanten, die von den Offizieren gleichzeitig bedient werden. Zum genauen Vergleich, um die augenblickliche Position des Schiffes zu ermitteln — es ist 12 Uhr! Die Sirene heult, die Schiffsglocke läutet — Mittagszeit! Eine wichtige Stunde für Besatzung und Passagiere, auch die Tauben des Kapitäns wissen diese Stunde zu schätzen. Auf dem obersten Deck versammeln sie sich flatternd zur gewöhnlichen Fütterung. Und bald ist auch Madeira in Sicht! Die erste der atlantischen Inseln, die das Schiff erreicht. 4. Madeira, die Insel der Blumen, des Weins, und das Land des mildesten Klimas und des ewigen Frühlings — Madeira, das portugiesische Wort für Holz, ist reich an Wäldern, auch Dattelpalmen und Tamarinden wachsen hier, Bambus und Zuckerrohr, Orangen, Zitronen, Oliven und Feigen. Herrlich der Blick gegen Abend hinunter in die sturmgeschützte Bucht — sinkt die Nacht herab, so erglühn die tausend Lichter Funchals, wie ein funkeln des Geschmeide, vom Meere aus feenhaft anzusehen. Lustig ist

eine Fahrt auf dem Bergschlitten, der Tobogán genannt — von den Höhen nach Funchal hinunter — ermöglicht durch die eigenartige Plasterung der Wege mit kleinen glatten Steinen, um völlige Staubbefreiheit zu erzielen. 5. Wir sind in Teneriffa gelandet! Vor uns liegt Santa Cruz de Teneriffa, die Hauptstadt dieser größten kanarischen Insel. In Automobilen fahren wir auf bequemen Straßen in das Innere. Die Ureinwohner des kanarischen Archipels waren die Guanchen, die jetzige Bevölkerung ist vorwiegend spanischer Abstammung, doch mit den verschiedensten Rassen untermischt. Soweit das Auge zu sehen vermag, dehnen sich von der Küste bis zum Beginn der Bergregionen die Bananenplantagen. — Ihr Export bildet die bedeutendste Einnahmequelle — aber es ist nicht leicht, die Früchte zur Reife zu bringen, der Boden ist fast überall vulkanisch trocken. Es fehlt an Wasser. Die Bewässerung der Plantagenfelder spielt eine große Rolle. Wasser wird in Zisternen gesammelt, verkauft zu wechselndem Kurs, je nach der vorhandenen Menge, Wasser ist ein Wertobjekt — und wer Wasser stiehlt, macht sich eines schweren Verbrechens schuldig. Berühmt ist das Orotavatal, Badestätte aller Reisenden — hier brandet das Meer donnernd an die Steilküste, schwarz ist die Farbe des Strandsandes und wildzerklüftet das Felsgestein. Die Insel

Flora bietet weiter schöne Palmen, Eukalyptus — und Fruchtbäume aller Arten — am eigenartigsten ist der sagenhafte Drachenbaum, der 1000 Jahre alt geschätzt wird. Die Insel beherrschend ragt der Pic mehr als 3700 m hoch über das Meer. In Serpentinaen windet sich die Straße hinauf bis über 2500 m Höhe, vorbei an endlosen Feldern, vulkanischen Gerölls. Bald sind wir über dem undurchdringlichen Wolkenmeer, verschwunden sind Insel und Wasser. Eine grandiose Weltabgeschiedenheit umfängt uns — und endlos scheint der Blick ringsum — dreißig km weit sieht man im fernen Dunst über den Schaumkronen der weißen Wolkendecke die Bergspitzen der Insel Gran Canaria — wohin uns am nächsten Tage das Schiff tragen wird.

3. Akt. 1. Gran Canaria! Auch hier wachsen Bananen, Orangen und Zitronen, nicht zu vergessen der köstliche Malvasierwein. An den Küsten wird Fischerei betrieben, Riesenkakteen im Innern, lenken immer wieder den Blick auf sich. Und nun kommen wir zu einer merkwürdigen Ortschaft, dem Höhlendorf Atalaya. Wie die Ureinwohner dieser Inseln, die Guanchen, hausen die Bewohner Atalayas heute noch in Höhlen, die sie allerdings meist hausartig ausgebaut haben. Nach ältester Ueberlieferung werden hier Töpfer-

waren hergestellt, alles, jung und alt, ist mit dieser Kunst beschäftigt. Hier sehen Sie die Dorfschöne von Atalaya, ist sie nicht wirklich hübsch? Ist nicht jede ihrer Bewegungen anmutvoll und gelöst? — Und hier die Alte, achten Sie darauf, wie sie ohne Töpferscheibe oder ähnliches den Krug mit ihren bloßen Händen formt. — Die Zeit verrinnt im Fluge. Treu harrt unser das schmucke Schiff im Hafen. Die Boote bringen uns ans Fallreep zurück, wir haben das Schiff längst als ein Stück Heimat lieben gelernt und grüßen es nach jedem Ausflug ins fremde Land mit wachsender Verbundenheit. — Wie überall an den südlichen Gestaden ist der Dampfer auch heute umlagert von den Booten der eingeborenen Händler — was bieten sie nicht alles zum Kaufe an, Madeira-Stickerei, Decken, Spitzen (aus Chemnitz), junge Hunde, Canarienvögel (aus dem Harz), kleine Aeffchen, Bananenstauden, Ananas, Holzschnitzereien, anfangs fordern sie enorme Summen, da sie jeden Reisenden für einen Millionär halten, aber wenn die erste Sirene ertönt, sinken die Preise bereits rapide und kurz vor der Abfahrt braucht man nur noch das Doppelte von dem zu zahlen, was die Sachen wirklich wert sind. Aber Andenken muß man mit nach Hause nehmen, nicht wahr, sonst wird einem am Ende die ganze Reise nicht geglaubt. 2. Wie eine Operndekoration liegt der

Hafen von Ponta Deglada vor uns — malerisch, klein und zierlich fast — die Fischerboote, der schmale Kai und die zartgeschwungene Linie der Tore — Beachtung verdient auch die Jesuitenkirche wegen ihrer wundervollen Holzschnitzereien. Dann fahren wir hinauf nach Sete Cidades, zu den Kraterseen. Ueberraschend erblickt man am Kraterstrand stehend, tief unten auf dem Kraterboden eine liebliche Landschaft, ein Dörfchen und zwei Seen, tiefblau der eine, hellgrün der andere, der leichte Nebel dieses Tages hüllt alles in ein geheimnisvolles fahles Licht — und weiterfahrend gelangen wir nach Furnas, wo die Hölle selbst sich geöffnet zu haben scheint. Aus allen Bodenritzen quillt Dampf und Qualm — Wasser brodeln glühendheiß aus Felsenspalten und wirft sich geysierartig in die Luft — es sind die Schwefelquellen, vulkanische Naturerscheinungen, die Furnas zu einem Heilort gegen manche Krankheit gemacht haben. Bei sinkender Sonne verlassen wir das düstere Eiland, dessen Bergspitzen meist im Nebel verborgen ruhen, in dessen kalten Schluchten sich das berühmte Azorentief zu bilden scheint. Und jetzt finden wir den Bug unseres Schiffes zum ersten Mal wieder gegen Norden gerichtet — heimwärts. Wie ein Traum liegen alle die Eindrücke der Reise hinter uns. Die Gedanken gelten wachsend von Stunde zu Stunde der

Heimat! 3. Nach der Heimat möcht ich wieder, Nach dem teuren Vaterhaus, Wo man singt die alten Lieder, Wo man spricht ein trautes Wort, Teure Heimat sei begrüßt — In weiter Ferne sei begrüßt. — 4. Wieder gehts elbaufwärts — Hamburg ersteht mit Türmen und Werften. — Wir grüßen Dich wieder — deutsches Vaterland!

Länge: Akt I: 289 m
 II: 352 m
 III: 226 m

Gesamtlänge: 867 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 29. Dezember 1933

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf.-Nr.:
7226

Zulassungstafeln für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichs-Strafgesetzbuchs. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Uenderlungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller:

Deulig-Film A.-G., Berlin SW 19

Ursprungs-Firma:

Krausenstrasse 38/39

Titel des Bildes:

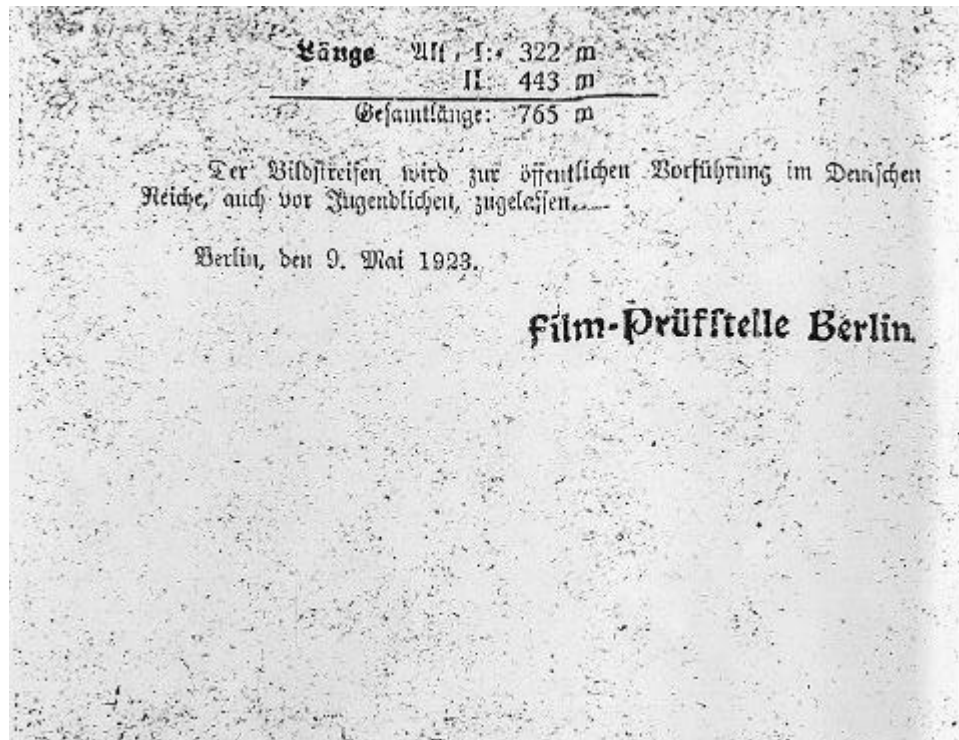
An Bord der „Cap Polonio“ nach Südamerika.

Untertitel: 1. Teil.

1. Aufgebenamen von der Deulig-Film A.-G., Berlin SW, 19.
2. Abfahrt aus Hamburg.
3. Auf i denn, muß i denn zum Städle hinaus.
4. In der Nordsee.
5. Tender in Boulogne bringt Passagiere.
6. Markt in Monelos bei Comuna.
7. Spanische Zwischendeckspassagiere kommen an Bord.
8. Impfung der Passagiere.
9. Lebender Proviant.
10. Panorama der malerisch gelegenen Stadt Vigo.
11. Fischereihafen in Vigo.
12. Auf dem Tajo vor Lissabon.
13. Schiffe board als Zeitvertreib im Hafen.
14. Belustigungen der portugiesischen Zwischendeckspassagiere.
15. Ablegen des Tenders in Lissabon.
16. Die liebe Sonne meint es zu gut! Ansholen der Sonnenfegel.
17. Die Reise über den Ocean ist an Bord eines modernen Luxusdampfers ein Vergnügen.
18. Luxuskabine.
19. Im Wintergarten.
20. Promenadenkonzert.
21. Schwimmbad.
22. Kapitän und Offiziere messen die Sonnenhöhe.
23. Nachmittagsfiesta.
24. Die kleinsten Passagiere.
25. Anlaufen von Las Palmas.
26. Im Schatten des Titanen.
27. Eingeborene

tauchen nach ins Wasser geworfenen Goldstücken. 28. Bilder aus Las Palmas. 29. Bananerpflanzung. 30. Tropennacht. 31. Ende des 1. Teils.

- 1. 2. Teil.**
2. Das Passieren des Aequators wird an Bord durch die Linientaufe gefeiert.
 3. Triton meldet die Ankunft Neptuns.
 4. Chronom mit Sextanten.
 5. Taufrede.
 6. Der Taufling wird zunächst rasiert.
 7. Die Taufe!
 8. Durch den Windsack!
 9. Deckspiele der Passagiere im Anschluß an die Linientaufe. Rissenschlacht.
 10. Tierrennen.
 11. Sachhäfen.
 12. Ein freigesendes Stiergefecht.
 13. Eigenartige Uebernahme von Passagieren in Pernambuco.
 14. Panorama von Rio de Janeiro.
 15. Botafogobucht mit Zylinderhut.
 16. „Cap Polonio“ am Kai von Rio.
 17. Avenida Central.
 18. Staatstheater.
 19. Monroe-Palast, der Versammlungsort der Präsidenten aller südamerikanischen Staaten.
 20. Schloß Dom Pedro II.
 21. Mangue-Kanal.
 22. Landschaft bei Rio mit altem Hotel White.
 23. Botanischer Garten.
 24. Avenida Niemeyer.
 25. Bilder aus der Umgebung von Rio.
 26. Einfahrt in Santos.
 27. Denkmal, errichtet anlässlich der 400 Jahr-Feier der Entdeckung Brasiliens durch Cabral.
 28. Avenida Anna Costa.
 29. Altes Fort an der Einfahrt.
 30. Montevideo.
 31. Der Cerro bei Sonnenuntergang.
 32. Auf dem La Plata. Die Fahrtrinne muß ständig durch Vagger offen gehalten werden.
 33. Der Endhafen der Reise: Buenos Aires.
 34. Haus des argentinischen Nachtclubs.
 35. Kai mit Ladeschuppen.
 36. Abschied von Buenos Aires: Wieder der Heimat zu!
 37. Auch auf der Rückreise unterhält man sich gut.
 38. „Jan Maats“ Feiertunden.
 39. Letztes „Reinschiff“ vor der Heimkehr.
 40. Wieder zu Hause.
 41. Ende.
 42. Deuligmarke.



Prüf-Nr.
48013

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Richard Lemaire, Solingen**
 Hersteller: **Bleichstraße 6**
 Haupttitel: **Aus dem Winter in die Sonne Südafrikas. (Schmalfilm.)**
 Mit Woermann-P. D. „Windhuk“,
 vom 6. 12. 37 bis 30. 1. 38.
 (Schmalfilm.)

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Southampton.
 2. Winterstürme wichen dem Wonnemond!
 3. Kanarische Inseln. Las Palmas. Kathedrale,
 Rathaus, Stadtbilder, Bananenkulturen. 12. 12. 37.
 4. Über Telle nach dem Höhlendorf Atalya.
 5. Schwunghaftes Feilschen am Quai in Las Palmas.
 6. Bordleben auf P. D. „Windhuk“. (17 000 Register-
 tonnen / 150 Passagiere I. Klasse, 350 Passagiere

Touristenklasse / 250 Mann Besatzung.) 7. Walfischbai
 (Britisch). Der Hafen für Mitte und Norden von Südwest-
 afrika. 21. 12. 37. 8. Swakopmund, Deutsch-Südwestafrika
 (Mandatsgebiet).

2. Teil. 1. Kapstadt. Die Perle Südafrikas! Einfahrt
 mit Tafelberg und Löwenkopf. 23. 12. 37. 2. Stadt- und
 Hafenbilder. Zweitgrößte Stadt Südafrikas, 110 000 weiße
 und 140 000 farbige Einwohner. 3. Die Universität Kapstadt.
 4. Panorama vom Tafelberg (1100 m). 5. Das Seebad Muizen-
 berg. 6. 2600 km ins Innere! Steppe Karroo und Betschu-
 anenland. 24.—27. 12. 37. 7. Betschude Neger. 8. Bulawayo.
 Hauptstadt Rhodesiens. 27. 12. 37. 9. Im Matoposgebirge mit
 Cecil Rhodes' Grab. 10. Die Viktoria-Wasserfälle des Zam-
 besi-Flusses, 1500 m breit, 120 m tief, größte Wasserfälle der
 Welt.

3. Teil. 1. Unterwegs nach Johannesburg. 29.—30. 12. 37.
 2. Johannesburg. Die Zentrale des Gold- und Diamanten-
 marktes! Volkreichste und jüngste südafrikanische Groß-
 stadt. 210 000 weiße, 180 000 farbige Einwohner. 3. Die Gold-
 bergwerke liefern über die Hälfte des Goldes der Welt!
 4. Pretoria mit Regierungsgebäude und Zoo. 1. 1. 38. 5. Neger-
 Kraale. Einfach, dreckig, speckig, kinderreich. 6. Krüger-
 Nationalpark, größtes Wildreservat der Welt. 350×65 km,

größer als Württemberg. 2.—3.1.38. 7. Ein gesichertes Rastlager im Krüger-Wildpark! 8. Von Nelspruit nach Lourenço Marques. 4.1.38. 9. Lourenço Marques, Hauptstadt und wichtigster Hafen von Portugiesisch-Ostafrika am Indischen Ozean. 10. Durban. Drittgrößte Stadt Südafrikas. 80 000 Europäer, 65 000 Neger, 72 000 Inder, 5000 sonstige Farbige. 6.1.38.

4. Teil. 1. „Tal der 1000 Hügel“, Zulu-Reservat. 2. Im Affenwald bei Durban. 3. East London. Bedeutendster Ausfuhrhafen der Union für Wolle. 4. Der Buffalo-Fluß bis Green-Point. 5. Mitte Dezember 1937 lief der Dampfer „Stuart Star“ bei Nebel 80 m von der Küste entfernt auf Felsen und strandete. 6. Port Elizabeth. Ein lebhafter Handelsplatz in S. A. 7. Der Blumenpark „The happy Valley“. 8. Der berühmte Schlangenspark. 9. Das Kap der Guten Hoffnung. 11.1.38. 10. Die „Windhuk“ begegnet ihrem Schwesterschiff „Pretoria“ am 17.1.38, 18 Uhr, auf dem Äquator.

Länge: Teil I: 97 m

II: 106 m

III: 119 m

IV: 104 m

Gesamtlänge: 426 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1941.)

Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 2. April 1938

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
30617

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: | **Evgl.-luth. Missionsanstalt in Hermannsburg**

Hersteller: | **Kreis Celle**

Haupttitel: | **Aus der Heide zu den Heiden.**

Bilder aus der Arbeit der Hermannsburger Mission.
Hermannsburg (Hann.).

Zwischentitel. 1. Akt. Das Missionsleben in der Heide. 1. Zum Hermannsburger Missionsfest kommen Gäste von nah und fern. 2. Eine Morgendandacht eröffnet das Fest. 3. Am ersten Tage finden Gottesdienste in den Kirchen statt. 4. Am zweiten Tage zieht die Festgemeinde nach einem Bauernhof. 5. Dort ist unter den Eichen der Platz vorher hergerichtet. 6. Der Festzug kommt, die Feier beginnt. 7. Lautsprecher vermitteln der

großen Gemeinde die Ansprachen. 8. Ein Redner erzählt: Mitten in der Lüneburger Heide . . . 9. . . liegt Hermannsburg. 10. Hier wirkte vor 80 Jahren Pastor Louis Harns. 11. „Das ist aber das ewige Leben, daß sie Dich, 12. der Du allein wahrer Gott bist, und 13. den Du gesandt hast, Jesum Christum, erkennen.“ 14. 1849 gründete er die Missionsanstalt. 15. Diese Anstalt mußte bald erweitert werden. 16. Die Missionshandlung verbreitet Schriften, die meistens in eigenem Betriebe hergestellt werden. 17. Ein Bauer schenkte seinen Hof, der noch heute den Haushalt versorgt. 18. In der Christiansschule erhalten die zukünftigen Missionare den ersten Unterricht. 19. Manche von ihnen stammen aus der Heide. 20. Bei der Arbeit reift bei einem Knecht der Entschluß, Missionar zu werden. 21. Abends teilt er ihn dem Bauern mit und bittet um Entlassung. Zunächst muß ein Handwerk erlernt werden. 22. Das Gesellenstück ist fertig. 23. Der Einzug in das Missionshaus. 24. Am ersten Morgen. 25. Es gibt viel zu lernen. 26. Selbst ist der Mann. 27. Auch die Fröhlichkeit kommt zu ihrem Recht. 28. Geburtstagsfeier: Hoch soll er leben! 29. Die Mittagspause beschließt den ersten Teil des Festes. 30. Ende des 1. Aktes.

2. Akt. Vom Leben und Treiben heidnischer Zulu in Natal. 1. Der Festredner erzählt weiter: 2. Auf der Reise nach Süd-Afrika laufen wir Las Palmas an. 3. Auch in Kapstadt haben wir kurzen Aufenthalt. 4. Durban ist Eingangshafen für unser Missionsfeld in Natal. 5. Hier landen wir . . . 6. . . und sehen uns zunächst die Stadt an. 7. Inmitten moderner Verkehrsmittel hat sich der Rikschahäufel erhalten. 8. Bald gehts weiter ins Innere. 9. Die Eigenart südafrikanischer Landschaft nimmt uns gefangen. 10. Zunächst unendliche Weite und mächtige kahle Berge und Felsen. 11. An Hügeln hängen wie Schwalbennester die Hütten der Eingeborenen. 12. Ziel unserer Reise ist Hermannsburg in Natal, wo wir die Bahn verlassen. 13. Wir wohnen im schön gelegenen Missionshaus. 14. Ein Ausflug führt uns vorbei am schmucken Kirchlein der Eingeborenen . . . 15. . . zu einem benachbarten heidnischen Kraal. 16. Die Zulu siedeln nicht dorf-, sondern familienweise. 17. Um den Viehkraal, durch Hecke getrennt, gruppieren sich die Hütten der Männer und Weiber. 18. Haus und Feld besorgt in erster Linie die Frau. 19. Die tägliche Speise ist Melis-Kaffernkorn. 20. Selbstgeflochtene Matten dienen zum Lager. 21. Lasten werden auf dem Kopf getragen. 22. Die Männer besorgen das Vieh, . . . 23. . . das wöchentlich

zum Schutz gegen Seuchen durch ein Arsenbad getrieben wird. 24. Viel Zeit wird mit Fechten verbracht. 25. Früh übt sich . . . 26. Hochzeiten werden mit Bier und Tanz gefeiert. 27. Der Bräutigam wird gelockt: Komm, die Braut ist da! 28. Danach die Braut: Komm, Dein Bräutigam ist da! 29. Braut und Bräutigam bekommen einander nicht zu sehen am Hochzeitstage. 30. Frage an die Braut: „Willst Du ihm folgen?“ 31. Nach dem „Ja“ Schlußanz: „Wir haben es gehört.“ 32. Jede Hütte wird gegen böse Geister und Blitzschlag durch Medizinmann geweiht. 33. Von kleinauf bestimmt zum Zauberer, dem Fluch Afrikas. 34. Wer rettet und bewahrt davor? 35. Jesus spricht: „Ich bin gekommen, daß sie das Leben und volles Genüge haben sollen.“ 36. Ende des 2. Aktes.

3. Akt. Von der Missionsarbeit unter den Zulu. 1. Die Glocke ruft. 2. Wer an das Herz des Volkes will, muß seine Sprache sprechen. 3. Darum muß die Bibel übersetzt werden. 4. Eigene Druckerei für Bibel und andere Schriften. 5. Den rechten Gebrauch von Buch und Schrift lehrt die Missionschule. 6. Die Missionarsfrau erteilt Handarbeitsunterricht. 7. Die Knaben bekommen Anleitung im Gartenbau. 8. Der Schulhof wird sauber gehalten. 9. Spiel und Sport sind auch

bei den Schwarzen beliebt. 10. Den Unterricht erteilen auch eingeborene Lehrer. 11. Diese werden im Seminar zu Hermannsburg (Natal) vorgebildet, . . . 12. . . . das Missionar Wolff leitet. 13. Die Seminaristen bestellen auch den Acker. 14. Die werdende Christengemeinde sammelt sich um das Wort. 15. Nach dem Gottesdienst . . . 16. . . . zieht die Gemeinde singend . . . 17. . . . zum Missionshause, 18. um sich vom Missionar zu verabschieden. 19. Dabei wird eingegangene Post verteilt. 20. Gerettetsein gibt Rettersinn: Die junge Gemeinde . . . 21. . . . wirkt mit bei einer Heidenpredigt im Kraal. 22. Ein Kirchenvorsteher hält eine Ansprache. 23. Der Kirchenchor singt. 24. Hat die Missionsarbeit Erfolg, folgt die Errichtung neuer Stationen. 25. Auch ärztliche Hilfe leistet der Missionar. 26. Unsere Arbeit umfaßt: 55 Stationen mit 49 Missionaren und 100 000 Heiden-Christen, davon in Natal: 22 Stationen mit 21 000 Heiden-Christen. 27. Ende des 3. Aktes.

4. Akt. Von der Arbeit unter den Deutschen in Natal.

1. In Natal leben auch viele deutsche Landsleute. 2. Viele von ihnen sind Farmer. 3. Neben Obst und Gemüse ist Mais die Hauptfrucht. 4. An der Küste wird Zuckerrohr gebaut. 5. Es wird teils mit Blättern abgeerntet . . . 6. . . . teils

ohne Blätter . . . 7. . . . gebündelt verladen . . . 8. . . und in einer Fabrik zu Zucker verarbeitet. 9. Eine andere Kulturart ist der Blackwattlebau. 10. Blackwattle, eine Akazienart, aus deren Rinde Gerbstoff gewonnen wird. 11. Einbringen der Saat, die vorher gekocht wird. 12. Nach etwa 8—10 Jahren ist das Holz schlagreif . . . 13. . . . und kann geerntet werden. 14. Nach dem Fällen . . . 15. . . . werden die Zweige abgeschlagen . . . 16. . . und der Stamm wird geschält, . . . 17. . . . die Rinde gesammelt und gebündelt 18. Die geschälten Stämme geben noch Gruben- und Brennholz. 19. Das Erbe der Väter wird durch Pflege deutschen Familienlebens bewahrt . . . 20. . . . und durch Festhalten am Glauben und an kirchlicher Sitte. 21. Die Jugend in diesem Sinne zu erziehen . . . 22. . . . ist Aufgabe der deutschen höheren Schule zu Hermannsburg (Natal). 23. Sie wird geleitet von Missionar Kistner unter dem Wahrspruch: 24. „Pflügt die deutsche Sprache, wahrt das deutsche Wort, Denn der Geist der Väter lebt in ihnen fort.“ 25. Unsere 20 deutschen Gemeinden bringen zur Erhaltung ihrer Kirche vorbildlich große Opfer: Jährlich 100 000 RM. bei 3500 Seelen. 26. Auch am Missionswerk beteiligen sie sich gern. 27. So schließen sie sich zusammen mit der Missionsgemeinde in der Heimat. 28. Das Ziel der gemein-

samen Arbeit und des gemeinsamen Gebets: Dein Reich komme! 29. Willst Du nicht auch mithelfen? Lies das Hermannsburger Missionsblatt, das über den Stand der Arbeit dauernd berichtet. Gedenke fürbittend des Werkes und opfere Deine Gaben! 30. Ende.

Länge: Akt I: 411 m
II: 377 m
III: 303 m
IV: 345 m

Gesamtlänge: 1436 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 10. Dezember 1931

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
39951

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Universum-Film Aktiengesellschaft**

Hersteller: } Berlin SW 19, Krausenstraße 38/39

Haupttitel: **Briefe fliegen über den Ozean.**

Ein Kulturfilm der Ufa.

Unter Mitarbeit des Reichspostministeriums und der Deutschen Lufthansa.

Regie: Fritz Kallab.

Fotografie: Gerhard Müller.

Manuskript und Text: Funke-Engelmann.

Musik: Walter Winnig.

Klangfilm-Gerät.

Afifa-Tonkopie.

Ufa.

Zwischentitel. 1. Briefe — Briefe — in Mengen — in Massen — immer neue. 2. Tempo — — 3. Tempo — — 4. Tatsachen in Briefen — Wünsche in Briefen — Von Mensch zu Mensch — Von Volk zu Volk. Vorwärts — Vorwärts — so schnell wie möglich! 5. Kraftrad, Kraftwagen, Flugzeug — alles im Dienst der Post. 6. Lähmende Weiten — Sperrende Höhen — Trennende Meere kennt das Flugzeug nicht mehr. 7. Gestern noch Abenteuer — Heute Planmäßigkeit. 8. Über drei Erdteile und den Atlantischen Ozean hinweg fliegen Luft-Hansa-Flugzeuge mit Hunderttausenden von Luftpostbriefen. In nur 3½ Tagen wird die riesenhafte Entfernung Berlin—Buenos Aires — mehr als 14 000 km — bezwungen — das ist beinahe der halbe Erdumfang! 9. Eben noch in Berlin auf dem Luftpostamt — wird die Post nach dem Zentrallughafen Berlin-Tempelhof befördert. 10. In zwei Stunden bringt sie das Postflugzeug nach Stuttgart. 11. Dort strömt aus allen Ländern Europas die Luftpost zusammen. 12. Sie wird verteilt, verpackt und verladen. 13. Mit 350 Kilometer in der Stunde fliegen die Briefe im Heinkel-Blitzflugzeug — über die Schweiz — und Frankreich nach Sevilla in Spanien. 14. Dort wird die Post umgeladen. Ein dreimotoriges Junkers-Landflugzeug nimmt sie auf, und im Nu geht es weiter. 15. Da ist schon die

afrikanische Küste. 16. Jetzt Kurs auf die Kanarischen Inseln zum Flughafen Las Palmas. 17. Hier auf spanischem Boden — Deutscher Flugdienst — Eine Luft-Hansa-Werft mit deutscher Belegschaft. 18. Landen, tanken, Motor nachsehen und nach kurzem Aufenthalt weiter — dem Süden zu — 19. In die Nacht hinein. 20. Im Morgenlicht über Wüste und Sand — Fünf Stunden Sand — Sand. Nur Sand — 21. Einmal ein Fort. 22. Endlich wieder Zeichen von Vegetation. Und menschlicher Siedlung. 23. Nach acht Stunden Flug ein Stück deutschen Bodens: Der schwimmende Flug-Stützpunkt — „Die Westfalen“. 24. In Bathurst in Britisch-Gambia erwartet sie das Flugzeug. — Nicht mehr — wie früher — mitten auf dem Süd-Atlantik. 25. Bathurst, der letzte Halt — vor dem großen Sprung über den Ozean. 26. Schnell wird die Post zur „Westfalen“ gebracht. 27. Abschlußbereit ruht an Bord der Dornier-Wal auf dem Schleuderschlitten. 28. Die Post wird im Flugboot verstaut. 29. Der Flugkapitän gibt das Zeichen. — Fertig! 30. Motoren auf Vollgas — — Fest zurückstemmen! 31. Hebel run — los! 32. Dreitausendeinhundert Kilometer Flugstrecke! Nur Wasser und Himmel! 13 Stunden Flug. 33. Aber von dem einsamen Flugboot führen unsichtbare Brücken: Peilzeichen. Die Besatzung steht in ständiger Funkverbindung

mit der „Westfalen“ und der „Schwabenland“, die an der südamerikanischen Küste liegt. 34. Stündlich gibt der Flugkapitän seinen Standort funkentelegrafisch an die Sicherungsschiffe ab. 35. Nur wenige Meter über der Meeresfläche braust der Wal über den Ozean. Dicht über dem Meeresspiegel findet der Flieger meist die günstigsten Luftverhältnisse. 36. Ab und zu ein Passagier-Dampfer oder ein Frachtschiff — und da — wieder Deutschland — das Luftschiff — „Graf Zeppelin“ — das abwechselnd mit den deutschen Flugzeugen den Luftpostdienst Europa—Südamerika versieht. 37. Sonst nur die Unendlichkeit von Wasser und Himmel. 38. Harter, niemals endender Kampf — — Aber er wird bestanden. Immer wieder bestanden — — denn das sind Kerle, die da im Flugzeug sitzen: Deutsche Besatzung. 39. Diese Männer kennen den Ernst ihres Berufes, der ihr Leben ist und nehmen ihn jeden Tag wieder neu auf — — Bei Sturm, bei Nebel — bei Tag, bei Nacht. 40. 13 Stunden Einsamkeit über dem unendlichen Meer, 13 Stunden rasenden Fluges — — 41. Da erscheint aus den Fluten des Ozeans wie eine Tröstung festen Bodens: die brasilianische Insel Fernando Noronja: Der Finger Gottes. 42. Und hier die „Schwabenland“. 43. Uerschütterlichen Lebens- und Aufbauwillen künden die Flaggen des Deutschen Reiches. 44. Von

hier starten die Gegenflugzeuge in Richtung Europa. 45. Jetzt noch 400 Kilometer und die südamerikanische Küste ist erreicht. 46. Über Brasilien, über Natal donnern die Motoren des deutschen Postflugbootes. 47. Der Wat hat seinen Flug beendet. 48. Jetzt übernimmt das Kondor-Syndikat, das der Deutschen Luft-Hansa nahesteht, die Luftpost. Auch hier nur deutsche Flugzeuge. 49. Schnell wird die Post umgeladen — und weiter geht's dem Süden zu. 50. Die nächste Stadt: Recife — Pernambuco. 51. Hier wirft das Luftschiff „Graf Zeppelin“ auf seinen planmäßigen Südamerika-Fahrten auf dem Wege nach Rio de Janeiro die Post ab, die sofort vom Kondor-Postflugzeug übernommen wird. 52. Ob Tag, ob Nacht — ohne Unterbrechung zieht das Wasserflugzeug an der Meeresküste entlang — dem fernen Ziel entgegen. 53. Unten wiegen sich die Kronen hoher Palmen — — Unten dehnt sich der Urwald. 54. Bahia, die Stadt der Kirchen — — 55. Kapellen — — 56. Im ewigen Gleichmaß rollt die Brandung. 57. Aus der Dämmerung des Morgens hebt sich der Berg — — Wächter und Wahrzeichen. 58. Rio de Janeiro — — die Hauptstadt Brasiliens ist erreicht. 59. Rio de Janeiro — — das Herz des brasilianischen Luftverkehrs — — Sitz des Kondor-Syndikats — — Mittelpunkt und Haupthafen

seines Liniennetzes. 60. Aber so schön die Stadt, so kurz der Aufenthalt. 61. Vorwärts — — vorwärts. Aus- und Umladen. 62. Der Wald tritt zurück, flach dehnt sich das Land! Über Santos, dem Hafen des aufstrebenden St. Paulo zur Hauptstadt Uruguays — nach Montevideo. 63. Noch ein kurzer Flug — — 64. Und Buenos Aires — Argentiniens Hauptstadt, liegt unter uns. 65. Jetzt noch Endpunkt der Flugstrecke über den Atlantik — — Bald Ausgangspunkt für die neue Luftpostlinie über die andern nach der Küste des Pazific. 66. Berlin — Rio de Janeiro — Montevideo — Buenos Aires — gestern noch Sensation, heute Leistung nach Plan und Uhr. in 3½ Tagen! Fast um die halbe Erde! 14.000 Kilometer. 67. Briefe fliegen über den Ozean. Ende.

Länge: 435 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volkshildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1938.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am **Karfreitag**, am **Bußtag** und am **Heldengedenktag** geeignet.

Berlin, den 26. August 1935

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
41694

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Universum-Film Aktiengesellschaft**
 Hersteller: **Berlin SW 19, Krausenstraße 38/39**
 Haupttitel: **Briefe fliegen über den Ozean. (Schmalfilm.)**
 Ein Kulturfilm der Ufa.
 Unter Mitarbeit des Reichspostministeriums
 und der Deutschen Lufthansa.
 Regie: Fritz Kallab.
 Fotografie: Gerhard Müller.
 Manuskript und Text: Funke-Engelmann.
 Ufa.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Briefe. 2. Briefe
 3. in Mengen, in Massen, immer neue. 4. Tempo.
 5. Tempo. 6. Tatsachen in Briefen. Wünsche in
 Briefen. 7. Von Mensch zu Mensch. 8. Von Volk

zu Volk. 9. Vorwärts, vorwärts, so schnell wie möglich.
 10. Kraftfahrzeuge. 11. Flugzeuge, alles im Dienste der
 Post. 12. Lähmende Weiten 13. ... sperrende Höhen ..
 14. trennende Meere kennt das Flugzeug nicht mehr.
 15. Gestern noch Abenteuer! Heute Planmäßigkeit! Über
 drei Erdteile und den Atlantischen Ozean hinweg flogen
 Lufthansa-Flugzeuge mit Hunderttausenden von Luftpost-
 briefen. 16. In nur 3½ Tagen wird die riesenhafte Ent-
 fernung Berlin—Buenos Aires — mehr als 11000 km — be-
 zwungen. Das ist beinahe der halbe Erdumfang. 17. In
 Berlin kommt die auf dem Luftpostamt gesammelte Post
 nach dem Zentralflughafen Berlin-Tempelhof. 18. In zwei
 Stunden bringt sie das Postflugzeug nach Stuttgart. Dort
 strömt aus allen Ländern Europas die Luftpost zusammen.
 Sie wird verteilt, verpackt und verladen. 19. Mit 350 km
 in der Stunde fliegen die Briefe im Heinkel-Blitz-Flugzeug
 über die Schweiz und Frankreich nach Sevilla in Spanien.
 20. Dort wird die Post umgeladen. Ein dreimotoriges Junker-
 Landflugzeug nimmt sie auf und im Nu geht es weiter. Da
 ist schon die afrikanische Küste. Jetzt Kurs auf die Kana-
 rischen Inseln zum Flughafen Las Palmas. 21. Hier auf
 spanischem Boden — deutscher Flugdienst — eine Luft-
 hansa-Werft mit deutscher Belegschaft, landen, tanken,

Motor nachsehen. Und nach kurzem Aufenthalt weiter dem Süden zu — in die Nacht hinein. 22. Im Morgenlicht über Wüste und Sand. Fünf Stunden Sand. Sand, nur Sand. Einmal ein Fort. 23. Endlich wieder Zeichen von Vegetation und menschlicher Siedlung. 24. Nach acht Stunden Flug ein Stück Heimat: Der schwimmende Flugstützpunkt — die „Westfalen“. Früher hatte die „Westfalen“ mitten auf dem Süd-Atlantik ihren Standort. Jetzt erwartet sie bei Bathurst in Britisch Gambia das Flugzeug. 25. Bathurst! Der letzte Halt — vor dem großen Sprung über den Ozean. Schnell wird die Post zur „Westfalen“ gebracht. Abschlußbereit ruht an Bord der Dornier-Wal auf dem Schleuderschlitten. Die Post wird im Flugboot verstaut. 26. Der Flugkapitän gibt das Zeichen: — Fertig! Motoren auf Vollgas . . . fest zurückstemmen! Hebel rum — los! 27. Dreitausendeinhundert Kilometer Flugstrecke! 13 Stunden nur Wasser und Himmel! Aber unsichtbare Brücken führen von dem einsamen Flugboot zur alten und zur neuen Welt. 28. Die Besatzung steht in ständiger Funkverbindung mit der „Westfalen“ und der „Schwabenland“, die an der süd-amerikanischen Küste liegt. Stündlich gibt der Flugkapitän seinen Standort funkentelegrafisch an die Sicherungsschiffe ab.

2. Teil. 1. Nur wenige Meter über der Meeresfläche braust der Wal über den Ozean. Dicht über dem Meeresspiegel findet der Flieger meist die günstigsten Luftverhältnisse. 2. Ab und zu ein Passagierdampfer oder ein Frachtdampfer und da — wieder Deutschland. Das Luftschiff „Graf Zeppelin“, das abwechselnd mit den deutschen Flugzeugen den Luftpostdienst Europa—Südamerika versieht. 3. Sonst nur die Unendlichkeit von Wasser und Himmel. Harter, niemals endender Kampf — aber er wird bestanden — immer wieder bestanden. Denn das sind Kerle, die da im Flugzeug sitzen: Deutsche Besatzung! 4. Diese Männer kennen den Ernst ihres Berufes, der ihr Leben ist und nehmen ihn jeden Tag wieder neu auf bei Sturm, bei Nebel, bei Tag — bei Nacht. 5. 13 Stunden Einsamkeit über dem unendlichen Meer, 13 Stunden rasenden Fluges. Da erscheint aus den Fluten des Ozeans — wie eine Erlösung — die brasilianische Insel Fernando Noronja: Der Finger Gottes. 6. Und hier die „Schwabenland“. Unerschütterlichen Lebens- und Aufbauwillen künden die Flaggen des Deutschen Reiches. 7. Von hier starten die Gegenflugzeuge in Richtung Europa. Jetzt noch 400 Kilometer und die süd-amerikanische Küste ist erreicht. Über Brasilien, über Natal donnern die Motoren des deutschen Postflugbootes;

8. Der Wal hat seinen Flug beendet. Jetzt übernimmt das Kondor-Syndikat, das der Deutschen Lufthansa nahesteht, die Luftpost. 9. Auch hier nur deutsche Flugzeuge. Schnell wird die Post umgeladen und weiter geht's dem Süden zu. 10. Die nächste Stadt: Recife—Pernambuco. Hier wirft das Luftschiff „Graf Zeppelin“ auf seinen planmäßigen Südamerika-Fahrten auf dem Wege nach Rio de Janeiro die Post ab, die sofort vom Kondor-Postflugzeug übernommen wird. 11. Ob Tag, ob Nacht — ohne Unterbrechung zieht das Wasserflugzeug an der Meeresküste entlang — dem fernen Ziel entgegen. Unten wiegen sich die Kronen hoher Palmen. Weit dehnt sich der Urwald. 12. Bahia, die Stadt der Kirchen. Prunkbauten und schlichte Kapellen. 13. Im ewigen Gleichmaß rollt die Brandung. Aus der Dämmerung des Morgens hebt sich der Berg — Wächter und Wahrzeichen. Rio de Janeiro — die Hauptstadt Brasiliens — ist erreicht. 14. Rio de Janeiro — das Herz des brasilianischen Luftverkehrs, Sitz des Kondor-Syndikats — Mittelpunkt und Haupthafen seines Liniennetzes. Aber so schön die Stadt, so kurz der Aufenthalt. 15. Vorwärts — vorwärts. Aus- und Umladen. Über Santos, dem Hafen des aufstrebenden St. Paulo zur Hauptstadt Uruguays — nach Montevideo. 16. Noch ein kurzer Flug und Buenos Aires

— Argentinien's Hauptstadt — liegt unter uns. 17. Buenos Aires ist Endpunkt der Flugstrecke über den Atlantik. Berlin—Rio de Janeiro—Montevideo—Buenos Aires gestern noch Sensation, heute Leistung nach Plan und Uhr. In $3\frac{1}{2}$ Tagen fast um die halbe Erde! Briefe fliegen über den Ozean.

Länge: Teil I: 125 m

II: 150 m

Gesamtlänge: 275 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1939.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 25. Februar 1936

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
41693

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Universum-Film Aktiengesellschaft**
 Hersteller: } **Berlin SW 19, Krausenstraße 33/39**
 Haupttitel: } **Briefe fliegen über den Ozean. (Schmaltonfilm.)**
 Ein Kulturfilm der Ufa.
 Unter Mitarbeit des Reichspostministeriums und der Deutschen Lufthansa.
 Regie: Fritz Kallab.
 Fotografie: Gerhard Müller.
 Manuskript und Text: Funke-Engelmann.
 Musik: Walter Winnig.
 Klangfilm-Gerät.
 Afifa-Tonkopie.
 Ufa.

Zwischentitel. 1. Briefe — Briefe — in Mengen — in Massen — immer neue. 2. Tempo — — 3. Tempo — — 4. Tatsachen in Briefen — Wünsche in Briefen — Von Mensch zu Mensch — Von Volk zu Volk. Vorwärts — Vorwärts — so schnell wie möglich! 5. Kraftrad, Kraftwagen, Flugzeug — alles im Dienst der Post. 6. Lähmende Weiten — Sperrende Höhen — Trennende Meere kennt das Flugzeug nicht mehr. 7. Gestern noch Abenteuer — Heute Planmäßigkeit. 8. Über drei Erdteile und den Atlantischen Ozean hinweg fliegen Luft-Hansa-Flugzeuge mit Hunderttausenden von Luftpostbriefen. In nur 3½ Tagen wird die riesenhafte Entfernung Berlin—Buenos Aires — mehr als 14000 km — bezwungen — das ist beinahe der halbe Erdumfang! 9. Eben noch in Berlin auf dem Luftpostamt — wird die Post nach dem Zentralflughafen Berlin-Tempelhof befördert. 10. In zwei Stunden bringt sie das Postflugzeug nach Stuttgart. 11. Dort strömt aus allen Ländern Europas die Luftpost zusammen. 12. Sie wird verteilt, verpackt und verladen. 13. Mit 350 Kilometer in der Stunde fliegen die Briefe im Heinkel-Blitzflugzeug — über die Schweiz — und Frankreich nach Sevilla in Spanien. 14. Dort wird die Post umgeladen. Ein dreimotoriges Junkers-Landflugzeug nimmt sie auf, und im Nu geht es weiter. 15. Da ist schon die

afrikanische Küste. 16. Jetzt Kurs auf die Kanarischen Inseln zum Flughafen Las Palmas. 17. Hier auf spanischem Boden — Deutscher Flugdienst — Eine Luft-Hansa-Werft mit deutscher Belegschaft. 18. Landen, tanken, Motor nachsehen und nach kurzem Aufenthalt weiter — dem Süden zu — 19. In die Nacht hinein. 20. Im Morgenlicht über Wüste und Sand — Fünf Stunden Sand — Sand. Nur Sand — — 21. Einmal ein Fort. 22. Endlich wieder Zeichen von Vegetation. Und menschlicher Siedlung. 23. Nach acht Stunden Flug ein Stück deutschen Bodens: Der schwimmende Flug-Stützpunkt — „Die Westfalen“. 24. In Bathurst in Britisch-Gambia erwartet sie das Flugzeug. — Nicht mehr — wie früher — mitten auf dem Süd-Atlantik. 25. Bathurst, der letzte Halt — vor dem großen Sprung über den Ozean. 26. Schnell wird die Post zur „Westfalen“ gebracht. 27. Abschlußbereit ruht an Bord der Dornier-Wal auf dem Schleuder-Schlitten. 28. Die Post wird im Flugboot verstaut. 29. Der Flugkapitän gibt das Zeichen. — Fertig! 30. Motoren auf Vollgas — Fest zurückstemmen! 31. Hebel rum — los! 32. Dreitausendeinhundert Kilometer Flugstrecke! Nur Wasser und Himmel! 13 Stunden Flug. 33. Aber von dem einsamen Flugboot führen unsichtbare Brücken: Peilzeichen. Die Besatzung steht in ständiger Funkverbindung

mit der „Westfalen“ und der „Schwabenland“, die an der südamerikanischen Küste liegt. 34. Stündlich gibt der Flugkapitän seinen Standort funkentelegrafisch an die Sicherungsschiffe ab. 35. Nur wenige Meter über der Meeresfläche braust der Wal über den Ozean. Dicht über dem Meeresspiegel findet der Flieger meist die günstigsten Luftverhältnisse. 36. Ab und zu ein Passagier-Dampfer oder ein Frachtschiff — und da — wieder Deutschland — das Luftschiff — „Graf Zeppelin“ — das abwechselnd mit den deutschen Flugzeugen den Luftpostdienst Europa—Südamerika versieht. 37. Sonst nur die Unendlichkeit von Wasser und Himmel. 38. Harter, niemals endender Kampf — Aber er wird bestanden. Immer wieder bestanden — — — denn das sind Kerle, die da im Flugzeug sitzen: Deutsche Besatzung. 39. Diese Männer kennen den Ernst ihres Berufes, der ihr Leben ist und nehmen ihn jeden Tag wieder neu auf — — Bei Sturm, bei Nebel — bei Tag, bei Nacht. 40. 13 Stunden Einsamkeit über dem unendlichen Meer, 13 Stunden rasenden Fluges — — 41. Da erscheint aus den Fluten des Ozeans wie eine Tröstung festen Bodens die brasilianische Insel Fernando Noronja: Der Finger Gottes. 42. Und hier die „Schwabenland“. 43. Unerschütterlichen Lebens- und Aufbau-Willen künden die Flaggen des

Deutschen Reiches. 44. Von hier starten die Gegenflugzeuge in Richtung Europa. 45. Jetzt noch 400 Kilometer und die südamerikanische Küste ist erreicht. 46. Über Brasilien, über Natal donnern die Motoren des deutschen Postflugbootes. 47. Der Wal hat seinen Flug beendet. 48. Jetzt übernimmt das Kondor-Syndikat, das der Deutschen Luft-hansa nahesteht, die Luftpost. Auch hier nur deutsche Flugzeuge. 49. Schnell wird die Post umgeladen — und weiter geht's dem Süden zu. 50. Die nächste Stadt: Recife — Pernambuco. 51. Hier wirft das Luftschiff „Graf Zeppelin“ auf seinen planmäßigen Südamerika-Fahrten auf dem Wege nach Rio de Janeiro die Post ab, die sofort vom Kondor-Postflugzeug übernommen wird. 52. Ob Tag, ob Nacht — ohne Unterbrechung zieht das Wasserflugzeug an der Meeresküste entlang — dem fernen Ziel entgegen. 53. Unten wiegen sich die Kronen hoher Palmen — — Unten dehnt sich der Urwald. 54. Bahia, die Stadt der Kirchen — 55. Kapellen — 56. Im ewigen Gleichmaß rollt die Brandung. 57. Aus der Dämmerung des Morgens hebt sich der Berg — Wächter und Wahrzeichen. 58. Rio de Janeiro — — die Hauptstadt Brasiliens ist erreicht. 59. Rio de Janeiro — — das Herz des brasilianischen Luftverkehrs — — Sitz des Kondor-Syndikats — — — Mittelpunkt und Haupthafen

seines Liniennetzes. 60. Aber so schön die Stadt, so kurz der Aufenthalt. 61. Vorwärts — vorwärts. Aus- und Umladen. 62. Der Wald tritt zurück. Flach dehnt sich das Land. Über Santos, dem Hafen des aufstrebenden St. Paulo zur Hauptstadt Uruguays — nach Montevideo. 63. Noch ein kurzer Flug — — 64. Und Buenos Aires — Argentinien's Hauptstadt, liegt unter uns. 65. Jetzt noch Endpunkt der Flugstrecke über den Atlantik — — Bald Ausgangspunkt für die neue Luftpostlinie über die Anden nach der Küste des Pazific. 66. Berlin — Rio de Janeiro — Montevideo — Buenos Aires — gestern noch Sensation, heute Leistung nach Plan und Uhr. In 3¼ Tagen! Fast um die halbe Erde: 14000 Kilometer. 67. Briefe fliegen über den Ozean. Ende.

Länge: 173 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1939.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag
und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 25. Februar 1936

Film=Prüfstelle

Prüf-Nr.
50309

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Universum-Film Aktiengesellschaft**

Hersteller: Berlin SW 68, Krausenstraße 38/39

Haupttitel: **Briefe fliegen über den Ozean.**

Ein Kulturfilm der Ufa.

Unter Mitarbeit des Reichspostministeriums und der Deutschen Lufthansa.

Regie: Fritz Kallab.

Fotografie: Gerhard Müller.

Manuskript und Text: Funke-Engelmann.

Musik: Walter Winnig.

Klangfilm-Gerät.

Afifa-Tonkopie.

Ufa.

Zwischentitel. 1. Briefe — Briefe — in Mengen — in Massen — immer neue. 2. Tempo — — 3. Tempo — — 4. Tatsachen in Briefen — Wünsche in Briefen — Von Mensch zu Mensch — Von Volk zu Volk. Vorwärts — Vorwärts — so schnell wie möglich! 5. Kraftrad, Kraftwagen, Flugzeug — alles im Dienst der Post. 6. Lähmende Weiten — Sperrende Höhen — Trennende Meere kennt das Flugzeug nicht mehr. 7. Gestern noch Abenteuer — Heute Planmäßigkeit. 8. Über drei Erdteile und den Atlantischen Ozean hinweg fliegen Luft-Hansa-Flugzeuge mit Hunderttausenden von Luftpostbriefen. In nur 3½ Tagen wird die riesenhafte Entfernung Berlin—Buenos Aires — mehr als 14 000 km — bezwungen — das ist beinahe der halbe Erdumfang! 9. Eben noch in Berlin auf dem Luftpostamt — wird die Post nach dem Zentralflughafen Berlin-Tempelhof befördert. 10. In zwei Stunden bringt sie das Postflugzeug nach Stuttgart. 11. Dort strömt aus allen Ländern Europas die Luftpost zusammen. 12. Sie wird verteilt, verpackt und verladen. 13. Mit 350 Kilometer in der Stunde fliegen die Briefe im Heinkel-Blitzflugzeug — über die Schweiz — und Frankreich nach Sevilla in Spanien. 14. Dort wird die Post ungeladen. Ein dreimotoriges Junkers-Landflugzeug nimmt sie auf, und im Nu geht es weiter. 15. Da ist schon die

afrikanische Küste. 16. Jetzt Kurs auf die Kanarischen Inseln zum Flughafen Las Palmas. 17. Hier auf spanischem Boden — Deutscher Flugdienst — Eine Luft-Hansa-Werft mit deutscher Belegschaft. 18. Landen, tanken, Motor nachsehen und nach kurzem Aufenthalt weiter — dem Süden zu — 19. In die Nacht hinein. — 20. Im Morgenlicht über Wüste und Sand — Fünf Stunden Sand — Sand. Nur Sand — — 21. Einmal ein Fort. — 22. Endlich wieder Zeichen von Vegetation. Und menschlicher Siedlung. 23. Nach acht Stunden Flug ein Stück deutschen Bodens: Der schwimmende Flug-Stützpunkt — „Die Westfalen“. 24. In Bathurst in Britisch-Gambia erwartet sie das Flugzeug. — Nicht mehr — wie früher — mitten auf dem Süd-Atlantik. 25. Bathurst, der letzte Halt — vor dem großen Sprung über den Ozean. 26. Schnell wird die Post zur „Westfalen“ gebracht. 27. Abschlußbereit ruht an Bord der Dornier-Wal auf dem Schleuder-Schlitten. 28. Die Post wird im Flugboot verstaut. 29. Der Flugkapitän gibt das Zeichen. — Fertig! 30. Motoren auf Vollgas — — Fest zurückstemmen! 31. Hebel rum — los! 32. Dreitausendeinhundert Kilometer Flugstrecke! Nur Wasser und Himmel! 13 Stunden Flug. 33. Aber von dem einsamen Flugboot führen unsichtbare Brücken: Peilzeichen. Die Besatzung steht in ständiger Funkverbindung

mit der „Westfalen“ und der „Schwabenland“, die an der südamerikanischen Küste liegt. 34. Stündlich gibt der Flugkapitän seinen Standort funkentelegrafisch an die Sicherungsschiffe ab. 35. Nur wenige Meter über der Meeresfläche braust der Wal über den Ozean. Dicht über dem Meeresspiegel findet der Flieger meist die günstigsten Luftverhältnisse. 36. Ab und zu ein Passagier-Dampfer oder ein Frachtschiff — und da — wieder Deutschland — das Luftschiff — „Graf Zeppelin“ — das abwechselnd mit den deutschen Flugzeugen den Luftpostdienst Europa—Südamerika versieht. 37. Sonst nur die Unendlichkeit von Wasser und Himmel. 38. Harter, niemals endender Kampf — — Aber er wird bestanden. Immer wieder bestanden — — denn das sind Kerle, die da im Flugzeug sitzen: Deutsche Besatzung. 39. Diese Männer kennen den Ernst ihres Berufes, der ihr Leben ist und nehmen ihn jeden Tag wieder neu auf — — Bei Sturm, bei Nebel — bei Tag, bei Nacht. 40. 13 Stunden Einsamkeit über dem unendlichen Meer, 13 Stunden rasenden Fluges — — 41. Da erscheint aus den Fluten des Ozeans wie eine Tröstung festen Bodens die brasilianische Insel Fernando Noronja: Der Finger Gottes. 42. Und hier die „Schwabenland“. 43. Unerschütterlichen Lebens- und Aufbau-Willen künden die Flaggen des Deutschen Reiches. 44. Von

hier starten die Gegenflugzeuge in Richtung Europa. 45. Jetzt noch 400 Kilometer und die südamerikanische Küste ist erreicht. 46. Über Brasilien, über Natal donnern die Motoren des deutschen Postflugbootes. 47. Der Wal hat seinen Flug beendet. 48. Jetzt übernimmt das Kondor-Syndikat, das der Deutschen Luft-Hansa nahesteht, die Luftpost. Auch hier nur deutsche Flugzeuge. 49. Schnell wird die Post umgeladen — und weiter geht's dem Süden zu. 50. Die nächste Stadt: Recife — Pernambuco. 51. Hier wirft das Luftschiff „Graf Zeppelin“ auf seinen planmäßigen Südamerika-Fahrten auf dem Wege nach Rio de Janeiro die Post ab, die sofort vom Kondor-Postflugzeug übernommen wird. 52. Ob Tag, ob Nacht — ohne Unterbrechung zieht das Wasserflugzeug an der Meeresküste entlang — dem fernen Ziel entgegen. 53. Unten wiegen sich die Kronen hoher Palmen — — Unten dehnt sich der Urwald. 54. Bahia, die Stadt der Kirchen — — 55. Kapellen — — 56. Im ewigen Gleichmaß rollt die Brandung. 57. Aus der Dämmerung des Morgens hebt sich der Berg — — Wächter und Wahrzeichen. 58. Rio de Janeiro — — die Hauptstadt Brasiliens ist erreicht. 59. Rio de Janeiro — — das Herz des brasilianischen Luftverkehrs — — Sitz des Kondor-Syndikats — — Mittelpunkt und Haupthafen

seines Liniennetzes. 60. Aber so schön die Stadt, so kurz der Aufenthalt. 61. Vorwärts — vorwärts. Aus- und Umladen. 62. Der Wald tritt zurück, flach dehnt sich das Land. Über Santos, dem Hafen des aufstrebenden St. Paulo zur Hauptstadt Uruguays — nach Montevideo. 63. Noch ein kurzer Flug — — 64. Und Buenos Aires — Argentiniens Hauptstadt, liegt hinter uns. 65. Jetzt noch Endpunkt der Flugstrecke über den Atlantik — — Bald Ausgangspunkt für die neue Luftpostlinie über die Anden nach der Küste des Pazific. 66. Berlin — Rio de Janeiro — Montevideo — Buenos Aires — gestern noch Sensation, heute Leistung nach Plan und Uhr. In 3½ Tagen! Fast um die halbe Erde! 14 000 Kilometer. 67. Briefe fliegen über den Ozean. Ende.

Länge: 433 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1942.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag
und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 11. Januar 1939

Film=Prüfstelle

Prüf-Nr. 36350	Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmsprüfstelle vorgenommen werden.
Antragsteller	Robert Oelbermann, Rheinische Jugendburg
Hersteller	(Post-Dommershausen, Hunsrück)
Haupttitel	Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika.
	Fahrten und Abenteuer.
	Ein Film von Robert Oelbermann.
	Aufnahmen: Karl Mohr, Waldemar Hartmann.
	Zwischentitel: 1. Akt: 1. Auf der Fahrt über den Atlantik machen wir Halt auf den Kanarischen Inseln zur Besteigung des 3710 m hohen Piko von Teneriffa. 2. Kurze Rast. 3. Nivea-Jungens. 4. In den Schwefeldämpfen des Gipfelkraters. 5. Die untergehende Sonne malt gigantisch den Schatten des Piko auf den östlichen Himmel.

2. Akt. 1. Mit einem deutschen Ozeandampfer treffen wir in der Hauptstadt Brasiliens, Rio de Janeiro, ein. 2. Auf dem Dach des Wolkenkratzers. 3. Eine der schönsten Straßen ist die weltberühmte Palmenallee. 4. In der Bucht von Rio erhebt sich ein Berg, der seiner eigentümlichen Gestalt wegen der „Zuckerhut“ genannt wird. Auf ihn führt eine Schwebebahn, die von deutschen Ingenieuren gebaut ist. 5. Die Jugend der großen deutschen Kolonie erhält ihre Ausbildung in einer deutschen Oberrealschule. 6. Neben der geistigen Ausbildung wird auch die körperliche Ertüchtigung der deutschen Jugend gepflegt. 7. Fahrt ins Orgelgebirge. 8. Der Finger Gottes. 9. Die Millionenstadt Sao Paulo. 10. Das Museum von Ipiranga. 11. In die Staatliche Schlangenfarm Butantan werden Giftschlangen aus ganz Brasilien eingeholt. 12. Das den Zähnen entnommene Gift wird Pferden eingespritzt, aus deren Blut man das wertvolle Gegengift herstellt. 13. Baumschlangen. 14. „Schwungvoll“ fahren wir auf erstklassigen Straßen dem Süden zu. 15. Auf allen möglichen Beförderungsmitteln durchqueren wir Brasilien. 16. Am schnellsten kommt man auch hier mit dem Flugzeug vorwärts, das aus Deutschland bezogen und von deutschen Fluggesellschaften unterhalten wird.

3. Akt. 1. Durch dichten Urwald bahnen wir uns den Weg zu dem brausenden Wasserfall des Brasinho. 2. Auf schwankenden Brücken müssen die Urwaldflüsse übersritten werden. 3. In einem gewaltigen Fall stürzt sich der Strom den Abhang hinunter. 4. Schwer und hart ist der Kampf mit dem Wald. Die Baumriesen werden gefällt, das Unterholz abgebrannt. 5. In die Rodung („Roca“) sät der Siedler seinen Mais, der im aschengedüngten jungfräulichen Boden schnell und kräftig heranwächst. 6. Zwischen den liegengebliebenen Baumstämmen keimt die junge Saat hervor. 7. Urwaldbauer zu werden ist ein hartes Los. Deutscher, bedenke: Über das Schicksal der ersten Auswanderer-Generationen im fremden Lande sagt ein alter Spruch: Den ersten bringt's den Tod. Die zweiten leiden Not. Erst die dritten haben Brot. 8. Die aus Nögern, 9. und Indianern, 10. und Spaniern, 11. und Italienern, 12. entstandenen Mischlinge werden Kabokler genannt. 13. Diese Mischlinge bilden die größte Gefahr für den deutschen Siedler. Eine Blutmischung mit diesem Volke bringt einen rassistischen Niedergang mit sich, der zu einem starken Zurückgehen der körperlichen Arbeitsfähigkeit und seelischen Widerstandskraft führt. 14. Um so erfreulicher wirken die Deutschstämme, die sich oft schon seit drei

— vier Generationen im Lande ihr Blut rein bewahrt haben. 15. Alte Sitten und altgewohnte Namen haben die Siedler aus ihrer Heimat in die neue Heimat herübergenommen. 16. Immer noch entstehen neue deutsche Ansiedlungen im Urwald. Sie können sich freilich nur ein kleines schmuckloses Schulhaus leisten. 17. Gerade hier im Urwald ist der deutsche Lehrer der wertvollste Träger deutscher Volkstumsarbeit. Liebe zur Jugend, Treue zum deutschen Volk und selbstlose Hingabe an seinen Beruf müssen sich bei ihm vereinigen, damit er unter den unendlich schwierigen Verhältnissen seine Aufgabe erfüllen kann. 18. Turnfest im Urwaldorf. 19. Krokodilfang in den Lagunen von Porto Alegre. 20. Ein Mann, der Kühlung sucht.

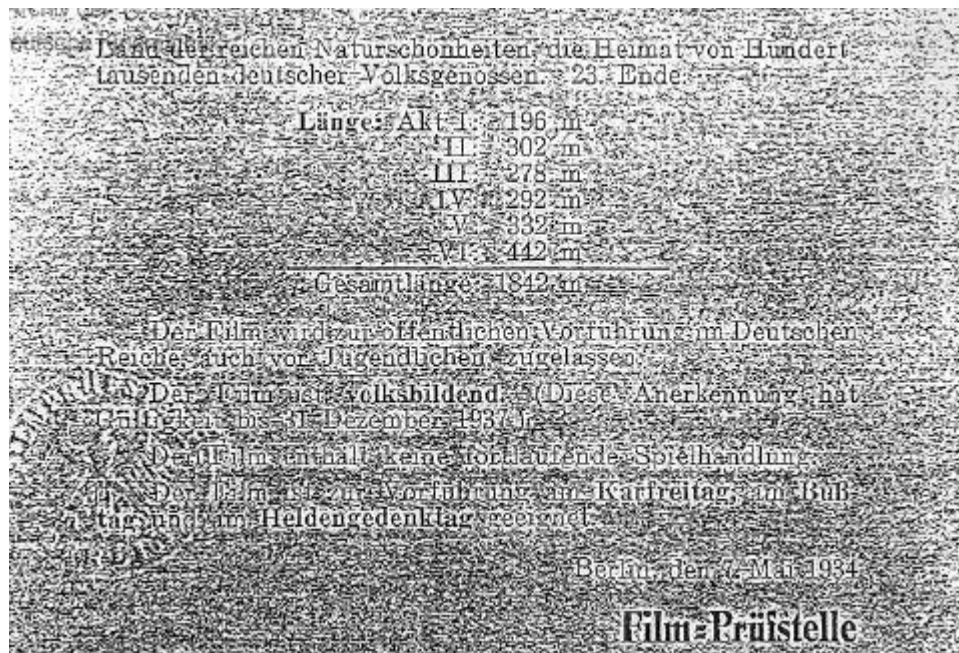
4. Akt. 1. Unsere deutschen Gastgeber stellen uns zu einem Ritt durch deutsch-brasilianisches Land ihre Pferde zur Verfügung, die nach Landessitte gesättelt werden. 2. Für die zahlreichen deutschen Schulen gibt es in Sao Leopoldo eine besondere deutsche Lehrerbildungsanstalt. 3. Die Jungens bauen ihr Schwimmbad selbst. 4. Eine Fahrt mit deutschen Bauern durch den Urwald zu den letzten Indianern Südbrasilens, den Botokuden. 5. Im Indianerdorf. 6. Medizinmänner bei einer Beschwörung. 7. Neben

den Einzelsiedlungen sind deutsche Dörfer und Städte entstanden. Hier die blühende deutsche Stadt Blumenau. 8. Deutsche Rudervereine veranstalten auf dem Itajaí bei Blumenau eine Regatta. 9. Jahrhundertdenkmal deutscher Einwanderung in Rio Grande do Sul (1824–1924). 10. Das Auto bringt uns zum Rio Uruguay. 11. Unzählige Schmetterlinge bevölkern die tropische Landschaft. 12. Ein musikalischer „Flattergeist“.

5. Akt. 1. Durch Urwald und Camp beginnt unsere Fahrt mit einer Maultierkarawane zu den Wasserfällen des Iguassú. 2. Abends wird das Lager aufgeschlagen und abgekocht. 3. Nach beschwerlichem Urwaldmarsch treffen wir die erste menschliche Ansiedlung im freien Camp. 4. Besuch vom Nachbar Rancho. 5. Im brasilianischen Camp werden besonders Pferde angezogen, die wild aufwachsen und zum Reiten gebändigt werden. 6. Am Ziel der Urwaldfahrt, vor den Wasserfällen des Iguassú. 7. Diese Wasserfälle an der Dreiländerecke von Brasilien, Argentinien und Paraguay sind die schönsten und mannigfaltigsten der Welt. Das Wasser stürzt sich in einer Breite von 5 km in die Tiefe.

6. Akt. 1. In Paraguay erzählen alte Ruinen von den einstmaligen großen Niederlassungen der Jesuiten. 2. Mitten

durch die argentinische Pampa führt unser Weg zu dem Hochgebirge der Anden. 3. In dem schönsten Teil der Anden, der mit Recht den Namen „Chilenische Schweiz“ führt, liegt der See „Todos los Santos“. 4. Der Osorno (2260 m) mit seinen weiten Gletscherfeldern reizt zu einer Besteigung. 5. Skifahren ohne Skier. 6. Der See Llanquihue, an dessen Ufern fast ausschließlich deutsche Bauern wohnen. 7. Eine Geburtstagsfeier auf dem See. 8. Zum Markttag kommen von weither die Gauchos mit ihrem Vieh. 9. Die letzten Indianer Chiles sind die Araukaner. 10. Die Schönsten ihres Stammes. 11. Ein Ritt zu den Laja-fällen. 12. Der von der deutschen Kolonie in Concepcion erbaute Bismarckturm. 13. Der Vulkan Chillan ist noch sehr lebendig. Alle Viertelstunde stößt er gewaltige Schwefelwolken, Steinmassen und Asche aus. 14. Santiago de Chile, die Metropole der Westküste. 15. Das alte Santiago aus der Spanierzeit. 16. Milderes Santiago. 17. Das Parlament. 18. Der deutsche Skandinav Santiago baute in den Anden die erste Skihütte Südamerikas. 19. An den Ufern des Großen Ozeans. 20. Aus Sand und Muscheln baute sich das Meer einen Triumphbogen, die Portada. 21. Wie Hanschen den Kochtopf umwarf und wie er dafür bestraft wurde. 22. Wir verlassen Sudamerika, das



Prüf-Nr.
40117

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } Robert Oelbermann, Rheinische Jugendburg
Hersteller: } (Post Dommershausen, Hunsrück)

Haupttitel: Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika.
(Schmalfilm.)

Fahrten und Abenteuer.

Ein Film von Robert Oelbermann.

Aufnahmen: Karl Mohri, Waldemar Hartmann.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Auf der Fahrt über den Atlantik machen wir Halt auf den Kanarischen Inseln zur Besteigung des 3710 m hohen Pik von Teneriffa. 2. Kurze Rast. 3. Nivóa-Jungens. 4. In den Schwefeldämpfen des Gipfelkraters. 5. Die untergehende Sonne malt gigantisch den Schatten des Pik auf den östlichen Himmel.

2. Teil. 1. Mit einem deutschen Ozeandampfer treffen wir in der Hauptstadt Brasiliens, Rio de Janeiro, ein. 2. Auf dem Dach des Wolkenkratzers. 3. Eine der schönsten Straßen ist die weltberühmte Palmenallee. 4. In der Bucht von Rio erhebt sich ein Berg, der seiner eigentümlichen Gestalt wegen der „Zuckerhut“ genannt wird. Auf ihn führt eine Schwebelahn, die von deutschen Ingenieuren gebaut ist. 5. Die Jugend der großen deutschen Kolonie erhält ihre Ausbildung in einer deutschen Oberrealschule. 6. Neben der geistigen Ausbildung wird auch die körperliche Ertüchtigung der deutschen Jugend gepflegt. 7. Fahrt ins Orgelgebirge. 8. Der Finger Gottes. 9. Die Millionenstadt Sao Paulo. 10. Das Museum von Ipiranga. 11. In die Staatliche Schlangenfarm Butantan werden Giftschlangen aus ganz Brasilien eingeliefert. 12. Das den Zähnen entnommene Gift wird Pferden eingespritzt, aus deren Blut man das wertvolle Gegengift herstellt. 13. Baumschlangen. 14. „Schwungvoll“ fahren wir auf erstklassigen Straßen dem Süden zu. 15. Auf allen möglichen Beförderungsmitteln durchqueren wir Brasilien. 16. Am schnellsten kommt man auch hier mit dem Flugzeug vorwärts, das aus Deutschland bezogen und von deutschen Fluggesellschaften unterhalten wird.

3. Teil. 1. Durch dichten Urwald bahnen wir uns den Weg zu dem brausenden Wasserfall des Brasinho. 2. Auf schwankenden Brücken müssen die Urwaldflüsse überschritten werden. 3. In einem gewaltigen Fall stürzt sich der Strom den Abhang hinunter. 4. Schwer und hart ist der Kampf mit dem Wald. Die Baumriesen werden gefällt, das Unterholz abgebrannt. 5. In die Rodung („Roca“) sät der Siedler seinen Mais, der im aschengefüllten jungfräulichen Boden schnell und kräftig heranwächst. 6. Zwischen den liegengebliebenen Baumstämmen keimt die junge Saat hervor. 7. Urwaldbauer zu werden ist ein hartes Los. Deutscher bedenke: Über das Schicksal der ersten Auswanderer-Generationen im fremden Lande sagt ein alter Spruch: Den ersten bringt's den Tod, Die zweiten leiden Not, Erst die dritten haben Brot. 8. Die aus Negern . . . 9 . . . und Indianern . . . 10 . . . und Spaniern . . . 11 . . . und Italienern . . . 12 . . . entstandenen Mischlinge werden Kabokler genannt. 13. Diese Mischlinge bilden die größte Gefahr für den deutschen Siedler. Eine Blutmischung mit diesem Volke bringt einen rassischen Niedergang mit sich, der zu einem starken Zurückgehen der körperlichen Arbeitsfähigkeit und seelischen Widerstandskraft führt. 14. Um so erfreulicher wirken die Deutschstämmigen, die sich oft schon seit drei

— vier Generationen im Lande ihr Blut rein bewahrt haben. 15. Alte Sitten und altgewohnte Namen haben die Siedler aus ihrer Heimat in die neue Heimat herübergenommen. 16. Immer noch entstehen neue deutsche Ansiedlungen im Urwald. Sie können sich freilich nur ein kleines schmuckloses Schulhaus leisten. 17. Gerade hier im Urwald ist der deutsche Lehrer der wertvollste Träger deutscher Volkstumsarbeit. Liebe zur Jugend, Treue zum deutschen Volk und selbstlose Hingabe an seinen Beruf müssen sich bei ihm vereinigen, damit er unter den unendlich schwierigen Verhältnissen seine Aufgabe erfüllen kann. 18. Turnfest im Urwalddorf. 19. Krokodilfang in den Lagunen von Porto Alegre. 20. Ein Mann, der Kühlung sucht.

4. Teil. 1. Unsere deutschen Gastgeber stellten uns zu einem Ritt durch deutsch-brasilianisches Land ihre Pferde zur Verfügung, die nach Landessitte gesattelt werden. 2. Für die zahlreichen deutschen Schulen gibt es in Sao Leopoldo eine besondere deutsche Lehrerbildungsanstalt. 3. Die Jungens bauen ihr Schwimmbad selbst. 4. Eine Fahrt mit deutschen Bauern durch den Urwald zu den letzten Indianern Südbrasilien, den Botokuden. 5. Im Indianerdorf. 6. Medizinmänner bei einer Beschwörung. 7. Neben

den Einzelsiedlungen sind deutsche Dörfer und Städte entstanden. Hier die blühende deutsche Stadt Blumenau. 8. Deutsche Rudervereine veranstalten auf dem Itajahy bei Blumenau eine Regatta. 9. Jahrhundertdenkmal deutscher Einwanderung in Rio Grande do Sul (1824—1924). 10. Das Auto bringt uns zum Rio Uruguay. 11. Unzählige Schmetterlinge bevölkern die tropische Landschaft. 12. Ein musikalischer „Flattergeist“.

5. Teil. 1. Durch Urwald und Camp beginnt unsere Fahrt mit einer Maultierkarawane zu den Wasserfällen des Iguassu. 2. Abends wird das Lager aufgeschlagen und abgekocht. 3. Nach beschwerlichem Urwaldmarsch treffen wir die erste menschliche Ansiedlung im freien Camp. 4. Besuch vom Nachbar-Rancho. 5. Im brasilianischen Camp werden besonders Pferde aufgezogen, die wild aufwachsen und zum Reiten gebändigt werden. 6. Am Ziel der Urwaldfahrt, vor den Wasserfällen des Iguassu. 7. Diese Wasserfälle an der Dreiländerecke von Brasilien, Argentinien und Paraguay sind die schönsten und mannigfaltigsten der Welt. Das Wasser stürzt sich in einer Breite von 5 km in die Tiefe.

6. Akt. 1. In Paraguay erzählen alte Ruinen von den einstmaligen großen Niederlassungen der Jesuiten. 2. Mitten

durch die argentinische Pampa führt unser Weg zu dem Hochgebirge der Anden. 3. In dem schönsten Teil der Anden, der mit Recht den Namen „Chilenische Schweiz“ führt, liegt der See „Todos los Santos“. 4. Der Osorno (2260 m) mit seinen weiten Gletscherfeldern reizt zu einer Besteigung. 5. Skifahren ohne Skier. 6. Der See Llanquihue, an dessen Ufern fast ausschließlich deutsche Bauern wohnen. 7. Eine Geburtstagsfeier auf dem See. 8. Zum Markttag kommen von weither die Gauchos mit ihrem Vieh. 9. Die letzten Indianer Chiles sind die Araukaner. 10. Die Schönsten ihres Stammes.

7. Teil. 1. Ein Ritt zu den Lajafällen. 2. Der von der deutschen Kolonie in Concepcion erbaute Bismarckturm. 3. Der Vulkan Chillan ist noch sehr lebendig. Alle Viertelstunde stößt er gewaltige Schwefelwolken, Steinmassen und Asche aus. 4. Santiago de Chile, die Metropole der Westküste. 5. Das alte Santiago aus der Spanierzeit. 6. Modernes Santiago. 7. Das Parlament. 8. Der deutsche Skiclub Santiago baute in den Anden die erste Skihütte Südamerikas. 9. An den Ufern des Großen Ozeans. 10. Aus Sand und Muscheln baute sich das Meer einen Triumphbogen, die Portada. 11. Wie Hänschen den Kochtopf unwarf und wie er dafür bestraft wurde. 12. Wir verlassen Südamerika, das

Land der reichen Naturschönheiten, die Heimat von Hunderttausenden deutscher Volksgenossen. 13. Ende.

Länge: Teil I:	79 m
II:	120 m
III:	109 m
IV:	118 m
V:	132 m
VI:	90 m
VII:	85 m

Gesamtlänge: 733 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1938.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 24. September 1935

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
30265

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Emelka-Wochenschau G. m. b. H.**
Hersteller: } **Berlin SW 68, Friedrichstr. 210**
Haupttitel: **Das Dornier Flugschiff Do. X.**
Ohne Zwischentitel.

Länge: 238 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 27. Oktober 1931

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
21798

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Eiko-Film Aktiengesellschaft, Berlin**
 Ursprungsfirma: **Friedrichstraße 224**
 Titel des Bildes: **Emden III fährt um die Welt.**

Ein „Seetörn“ in einem Vorspiel und sieben Etappen. Den Hauptteil der Reiseaufnahmen besorgte Obermaschinist Borchers in seiner dienstfreien Zeit. Die Bearbeitung besorgte im Auftrage des Rings Deutscher Kulturfilmbühnen Ernst Angel. Erdeka Verleih.

Untertitel. Vorspiel. 1. 1914. 2. Der kleine Kreuzer „Emden“. 3. Die „Emden“ beschießt Madras. 4. Die „Emden“ der Schrecken Bengalens. 5. Neue Kapernfahrt der „Emden“. 6. Die „Emden“ in der arabischen See. 7. Wenn man die „Emden“ findet. 8. Der kleine Kreuzer „Emden“. 9. Am

9. November bei den Cocos-Inseln. 10. „Emden I“ 11. — wird nach siebenstündigem ungleichen Kampf zum Wrack zusammengeschossen, auf die Korallenriffe gesetzt. 12. Unvergessen bleiben Schiff und Kommandant. 13. In Deutschland 14. und in der Welt. 15. 1918. 16. „Emden II“ sinkt mit der deutschen Hochseeflotte. 18. bei Scapa Flow. — 19. 1925. 20. Des neuen Deutschlands erster Kreuzer empfängt den alten Ehrentitel. 21. „Emden III“. 22. Der Kommandant, Kapitän z. See Foerster. 23. Die erste Aufgabe des neuen Schiffes. 24. Erhöhung des deutschen Ansehens in der ehemals feindlichen Welt — Friede und Freundschaft mit Uebersee. 25. Der Reisebefehl. 26. Alle Loinen los. — — Beide Maschinen kleine Fahrt voraus! — 27. Beide Maschinen große Fahrt voraus!

Die erste Etappe. 1. Küste in Sicht! 2. Der Gruß der „Emden“. 3. Spaniens Antwort. 4. Nächstes Ziel: Die Kanarischen Inseln. 5. Arrecife auf Lanzarote. 6. Auf Einladung des Gouverneurs: Ein Ritt — 7. — über wüstenartige Lavafelder und die Reste verschütteter Behausungen. 8. — bis an den Krater „Monte de Fuego“. 9. Eier, billig gekocht — 10. — und mit Appetit gegessen. 11. Heim zum Hafen. — 12. Vor dem Auslaufen: Windstärke 7, die „Emden“ sendet durch Rettungskutter einen Abschiedsbrief an Land. 13. Gran Canario, die zweite der Canaren. 14. Vorbereitung zum

großen „Seeförn“: „Emden“ nimmt — 15. — Oel in Las Palmas — 16. — Kohle in Santa Cruz. 17. Die Bordkapelle hilft mit. 18. Ausflug nach Orotova. 19. Auf einer deutschen Besichtigung. 20. Mit einem Gruß aus Deutschland passiert die gewältige „Cap Polonia“. 21. Kurs südwärts. 22. Am Neujahrstage bei 40 Grad im Schatten — 23. — wird der Aequator gekreuzt. Die Neulinge haben sich — nach altem derben Seemannsbrauch — der „Linientaufe“ zu unterziehen. 24. Neptun und Gefolge betreten das Schiff. 25. Bei den Klängen des alten Samoa-Kriegsmarsches. 26. — werden die Täuflinge in Empfang genommen. 27. — zuerst verschönt. 28. sodann befreit von dem Schmutz des nördlichen Erdteils. 29. Neptuns Abzug. 30. An der Südspitze Afrikas: Kapstadt. 31. Der Generalgouverneur begrüßt die „Emden“. 32. Ein Ausflug der „frischgewaschenen Jungs“. 33. Beim Kap der guten Hoffnung. 34. Und wieder Kohle! Neger nehmen uns die schwere Arbeit ab.

Die zweite Etappe. 1. Ueber alle Stationen und Reiseerlebnisse hinweg nimmt der tägliche Dienst seinen Fortgang. 2. 6 h 30: Frühstück. 3. 7 h 30: Reinschiff. 4. 9 h 15: Musterung in Divisionen. 5. 9 h 30: Ausbildungs- und Gefechtsdienst. 6. 11 h 40: „Backen und Banken“. 7. Essensprobe durch den 1. Offizier. 8. Nachmittags: Divisionsdienst. 9. Nach getaner Arbeit. 10. Klar bei Hangematten! 11. Im

Indischen Ozean. 12. Zanzibar — früher deutsches Hoheitsgebiet — im Austausch gegen Helgoland an England abgetreten. 13. Angehörige der früheren deutschen Schutztruppe führen uns durch die Insel. 14. Eingeborenendörfer auf Zanzibar. 15. Wo Worte fehlen, müssen Hände sprechen. 16. Auch die „Emden“ erhält ihr Tropenkleid: Die Sonnensegel. 17. Ebenholz-Elefanten — stark gefragt! 18. Nach der Abfahrt: Die Zählung der Beute. 19. Unterwegs nach Sumatra: Bord-Sportfest. 20. Preisverteilung. 21. Sumatra! 22. Im Hafen von Sabang. 23. Landung in Padang. 24. Aufmarsch vor dem Hause des holländischen Residenten. 25. Malayendörfer. 26. Wie sich die Malayin vor der Kamera benimmt. 27. Alte Malayenhäuser — mit Schnitzwerk und vielen Giebeln. 28. für jeden neuen Schwiegersohn wird im Hause der Schwiegereltern ein Zimmer mit Giebel angebaut. 29. Feierabend auf einer Gummiplantage. 30. Tanz mit einer schönen und scheuen Eingeborenen. 31. Abfahrt. 32. Auf Wiedersehen — Padang! 33. Vor den Cocosinseln — hier, an der historischen Stelle des letzten Kampfes und der Vernichtung der alten „Emden“ — 34. — versammelt sich die Besatzung der neuen „Emden“ zur Gedenkfeier. 35. Der Bordgeistliche spricht. 36. Der Kommandant läßt einen Lorbeerkrantz auf das Meer nieder. 37. Die Ehrensalve. — Der Alltag tritt wieder in seine Rechte.

Die dritte Etappe. 1. Nach Java. 2. Seltsame Gegensätze zeitigt manchmal das Vordringen der europäischen Civilisation. 3. Bali, der lächelnde Garten Gottes, die Insel der Zufriedenen. 4. Kunstreiche Tempel fehlen in keinem Dorf. — 5. In unzähligen Treppen, Türen, Türmen ruht — uns verschlossen — das religiöse Symbol des Baues. 6. Nur böse Gottheiten werden im Bilde dargestellt. 7. Unter Lianen. 8. Die Sitte der Kopflast begünstigt den edlen schreitenden Gang. 9. Unser „Landungskorps“. 10. Der Markt von Denpasar. 11. Kauflust erwacht. 12. Kurs nordwärts. 13. Oestlich der Philippinen überprüft der Navigationsoffizier der „Emden“ die Meerestiefen mit dem neuartigen Echolot. — 14. Ein bemerkenswertes Ergebnis. 15. Die „Emden“ hat die bisher größte gemessene Meerestiefe gelotet. 16. Japan. — 17. Auf Miashima, dem vielbesuchten Wallfahrtsort. 18. Im Tempel des Wassergottes. 19. Die heiligen Rehe. 20. Kleine Opfertempel zieren auch die bewaldeten Höhen. 21. Shizuoka. 22. Vor dem Hause der heiligen Tauben. 23. Nach Jokohama, dem Hafen Tokios. 24. Geschäftsstraßen. 25. Zum Konzert im Stadtpark von Tokio. 26. Zum Konzert! 27. Welcome to The german cruiser Emden in Tokio!

Die vierte Etappe. 1. Im Stillen Ozean. 2. Durch unsere Fahrt um die Erde haben wir einen Tag „gespart“, der hier, an der „Datumgrenze“, als Sonntag gefeiert wird. 3. Den

Alenten entgegen. 4. Im kleinen Hafen von Dutch-Harbour. 5. Juneau, Hauptstadt des riesigen Alaska — hat nur 5000 Einwohner — 6. — und steht im Zeichen einer großen Goldmine. 7. Ausflug zum Mendenhall-Gletscher. 8. In den Revieren der ersten Goldgräber: Von Skagway mit der Bahn über den Whitepaß — 9. — zum Bennet-See, schon auf britischem Territorium (Canada). 10. Im Nationalpark der früheren Hauptstadt Sitka. 11. Geheimnisvolle Totem-Säulen — Reste alter indianischer Kultur. 12. Im Hafen von Seattle (Washington) wird die „Emden“ gründlich überholt. 13. Der Schiffstaucher untersucht den Schiffsboden. 14. Im Trockendock. 15. Anker auf! 16. Vor Seattle: Groß-Austausch mit einem amerikanischen Schlachtschiff-Geschwader. 17. Wieder in tropischen Regionen: Mazalan (Mexiko). 18. Nicht alle Straßen sind gepflastert. 19. In der Bevölkerung überwiegen Indios und Mestizen — 20. Die dienstfreie „Emden“-Besatzung — 21. Zum Fest auf der Palmeninsel. 22. Mexikostepp. 23. Die „Emden“ läßt ein — 24. Am Heck — freundschaftlich vereint — Deutschlands und Mexikos Flaggen. 25. „Verständigungspolitik“. 26. Eingeborenenboote — angelockt vom Fest — umkreisen das Schiff. 27. Ueber Manzanillo — 28. — zum Eingang des Panamakanals. 29. Die Ruinenstadt Santo Domingo bei Panama. 30. Am Quai von Balboa. 31. Als Gäste der Regierung in der Landeshaupt-

stadt Quito (2400 m). 32. Denkmal der Befreiung von spanischer Herrschaft. 33. Gedenkfeier für die Gefallenen. — 34. Der Kommandant der „Emden“ spricht. 35. Das Kavallerieregiment Jaguachi stellt uns seine Pferde zur Verfügung. 36. „Reitende Gebirgsmarine“. 37. Abfahrt von Quito. — 38. Vor Mollendo (Peru). 39. Wegen der mächtigen Brandung muß die Besatzung auf ungewöhnliche Art ausgeboten werden.

Die fünfte Etappe. 1. Kurs Chile. 2. In den Hafen von Valparaiso — 3. Wo uns das chilenische Flaggschiff „Almirante Latorre“ begrüßt. 4. Ruderverein und Motorboote geleiten uns in den Hafen. 5. Die Chilenen — die „Preußen Südamerikas“ — feiern mit uns Hindenburgs Geburtstag in der deutschen Schule. 6. In der Hauptstadt Santiago. 7. Vor dem Präsidentenpalais. 8. Vorführung der Kavallerieschule. 9. Auf Deck herrscht jetzt reges Leben! Der W. O. (Wachhabender Offizier) hat viel zu tun. 10. Es besuchen uns Händler aller Art — 11. Freunde und Neugierige — 12. Offiziere und Vertreter der Behörden — 13. Scharen von Urlaubern müssen vor Anlandgehen gemustert werden. 14. Auf der Insel Quiriquina: Die künftigen Schiffsjungen und Seekadetten zeigen uns ihre Künste. 15. Nach Puerto Montt. 16. Gerade vor 75 Jahren trafen die ersten deutschen Siedler hier ein. — Der Kommandant begibt sich zur Feier.

17. „Emden“-Besatzung und chilenische Truppen beim gemeinsamen Aufmarsch. 18. Durch die engen Kanäle und Fjorde der Westküste — 19. Nach Feuerland.

Die sechste Etappe. 1. Punta Arenas — die südlichste Stadt der Erde — liegt hinter uns — wir passieren den Beagle-Kanal — 2. In der Romantobucht. 3. Die Eismassen des Romantegletschers berühren das Meer. 4. An der Südspitze Südamerikas — neuer Kurs nordost. 5. Auf der Reede von Commodoro Rivadavia. 6. Ausflug nach einer Estanza. 7. Spießbraten auf argentinische Art. 8. Reiterspiele der Gauchos. 9. Ringstechen. 10. Und das Beste zuletzt — 11. Bahía Blanca. 12. Und damit wir nicht vergessen, daß wir auf einem Kriegsschiff sind, — 13. Alarm. 14. Im Hafen von Sao Francisco (Brasilien). 15. Eine Einladung der deutschen Stadt Joinville. 16. Und wiederum Spießbraten, diesmal zur Abwechslung auf brasilianische Art bereitet — 17. — und frei von der Stange gegessen. — 18. Fröhliche Heimkehr auf der Flußfähre. 19. Santos (Brasilien). 20. Die Stadt des Kaffees, der Bananen und Kokosnüsse. 21. Bei den Fischern. 22. Streifzüge in die Umgebung. 23. Bei der gastfreundlichen Kolonie Bugre. 24. Ein deutsches Schulschiff im Hafen von Santos. 25. Heimat — 26. Abschied von Santos. 27. Nach Rio. 28. Rio de Janeiro, Brasiliens Hauptstadt.

Die siebente Etappe. 1. In Pernambuco (Brasilien). — 2. Aus den Wäldern Pernambucos hat sich die „Emden“ einige Begleiter geholt. 3. 10 Tage nichts als Himmel und Wasser bis zur Insel Haiti — 4. — wo die „Emden“ in einer stillen Bucht vor Anker liegt. 5. In amerikanischen Hafen St. Thomas. 6. Kurs Europa! 7. Ponta Delgarda auf St. Miguel (Azoren). 8. Und wieder Spanien — 9. — wo es am Spanischsten ist. 10. Vor Verlassen des letzten Hafens Generalreinigung. 11. Nach dem Auslaufen wird der hundert Meter lange Heimatwimpel gesetzt. 12. — Zu dessen Führung nur zwei Jahre Auslandsaufenthalt oder Umkreisung der Erde berechtigen. 13. Mit Volldampf Kurs Heimat! 14. Deutschland! 16. Deutschland! 17. Deutschland! Wir „Emden“-Leute grüßen Dich!

Länge: Vorspiel:	196 m
Etappe I:	340 m
II:	342 m
III:	285 m
IV:	423 m
V:	264 m
VI:	349 m
VII:	273 m
<hr/>	
Gesamtlänge:	2472 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Prüfgebühr ermäßigt.

Berlin, den 26. Februar. 1929

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
38282

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne aml. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Universum-Film Aktiengesellschaft**

Hersteller: **Berlin SW 19, Krausenstraße 38/39**

Haupttitel: **F. P. 1 wird Wirklichkeit. (Schmalfilm.)**

Ein Ufa-Kulturfilm. Institut für Film- u. Bildkunde

F. P. 1 wird Wirklichkeit.

Manuskript und Bearbeitung: Dr. Martin Rikli.

Photographie: Albert Kling-Stuttgart.

Ton: Bruno Suckau.

Musik: Walter Winnig.

Sprecher: Walter Carlos.

Herstellungsgruppe: Dr. Nicholas Kaufmann.

System: Klangfilm.

Afifa-Tonkopie.

Ufa.

Zwischentitel. 1. Bis vor kurzem brauchte ein Brief von Berlin nach Rio de Janeiro 15 Tage. Jetzt erreicht er in 4 bis 5 Tagen sein Ziel. Das ermöglicht der neu-eingerichtete deutsche Luftpostdienst Europa-Südamerika. 2. Über Stuttgart—Barcelona—Sevilla führt die Route nahe der nordafrikanischen Küste nach den Kanarischen Inseln. Von Las Palmas über Bathurst in Britisch-Gambia nach Südamerika: Rio de Janeiro und Buenos Aires. Eine Flugpost-Strecke von 14000 Kilometern! 3. Startbereit stehen zwei Blitzflugzeuge der Lufthansa auf dem Flughafen Tempelhof. 4. In zwei Stunden in Stuttgart! Im frühen Morgengrauen wird die für Südamerika bestimmte Europapost vom Junkersflugzeug übernommen. 5. Jetzt sind wir schon über der Schweiz. 6. Das Rhonetal ist erreicht. Unten die kleine Stadt Cerest in Frankreich. 7. Weiter nach Spanien. Barcelona wird angesteuert. 8. Nun folgt das Flugzeug vorerst der spanischen Küste. 9. Dann quer über Land. Unter uns die Stadt Toledo. 10. Die Straße von Gibraltar wird überflogen. Abschied von Europa. 11. Nun geht es an der afrikanischen Küste entlang zu den Kanarischen Inseln! 12. Die höchste Erhebung der Hauptinsel Teneriffa, der Pico del Teyde. 31. Wir überfliegen den 3700 m hohen Gipfel des erloschenen

Vulkan. 14. Die erstarrten Lavaströme im großen Krater. 15. Das Gebirge der Hauptinsel Gran Canaria. 16. Die Hauptstadt der Insel: Las Palmas, ein Knotenpunkt vieler Schifffahrtslinien. Hier war bei den Versuchsflügen der Endpunkt der von Landflugzeugen beflogenen Strecke. 17. Vom Landflugplatz außerhalb der Stadt wird die Post nach dem Hafen gebracht. 18. Startbereit liegt hier ein Dornier-Wal. 19. Noch ein letzter Probelauf der Motoren vor dem Start für die nächste Strecke nach Bathurst und von dort über den Ozean. 20. Nach einem Anlauf von 4—500 Metern hebt sich die Maschine trotz ihrer Schwere glatt vom Wasser. 21. Las Palmas liegt hinter uns. 22. Mit Hilfe der Funkanlage peilt der Funker über die Rahmenantenne den Kurs und gibt dem Piloten die notwendigen Anweisungen. 23. Inmitten des Atlantik liegt eine schwimmende Insel. Was der kühne Traum eines Dichters und Regisseurs vorausgesehen hat: F. P. 1 wird Wirklichkeit. Auf einfachste Weise ist das Problem der Flugplattform gelöst. Ein umgebautes Schiff als Stützpunkt ermöglicht den Flugzeugen die Überquerung des Atlantik. Es ist der Dampfer „Westfalen“ vom Norddeutschen Lloyd! 24. Wegen der großen Wassertiefe ist das Schiff nicht verankert. Es ist ständig unter Dampf

und kann jederzeit dem Wetter ausweichen. 25. Das Schiff hat am Heck ein großes Segel im Wasser ausgelegt. Das niedergegangene Flugzeug rollt auf dieses Schleppsegel. 26. Und wird dann mittels einer Krananlage an Bord der „Westfalen“ genommen. 27. Nach der Übernahme von Brennstoff und einer kurzen Kontrolle der Motoren wird das Flugzeug auf der Katapultanlage mit Preßluft abgeschleudert. 28. Diese Anlage ist eine besondere Leistung deutscher Ingenieurkunst. Nach einer Gleitstrecke von nur 40 Metern hat das Flugboot bereits eine Geschwindigkeit von über 100 Stundenkilometern. 29. Das Flugboot ist zum Abschluß bereit. 30. Am Maschinenstand wird die Preßluft ausgelöst. 31. Bei guter Sicht wird wenige Meter über dem Wasserspiegel geflogen. 32. Nach ihrem Flug über den Ozean geht die Maschine an der südamerikanischen Küste nieder. 33. Von hier geht das Postflugzeug erst die Küste entlang, dann über Land bis zum berühmten schönen Hafen von Rio de Janeiro. Die Postsendung ist angelangt. In 4 bis 5 Tagen hat sie eine Strecke zurückgelegt, zu der die ersten Entdecker Amerikas viele Monate brauchten. 34. Ende.

Länge: 139 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist **volksbildend**. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1938.)

Der Film ist geeignet, als **Lehrfilm** im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am **Karfreitag**, am **Bußtag** und am **Heldengedenktag** geeignet.

Berlin, den 11. Januar 1935

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
28816

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **I. G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft**
 Hersteller: } **Frankfurt a. M., Grüneburgplatz**
 Haupttitel: **Fahrt ins Land der Wunder und Wolken. (Schmalfilm.)**
Kapitän Gunther Plüschows Reise nach Feuerland.
 Ein Kinagfa-Film.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Im November 1927 trat Plüschows Holzpantine „Feuerland“ die Reise an. 2. Die Nordsee ist ungemütlich. 3. In der Biskaya bläst Neptun aus vollen Backen. 4. An Spaniens Küste vorbei. 5. Lissabon in Sicht. 6. Weiter geht die Fahrt. 7. Teneriffa taucht auf. 8. Schnauf wird landfein gemacht. 9. Südwärts, immer südwärts! 10. S. M. Neptun und Gemahlin kommen zur Äquatortaufe. 11. Ein Haifisch wird

gefangen. 12. Delphine übernehmen den Lotsendienst. 13. Brasilien taucht aus der Flut auf. 14. Weiter geht die Fahrt nach Feuerland. 15. Ein Märchen von Schönheit. 16. Durch Fjorde und Kanäle in die Einsamkeit. 17. Feuerlandzauber. 18. Der Gletscher kalbt. 19. Ein Seelöwe sonnt sich auf einem Eisblock. 20. In grünen Wäldern der Negrigletscher. 21. Beiboot zu Wasser. 22. Durch blumige Auen und heitere Wälder. 23. Eine Gralsburg aus schimmerndem Eis. 24. Ende des 1. Teils.

2. Teil. 1. Mit dem Gummiboot durchs Treibeis an Eismauern vorbei. 2. Bis zum Fuß der starren Gletscher drängt sich lebensgrüner Wald. 3. Lachende Sonne — es geht auf Jagd. 4. Blühende Blumen im Eisland. 5. Plüschows „Silberkondor“ startet zum Fluge über das Feuerland. 6. Bisher unbezwungene Gipfel locken. 7. Tief unten liegt der Agostine-Fjord. 8. Auf den Buckland zu. 9. Hinüber zum Bergkönig Sarmiento. 10. Das Wetter wird bedrohlich. 11. Schnell wie er kam ist auch der Sturm verflogen. 12. In wilden Kaskaden schäumt der Rio Payne zu Tal. 13. Bezungen ist der Riese Payne. Blick auf unerforschte Gipfel. 14. Adler kreisen um das Flugzeug und weisen den Weg nach unten. 15. „Was ist denn das für ein merk-

würdiger Vogel", fragt der Pinguin. 16. Da stauen die Seelöwen und die Robben wundern sich. 17. Entsetzt flüchten die patagonischen Kormorane 18. von ihren Nisttürmen aus eigenem Guano. 19. Kreischend erheben sich die Raubmöwen. 20. Der Riesenvogel verschwindet — langsam tritt Ruhe ein. 21. Der Silberkondor landet 22. und lustige Delphine schwärmen ihm voraus. 23. Ankunft der Holzpantine. 24. Nach fast zwei Jahren zurück in die Heimat. 25. Die Erinnerung aber an das Märchenland Patagonien wird nie schwinden. 26. Ende.

Länge: Teil I: 121 m

II: 115 m

Gesamtlänge: 236 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 27. April 1931

Neu zugelassen auf Grund der Sechsten Verordnung zur Durchführung des Lichtspielgesetzes vom 3. Juli 1935.

Berlin, den 25. November 1935

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
33299

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **I. G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft**

Hersteller: } **Frankfurt a. M., Grüneburgplatz**

Haupttitel: **Fahrt ins Land der Wunder und Wolken.**

(Ozaphan-Schmalfilm.)

Kapitän Gunther Plüschows Reise nach Feuerland.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Im November 1927 trat Plüschows Holzpantine „Feuerland“ die Reise an. 2. Die Nordsee ist ungemütlich. 3. In der Biskaya bläst Neptun aus vollen Backen. 4. An Spaniens Küste vorbei. 5. Lissabon in Sicht. 6. Weiter geht die Fahrt. 7. Teneriffa taucht auf. 8. Schnauf wird landfein gemacht. 9. Südwärts, immer südwärts! 10. S. M. Neptun und Gemahlin kommen zur Äquatortaufe. 11. Ein Haifisch wird

gefangen. 12. Delphine übernehmen den Lotsendienst. 13. Brasilien taucht aus der Flut auf. 14. Weiter geht die Fahrt nach Feuerland. 15. Ein Märchen von Schönheit. 16. Durch Fjorde und Kanäle in die Einsamkeit. 17. Feuerlandzauber. 18. Der Gletscher kalbt. 19. Ein Seelöwe sonnt sich auf einem Eisblock. 20. In grünen Wäldern der Negrigletscher. 21. Beiboot zu Wasser. 22. Durch blumige Auen und heitere Wälder. 23. Eine Gralsburg aus schimmerndem Eis. 24. Ende des 1. Teiles.

2. Teil. 1. Mit dem Gummiboot durch Treibeis an Eismauern vorbei. 2. Bis zum Fuß der starren Gletscher drängt sich lebensgrüner Wald. 3. Lachende Sonne — es geht auf Jagd. 4. Blühende Blumen im Eisland. 5. Plüschows „Silberkondor“ startet zum Fluge über das Feuerland. 6. Bisher unbezwungene Gipfel locken. 7. Tief unten liegt der Agostine-Fjord. 8. Auf den Buckland zu. 9. Hinüber zum Bergkönig Sarmiento. 10. Das Wetter wird bedrohlich. 11. Schnell wie er kam ist auch der Sturm verflogen. 12. In wilden Kaskaden schäumt der Rio Payne zu Tal. 13. Bezwungen ist der Riese Payne. Blick auf unerforschte Gipfel. 14. Adler kreisen um das Flugzeug und weisen den Weg nach unten. 15. „Was ist denn das für ein merk-

würdiger Vogel“, fragt der Pinguin. 16. Da staunen die Seelöwen und die Robben wundern sich. 17. Entsetzt fliehen die patagonischen Kormorane 18. von ihren Nisttürmen aus eigenem Guano. 19. Kreischend erheben sich die Raubmöven. 20. Der Riesenvogel verschwindet — langsam tritt Ruhe ein. 21. Der „Silberkondor“ landet .. 22. .. und lustige Delphine schwärmen ihm voraus. 23. Ankunft der Holzpantine. 24. Nach fast zwei Jahren zurück in die Heimat. 25. Die Erinnerung aber an das Märchenland Patagonien wird nie schwinden. 26. Ende.

Länge: Teil I: 121 m

II: 115 m

Gesamtlänge: 236 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 28. Februar 1933

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
50864

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: | **Döring-Film-Werke G. m. b. H., Berlin NW 40**

Hersteller: | Schlieffenerufer 29-31

Haupttitel: **Glückliche Inseln.** (Schmalfilm.)

Hersteller: Döring-Film-Werke G. m. b. H.,
Berlin.

Regie: August Koch.

Photographie: August Lutz, Ludwig Zahn.

Inhaltsangabe. Deutsche Schiffe sind deut-
scher Boden, wie hier die Schiffe des Nord-
deutschen Lloyd, auch in fernen Zonen. Zu den
kanarischen Inseln, den glücklichen Inseln der
Römer, geht unsere Fahrt. Wahrscheinlich war
die Inselwelt aber bereits den Kartägern und
Griechen bekannt. Dann verschwanden die

Eilande dem Blickfeld des Abendlandes, bis sie um 1420 von
den Spaniern wieder entdeckt und erobert wurden. — Tener-
riffa versorgt den europäischen Markt mit köstlichen
Bananen. Der über 3700 m hohe Pic de Teyde, der Berg
des Teufels, ist die höchste Erhebung der Inselwelt. —
Die Insel Gran Canaria ist am nächsten an den afrikanischen
Kontinent herangerückt. Die glücklichen Inseln bauen sich
in monumentaler Felsenwelt auf. Auf die Steil- und Flach-
küste folgt die Kulturregion mittlerer Berge. Es folgt
endlich das wilde und zerklüftete Hochgebirge. Ein Hoch-
gebirge, das im Schnee- und eisbedeckten Berge Pic de Teyde
auf Teneriffa seine höchste Erhebung besitzt. — Glückliche
Inseln, auf denen regenreicher Passat und südliche Sonne
ein herrliches Klima hervorriefen. Glückliche Inseln, auf
denen ein herrliches Klima üppigste Vegetation und para-
disische Fruchtbarkeit erzeugt. — In der Küstenregion
herrscht als Königin die Palme. Ausgedehnte Bananen-
pflanzungen finden sich hier. Agaven, Opuntien. Die
mittlere Zone ist die eigentliche Kulturzone. Hier finden
sich Orangenpflanzungen. Zuckerröhfelder wogen im Wind
und Wein reift an Spalieren. Etwas wenig höher hinauf be-
ginnt die Zone der Koniferen, der kanarischen Kiefer, der
Kakteen und Euphorbien und Mimosen. — Hier hat sich

• aus der älteren Erdperiode der sagenhafte Drachenbaum und
 • die Euphorbie erhalten. Armer und ärmer wird das Pflanzen-
 • kleid der alpinen Zone, in der der Ginster seine Herrschaft
 • entfaltet. Raube Winde wehen über die kahlen Plateaus. —
 • Die harmlos fröhliche Bevölkerung besteht zum größten Teil
 • aus Spaniern und Portugiesen, die die Ureinwohner auf-
 • gezogen haben. — In der mittleren Bergregion befindet sich
 • das Höhlendorf Atalaya, in dem sich ein Rest der Ur-
 • einwohner, der Guanchen, bis auf den heutigen Tag er-
 • halten hat. Wie ihre Wohnungen sind auch ihre Werk-
 • zeuge von primitivster Art. Der Pflug ist nicht vielmehr
 • als ein Baumast, mit dem sie das Feld umwühlen. Auch in
 • der Töpferei ohne Drehscheibe hat sich frühgeschichtliche
 • Zeit erhalten. Hier und da erinnern einfache Strohhütten
 • an afrikanischen Ursprung.

• Auch die dörflchen Siedlungen der eingewanderten
 • Spanier und Portugiesen zeigen einfachste Wohnstätten.
 • Oft erinnern holzverkleidete, einfache Fenster, sogenannte
 • Machrabisen an islamische Kultureinflüsse aus Afrika. —
 1212 • In Orulava auf Teneriffa gibt es ein Frauenkloster, in dem
 • Findelkinder erzogen werden. In eine Drehkrippe wird der
 • Findling hineingelegt. Ohne die Mutter zu sehen, nimmt

• die Klosterfrau das Kind aus der Krippe. — Originell sind
 • in Funchal auf Madeira die Schlittenwagen, deren Kufen auf
 • plattem Geröllpflaster schnell dahingleiten. — Gute Straßen
 • erschließen das Innere der Insel. — Sie wechseln ab mit
 • schwierigen Saumpfaden. Die Eigenart des Gebirges macht
 • es erforderlich, nutzbringendes Land in Terrassen an-
 • zulegen. Infolge der Lage der östlichen Inseln zum konti-
 • nentalen Afrika mit seinem Festlandsklima ist besonders
 • auf Gran Canaria Bewässerungswirtschaft notwendig. Die
 • Wasserreservoirs werden stundenweise vermietet. — Arbeit
 • und Brot bringt den Bewohnern der Insel hauptsächlich der
 • Anbau von Bananen. Die seltsame Blüte der Bananen-
 • pflanze. Auch Frühkartoffeln werden in erheblichem Um-
 • fange, für den Export natürlich, angebaut. Einen nicht un-
 • wesentlichen Bestandteil der landwirtschaftlichen Pro-
 • duktion nimmt die Zucht der Chochinilla-Schildlaus ein. Die
 • Läuse nisten an den fleischigen Blättern der Opuntien,
 • werden abgebürstet und geben zerrieben den Farbstoff —
 • Purpurfarbstoff. — Weltberühmt sind die auf Madeira und
 • Teneriffa angefertigten Stickereien, da die Landwirtschaft
 • nicht genügt, um die außerordentlich dichte Bevölkerung
 • zu ernähren. — In kleinen Küstenorten wohnen zahlreiche
 • Fischer. Auf den Märkten der Hafenstädte kommen alle

• Produkte des Meeres und der Inselwelt zum Verkauf. —
 • Ein großer Teil der Inselbevölkerung lebt vom Fremden-
 • verkehr. Sobald ein Dampfer angelauten ist, umdrängen
 • zahlreiche Boote das Schiff und blitzschnell tauchen junge
 • Burschen nach Münzen, die von den Passagieren ins Meer
 • geworfen werden. — Die Häfen der Insel haben als Stütz-
 • punkte für die Schifffahrt vom Abendland nach Südafrika und
 • Südamerika große Bedeutung. Durch den Umschlagverkehr
 • in den Häfen finden viele Menschen dort Beschäftigung.
 Glückliche Inseln.

Länge: Rolle I: 113 m

II: 114 m

Gesamtlänge: 227 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen
 Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat
 Gültigkeit bis 31. Dezember 1939.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht ver-
 wendet zu werden.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag
 und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 3. März 1939

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
35219

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Döring-Film-Werke G. m. b. H.**

Hersteller: } **Hannover-Hainholz, Hüttenstraße 4**

Haupttitel: **Glückliche Inseln im Atlantik.**

Hersteller: Döring-Film-Werke G. m. b. H.,
Hannover/Berlin.

Musik: Fritz Wenneis.

Vortrag: Max Grühl.

Regie: August Koch.

Photographie: August Lutz, Ludwig Zahn.

Tonherstellung: Tobis-Melofilm G. m. b. H.

System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag.

Länge: 570 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im
Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 8. Dezember 1933

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
35014

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Döring-Film-Werke G. m. b. H.**
Hersteller: } Hannover-Hainholz, Hüttenstraße 4
Haupttitel: } **Glückliche Inseln im Atlantik.**

Döring-Film-Werke G. m. b. H., Hannover/Berlin.
Regie: August Koch.
Photographie: August Lutz, Ludwig Zahn.
Vortrag: Max Grühl.
Musik: Fritz Wenneis.
Tonherstellung: Tobis-Melofilm G. m. b. H.
System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag.

Länge: Teil I: 245 m
 II: 350 m

Gesamtlänge: 595 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 15. November 1933

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
35508

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: | **Döring-Film-Werke G. m. b. H.**

Hersteller: | Hannover-Hainholz, Hüttenstraße 4

Haupttitel: | **Glückliche Inseln im Atlantik.**

Siegel Monopolfilm zeigt:

Glückliche Inseln im Atlantik.

Hersteller: Döring-Film-Werke G. m. b. H.,
Hannover-Berlin.

Regie: August Koch.

Photographie: August Lutz, Ludwig Zahn.

Vortrag: Max Grühl.

Musik: Fritz Wenneis.

Tonherstellung: Tobis-Melofilm G. m. b. H.

System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag.

Länge: Akt I: 147 m

II: 277 m

Gesamtlänge: 424 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 17. Januar 1934

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
43690

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Döring-Film-Werke G. m. b. H.**

Hersteller: } Berlin NW 40, Schlieffenufer 42

Haupttitel: **Glückliche Inseln im Atlantik.**

Siegel Monopolfilm G. m. b. H. zeigt:
Glückliche Inseln im Atlantik.

Hersteller: Döring-Film-Werke G. m. b. H.,
Hannover-Berlin.

Regie: August Koch.

Photographie: August Lutz, Ludwig Zahn.

Vortrag: Max Grühl.

Musik: Fritz Wenneis.

Tonherstellung: Tobis-Melofilm G. m. b. H.

System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag.

Inhaltsangabe. Der Film zeigt Land und Leute der kanarischen Inseln.

Zwischentitel. 1. Ende.

Länge: 568 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist **volksbildend**. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1939.)

Der Film ist geeignet, als **Lehrfilm** im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am **Karfreitag**, am **Bußtag** und am **Heldengedenktag** geeignet.

Berlin, den 17. Oktober 1936

Ausgefertigt Berlin, den 12. Dezember 1936

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
53246

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuch. Ohne amt. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: | **Döring-Film-Werke G. m. b. H., Berlin NW 40**

Hersteller: | Schließensier 42

Haupttitel: **Glückliche Inseln im Atlantik.**

Siegel Monopolfilm G. m. b. H. zeigt:

Glückliche Inseln im Atlantik.

Hersteller: Döring-Film-Werke G. m. b. H.,
Hannover-Berlin.

Regie: August Koch.

Photographie: August Lutz, Ludwig Zahn.

Vortrag: Max Gröhl.

Musik: Fritz Wenneis.

Tonherstellung: Tobis-Melofilm G. m. b. H.

System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag

Inhaltsangabe. Der Film zeigt Land und Leute der Kanarischen Inseln.

Zwischentitel. 1. Ende.

Länge: 572 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1941.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heiligengedenktag geeignet.

Berlin, den 31. Januar 1940

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
56586

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Döring-Film-Werke Kommanditgesellschaft**

Hersteller: Berlin NW 40, Schlieffenufer 29—31 und 42

Haupttitel: **Glückliche Inseln im Atlantik.**

Deutsch-Italienische Film-Union G. m. b. H. (Düin) zeigt:

Glückliche Inseln im Atlantik.

Hersteller: Döring-Film-Werke G. m. b. H., Hannover-Berlin.

Regie: August Koch.

Photographie: August Lutz; Ludwig Zahn.

Vortrag: Max Grühl.

Musik: Fritz Wenneis.

Topfherstellung: Tobis-Melofilm G. m. b. H.

System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag.

Inhaltsangabe. Der Film zeigt Land und Leute der Kanarischen Inseln.

Schlußtitel. Ende.

Länge: 1 Akt 1. Rolle: 224 m

2. Rolle: 348 m

Gesamtlänge: 572 m

Vorführungsdauer: 21 Minuten.

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Januar 1943.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 27. Januar 1942

5710/0

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
46966

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: | **Hamburg - Amerika Linie, Filmdienst**

Hersteller: | **Hamburg 1, Alsterdamm 25**

Haupttitel: | **Herbstfahrt nach südlichen Gestaden.**

Abfahrt D. „Oceana“ zur Atlantischen Inselfahrt nach Madeira, den Canarischen Inseln und den Azoren.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. In Boulogne sur Mer. 2. Nach Tagen genußreicher Seefahrt wird Lissabon angelaufen. 3. Fischerboote im alten Hafen. 4. Fischerfrauen bringen den Fang zum Markt. 5. Blick von der Praça do Commercio auf den Hafen. 6. Praça do Commercio, der Prunkplatz Lissabons, nach dem großen Erdbeben 1755 neu erbaut. 7. Blick auf die Stadt und die schiffs-

belebte Tejobucht. 8. Cintra, die alte Maurenburg. 9. Pena-schloß. 10. Abfahrt von der gastlichen Hauptstadt Portugals. 11. Am nächsten Morgen passieren wir Cap St. Vicent, die südwestlichste Spitze Europas. 12. Die Seewarte. 13. Von hier nimmt D. „Oceana“ Kurs auf die Westküste Afrikas. 14. Rabat, im Atlasvorlande gelegen, eine der interessantesten Küstenstädte Marokkos. 15. Alte Festungen. 16. Im Garten des früheren Sultanpalastes. 17. Wie vor tausend Jahren schöpft das Wasserrad den kühlen Quell aus der Brunnen-tiefe. 18. Turm des Hassan. 19. Abfahrt von Casablanca. 20. Ende des 1. Teiles.

2. Teil. 1. Begegnung mit dem Luftschiff „Graf Zeppelin“. 2. Über den spiegelglatten Atlantischen Ozean nähern wir uns unserem nächsten Ziel: Madeira! 3. Messen der Sonnenhöhe zur Feststellung des Schiffsstandortes. 4. 12 Uhr. 5. Blinde Passagiere! Fütterung der Lieblinge des Kapitäns. 6. Madeira, die Insel der Blumen, des Weines und des ewigen Frühlings ist erreicht. 7. Blick auf Funchal und die sturungeschützte Bucht. 8. Lustig ist eine Fahrt mit dem Bergschlitten, Tobbogan genannt, nach Funchal hin-unter. 9. Santa Cruz de Tenerife, die Hauptstadt der größten kanarischen Insel. 10. So weit das Auge zu sehen vermag,

dehnen sich die Bananenplantagen. Der Bananen-Export bildet die bedeutendste Einnahmequelle der Insel. 11. Badeplatz im Orotavatal. 12. Ein Drachenbaum, dessen Alter auf 1000 Jahre geschätzt wird. 13. Der Pic von Tenerife, 3700 Meter über dem Meer. 14. Über den Wolken. 15. Ende des 2. Teiles. 7

3. Teil. 1. Gran Canaria! Im Höhlendorf Atalaya hausen die Bewohner wie die Ureinwohner dieser Insel, die Guanchen, in Höhlen. 2. Händler am Schiff. Je näher die Abfahrt des Schiffes kommt, desto niedriger werden die Preise. 3. Im Hafen von Ponta Delgada. 4. Die Jesuitenkirche mit ihren wundervollen Holzschnitzereien. 5. Fahrt nach Sete Cidades, zu den Kraterseen. 6. Die Schwefelquelle von Furnas. 7. Der Bug unseres Schiffes ist gegen Norden gerichtet — heimwärts! 8. Elbaufwärts! Hamburg grüßt in der Ferne. 9. Wieder in der Heimat — im deutschen Vaterland! 10. Ende.

Länge: Teil I:	424 m
II:	312 m
III:	299 m
<hr/>	
Gesamtlänge:	1035 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist **volksbildend**. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1938.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am **Heldengedenktag** geeignet.

Vermerk:

Gültig auch für die Schmalfilmfassung.

Länge: Rolle I:	79 m
II:	94 m
III:	125 m
IV:	120 m
<hr/>	
Gesamtlänge:	418 m

Berlin, den 2. Dezember 1937

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
18223

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Hamburger Film-Archiv G. m. b. H.**
 Hersteller: } **Hamburg 13, Schlüterstraße 44**
 Haupttitel: **In 15 Tagen von Hamburg nach Buenos-Aires.**

Erste Reise des Zweischrauben-Turbinen-Schnelldampfers „Cap Arcona“ der Hamburg-Südamerikanischen Dampfschiffahrts-Gesellschaft nach Südamerika.

Herstellung: Hamburger Film-Archiv G. m. b. H.
 Aufnahmeleitung: Dr. P. Kunhenn.
 Photographie: W. Pauly.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Die „Cap Arcona“ ist mit ihren 27560 Brutto-Registertons das zweitgrößte Schiff der deutschen Handelsflotte. 2. Unter gewaltiger Begeisterung lief sie am 14. Mai 1927

bei Blohm & Voß von Stapel. 3. Ein Stolz des deutschen Volkes, ein Beweis deutscher Tüchtigkeit. 4. Am 19. November begann das stolze Schiff seinen Siegeszug. 5. Diesiger Spätherbst liegt über dem Hamburger Hafen. 6. Eine vieltausendköpfige Menge wünscht glückliche Fahrt. 7. „Muß ich denn nicht zum Städtele hinaus . . .“ 8. „Antonio Delfino“ fährt grüßend vorüber. 9. Nordsee. 10. Im Ärmelkanal. 11. 21000 PS werden sogar mit der gefürchteten Biscaya fertig. 12. Die steife Brise . . . 13. stört nicht hinter den Glasscheiben des Promenadendecks. 14. Commodore Ernst Rolin, der Allgewaltige. 15. Dienst. 16. Drei Runden um das Promenadendeck machen 1 km aus. 17. Bewegung macht hungrig. 18. Ende des 1. Teiles.

2. Teil. 1. Allmählich wird es wärmer. 2. Noch heute trägt der spanische Hafen Vigo den Charakter der alten Seefeste. 3. San Sebastian und Castillo del Castro drohen von den Bergen ins Meer hinaus. 4. Immer noch drängen Spanier in die neue Welt, wenn auch viele nur als Saisonarbeiter für Argentinien. 5. Nicht „fliegende“ sondern „schwimmende“ Händler. 6. Lissabon. 7. Von sieben Hügeln steigt die Stadt aus Wasser herab. 8. Europas Küste versinkt, die große Fahrt beginnt. 9. Fröhliche Stimmung unter südlichen Breiten. 10. Cap Norte passiert. 11. Ende des 2. Teiles.

3. Teil. 1. Meister im harten Kampf. 2. Teneriffa, die Hauptinsel der Kanaren. 3. Santa Cruz de Tenerife. 4. Commodore Rolin, Kommandant der „Cap Arcona“, Ehrenbürger von Santa Cruz de Tenerife und Liebling aller Passagiere. 5. Bei reicher Abwechslung vergeht die Zeit sehr schnell. 6. Wir tanzen gern, nicht nur am Abend im Salon, sondern auch am Tage, sogar auf dem höchsten Deck! 7. Nah am Äquator. 8. Alte Seemannssitte ist die Äquatortaufe. 9. Die „Cap Polonio“ grüßt ihren bisherigen Kommandanten und viele alte Freunde. 10. Ende des 3. Teiles.

4. Teil. 1. Nach achttägiger Ozeanfahrt öffnet sich uns die Bucht von Rio de Janeiro. 2. Die Hauptstadt ist das Herz Brasiliens, eine der schönsten Städte der Erde. 3. Der Zuckerhut, das Wahrzeichen von Rio. 4. Trotz großer Hitze ist alles auf den Beinen und jubelt Deutschland in dem neuen Dampfer begeistert zu. 5. Dann drängt sich alles zur Besichtigung. 6. Die Vertreter der brasilianischen Regierung machen ihren Besuch. 7. Ein Ausflug in die Stadt. 8. Rio! — Bucht, Berge und Stadt. 9. Die wohlhabende Bevölkerung hat ihre behaglichen Häuser in den reizenden Vororten. 10. Steile Hügel tragen ganze Stadtviertel. 11. Copacabana — ein Stück Rio eigenster Art. 12. Kaum ein anderes See-

bad ist so reich von der Natur bedacht. 13. Hier rollt der Ozean auf unvergleichlichen Strand. 14. In tausend taumelnden Farben stirbt der Tag. 15. Unzählige Lichter flammen in langen Zeilen in die Nacht. 16. Ende des 4. Teiles.

5. Teil. 1. Schon nach drei Tagen läuft die „Cap Arcona“ den La Plata-Strom hinauf. 2. „Monte video“ einen Berg sehe ich! rief der Matrose des Entdeckerschiffes aus dem Mastkorb. 3. Darum heißt die Hauptstadt der kleinen, aber reichen Republik Uruguay heute noch Montevideo. 4. Der wichtigste Stadtteil liegt in der Nähe des Hafens. 5. Endlich, nach 8 Stunden, tauchen die flachen Ufer von Buenos Aires vor uns auf. 6. Einfahrt in „Darsena Norte“. 7. Begeisterter Empfang. 8. Die Stadt im Zeichen der „Cap Arcona“. 9. Buenos Aires, die Landeshauptstadt. 10. Unabsehbar breitet sich das weiße Stadtbild. 11. Stolze Bauten 12. Der Kongreßpalast. 13. Das neue Postgebäude. 14. Das Regierungsgebäude am Plaza de Mayo. 15. Immer noch wächst die Stadt. 16. Die Avenida de Mayo. 17. Calle de Florida, die Hauptgeschäftsstraße. 18. Die Stadt ist reich an schönen Anlagen. 19. Rosedal. 20. Der bekannteste Ausflugsort ist Tigre. 21. Unzählige Kanäle und Flußarme des Parana durchziehen die smaragdgrünen Inseln. 22. Kleine

stilvolle Villen reicher Familien stehen neben einfachen Ranchos der Inselbewohner. 23. Recreo — ich erhole mich. 24. Das große Leben aber ruht nicht. 25. Nach kurzer Rast geht es wieder heimwärts 26. um immer aufs neue den Ruf und den Ruhm deutschen Fleißes und deutscher Arbeit in ferne Länder zu tragen. 27. Ende.

Länge: Teil I: 335 m
II: 270 m
III: 240 m
IV: 326 m
V: 306 m

Gesamtlänge: 1477 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 18. Februar 1928

Neu zugelassen auf Grund der Sechsten Verordnung zur Durchführung des Lichtspielgesetzes vom 3. Juli 1935.

Berlin, den 9. Dezember 1935

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
40628

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Haeseki-Filmvertrieb, K.-G., Berlin SW 68**
 Hersteller: } **Alexandrinenstr. 137**
 Haupttitel: **Ins Paradies vor Afrika.**

Produktion: Haeseki-Filmvertrieb K.-G., Berlin.
 Bearbeitung: A. Eckardt.
 Musik: Fritz Wenneis.
 Sprecher: Th. Mühlen.
 Ton: Tobis-Melofilm G. m. b. H.
 System: Tobis-Klangfilm.

Folgt Vortrag.

Inhaltsangabe. Der Film zeigt eine Reise mit einem deutschen Dampfer. Zuerst wird Lissabon und dessen Umgebung besucht. Dann sehen wir

Bilder aus nordafrikanischen Städten. Anschließend folgt ein Besuch Madeiras und der Kanarischen Inseln.

Länge: 364 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1938.)

Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag geeignet.

Berlin, den 14. November 1935

TOBIS ROTA
 FILM-AKTIENGESELLSCHAFT
 FRANKFURT A. M., TAUNUSSTR. 52-60

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
45029

Zulassungskarten für Filme und öffentliche Urkunden im Sinne des
§ 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Diese amtll. Stempel sind nie ungültig.
Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } I. G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft
Hersteller: } Frankfurt a. M., Grüneburgplatz
Haupttitel: **Ins Paradies vor Afrika.** (Schmalfilm.)

Zwischentitel. 1. Lissabon. 2. Das Hieronymus-Kloster blieb von dem vernichtenden Erdbeben 1755 verschont. 3. Gibraltar und Tanger an der Pforte des Mittelmeeres. 4. Orientalisches Leben in marokkanischen Städten. 5. Ausbootung in der Bucht von Funchal auf Madeira. 6. Straßenverkehr auf Schlitten. 7. Madeiras Erzeugnisse: Zuckerrohr und Wein. 8. Fahrt in Madeiras Berge. 9. Tenerife mit dem 3700 m hohen Pico de Teide. 10. Subtropische Landschaft auf Tenerife und Gran Canaria. 11. Höhlenbewohner auf

Gran Canaria betreiben primitive Töpferei. 12. Heimfahrt.
13. Ende.

Länge: 42 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1938.)

Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktage geeignet.

Berlin, den 20. März 1937

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
28816

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **I. G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft**
 Hersteller: } **Frankfurt a. M., Grüneburgplatz**
 Haupttitel: **Fahrt ins Land der Wunder und Wolken.** (Schmalfilm.)
Kapitän Gunther Plüschows Reise nach Feuerland.
 Ein Kinagfa-Film.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. Im November 1927 trat Plüschows Holzpantine „Feuerland“ die Reise an. 2. Die Nordsee ist ungemütlich. 3. In der Biskaya bläst Neptun aus vollen Backen. 4. An Spaniens Küste vorbei. 5. Lissabon in Sicht. 6. Weiter geht die Fahrt. 7. Teneriffa taucht auf. 8. Schnauf wird landfein gemacht. 9. Südwärts, immer südwärts! 10. S. M. Neptun und Gemahlin kommen zur Äquatortaufe. 11. Ein Haifisch wird

gefangen. 12. Delphine übernehmen den Lotsendienst. 13. Brasilien taucht aus der Flut auf. 14. Weiter geht die Fahrt nach Feuerland. 15. Ein Märchen von Schönheit. 16. Durch Fjorde und Kanäle in die Einsamkeit. 17. Feuerlandzauber. 18. Der Gletscher kalbt. 19. Ein Seelöwe sonnt sich auf einem Eisblock. 20. In grünen Wäldern der Negrigletscher. 21. Beiboot zu Wasser. 22. Durch blumige Auen und heitere Wälder. 23. Eine Gralsburg aus schimmerndem Eis. 24. Ende des 1. Teils.

2. Teil. 1. Mit dem Gummiboot durchs Treibeis an Eismauern vorbei. 2. Bis zum Fuß der starren Gletscher drängt sich lebensgrüner Wald. 3. Lachende Sonne — es geht auf Jagd. 4. Blühende Blumen im Eisland. 5. Plüschows „Silberkondor“ startet zum Fluge über das Feuerland. 6. Bisher unbezwungene Gipfel locken. 7. Tief unten liegt der Agostine-Fjord. 8. Auf den Buckland zu. 9. Hinüber zum Bergkönig Sarmiento. 10. Das Wetter wird bedrohlich. 11. Schnell wie er kam ist auch der Sturm verflogen. 12. In wilden Kaskaden schäumt der Rio Payne zu Tal. 13. Bezungen ist der Riese Payne. Blick auf unerforschte Gipfel. 14. Adler kreisen um das Flugzeug und weisen den Weg nach unten. 15. „Was ist denn das für ein merk-

würdiger Vogel", fragt der Pinguin. 16. Da stauen die Seelöwen und die Robben wundern sich. 17. Entsetzt flüchten die patagonischen Kormorane 18. von ihren Nisttürmen aus eigenem Guano. 19. Kreischend erheben sich die Raubmöwen. 20. Der Riesenvogel verschwindet — langsam tritt Ruhe ein. 21. Der Silberkondor landet 22. und lustige Delphine schwärmen ihm voraus. 23. Ankunft der Holzpantine. 24. Nach fast zwei Jahren zurück in die Heimat. 25. Die Erinnerung aber an das Märchenland Patagonien wird nie schwinden. 26. Ende.

Länge: Teil I: 121 m

II: 115 m

Gesamtlänge: 236 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 27. April 1931

Neu zugelassen auf Grund der Sechsten Verordnung zur Durchführung des Lichtspielgesetzes vom 3. Juli 1935.

Berlin, den 25. November 1935

Film-Prüfstelle

Prüf.-Nr.: 9148	Zusassungstypen für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichs-Strafgesetzbuchs: Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.
Antragsteller:	} Schomburgkfilm, Berlin, Achenbachstr. 2
Ursprungs-Firma:	
Titel des Bildes:	Mensch und Tier im Urwald.
	(Liberia West-Afrika) Schomburgkfilm.
	Aufgenommen auf der Schomburgk-Liberia-Expedition 1923/24.
	Unter dem Protektorat der Regierung von Liberia mit Unterstützung der Liberia-Film-Company.
	Expeditionsleitung: Afrikaforscher Hans Schomburgk.
	Technische Leitung: Paul Lieberenz.
	Photographie: Paul Lieberenz, Eugen Frich.
	Aufgenommen mit dem Aufnahmeapparat der Astania-Werke, Akt.-Ges., vormalig Karl Bamberg, Berlin-Friedenau.
	Untertitel. 1. Akt. Ausreise und Küstengebiet.
	1. Um Sie nicht unvorbereitet in den Urwald zu versetzen und Sie langsam an das afrikanische Klima zu gewöhnen, bitten wir

Sie, die Ausreise mit der Expedition anzutreten. 2. Am 15. November 1923 reiste die Expedition mit dem Boermann-Dampfer „Wadai“ von Hamburg ab. Die Nordsee war überaus stürmisch, 3. so daß wir mit 24 Stunden Verspätung beim Morgenrauen in Rotterdam einliefen. 4. Langsam fuhr die „Wadai“ die Schelde auswärts. 5. Vorbei an den prächtigen Häfen und Docksanlagen. 6. Unser lieber Papa Eiben, der mit Recht so beliebte Kapitän der „Wadai“, führt sein Schiff in den Hafen von Las Palmas. 7. Frau Meg-Gehrts-Schomburgk freut sich nach 10 Jahren Las Palmas wiederzusehen. 8. Den Passagieren wird die Barkasse zur Fahrt ans Land zur Verfügung gestellt. 9. Von Las Palmas ging es nach Teneriffa. Blick auf die Hauptstadt Santa Cruz. 10. Auch in Teneriffa tragen die Kamele immer die schwersten Lasten. 11. Schomburgk und Frau auf einem Spaziergang in Teneriffa. 12. In Serpentinaen geht der Weg in die Berge. 13. In der Bergstadt Laguna. 14. Ein tausendjähriger Dragobaum. 15. Auf der Höhe von Dafar wurden von einem Fischboot auf hoher See frische Fische übergenommen. 16. Bathurst in der englischen Kolonie Gambia war der erste afrikanische Hafen, den wir anliefen. 17. Lebende Ochsen werden mit einem um die Hörner geschlungenen Tau an Bord genommen. 18. Dann ging es nach Freetown, der Hauptstadt der englischen Kolonie Sierra Leone, 19. die wir am Abend verließen. 20. Wir erreichten unseren Bestimmungshafen Montobia, die Hauptstadt der freien Negerrepublik Liberia. 21. In der Waterstreet liegen die gesamten europäischen Faktoreien. 22. Neges Leben herrscht auf dem Marktplatz. 23. Kopsarbeit ist die Stärke der Negerkinder, die selbst Zuckerrohr auf ihrem Wollschädel tragen. 24. Die Fat-

tores der Socoll-Trading Company, geleitet von Herth Schottmann, ist eine der bestgeführten in Monrovia. 25. Blassawa, aus dem unsere Besen gemacht und dessen Gewinnung wir später im Urwald sehen, wird im Hofe der Socoll-Trading Co. gesämmt. 26. Nach amerikanischem Muster, im Gegensatz zu den Sitten der deutschen Logen, veranstaltet die Freimaurerloge von Liberia Straßenprozessionen. 27. Die Frauen haben ihre eigene Loge, die gleichberechtigt an der Logenarbeit der Männer teilnimmt. 28. Die Jugendwehr von Liberia macht einen vorzüglichen Eindruck. 29. Mit Bambusstangen werden Griffe geübt. 30. Die Parade klappert ebenso gut, wie die der Jugendwehren in Europa. 31. Die vorzüglich organisierte Jugendwehr der Mädchen steht unter persönlicher Leitung ihrer Exzellenz der Frau Präsident King. 32. Ende des 1. Aktes.

2. Akt. Küstengebiet. 1. Mit der von Paul Lieberenz erfundenen Correg-Entwicklungsrichtung wurde dieser Film als erster im tropischen westafrikanischen Urwald entwickelt. 2. Am Meeresstrand, unterhalb der Stadt Monrovia, liegt „Krutown“, deren Einwohner die besten Seeleute Afrikas sind. 3. Eine Hauswand wird geflochten. Die Wände der Häuser bestehen nur aus Bambusmatten. 3. Jeder Krumann baut sich sein eigenes Kanu, mit dem er die waghalsigsten Fahrten auf See ausführt. 4. Eng und winklig sind die Straßen in Krutown. 5. Spielende Kinder zwischen den Krughöfen. 6. Maschinenschneiderei ist auch in Krutown sehr beliebt. 7. Kaufhaus in Krutown. 8. Straßenhändlerin, die Erdnüsse feilbietet. 9. Rebekka am Brunnen. 10. Die Zukunft von Krutown. 11. Der Filmapparat erscheint als Höllen-

maschine. 12. Albinolind, von schwarzen Eltern geboren, dessen Haut weiß und dessen krauses Negerhaar hellblond ist. 13. Krutänzlerin, die wie im Halbschlaf stundenlang einen monotonen Tanz vollführt, mit Ornamenten aus reinem Gold geschmückt. Im Munde hat sie ein Stück Goldblech und als höchste Zierde eine Brille mit Fensterglas. 14. Krutown's Stolz. 15. Zwei jugendliche Tänzerinnen. 16. Der Hochzeitszug eines reichen Krumannes ist ein Ereignis für ganz Monrovia. 17. Stapellauf unseres Nordflug-Kanus. 18. Auf einem selbsterfundenen, von einem Neger eingebauten Stativ, wird eine Kamera montiert. 19. Unsere erste Fahrt ging durch Mangroven im Küstengebiet. 20. Nur in Salz- oder Bratenwasser, wo sich die Ebbe und Flut des Meeres bemerkbar machen, wachsen die Mangroven, die ihre Luftwurzeln ins Wasser schicken. 21. Hier leben die Sandkrabben mit einer großen und einer vollständig verkümmerten Schere. 22. Zu Tausenden sieht man sie zur Ebbezeit. 23. Bevor sie ihr Loch verlassen, winken sie mit ihrer großen Schere. 24. Beim geringsten Geräusch verschwinden sie in ihren Löchern. 25. Hier trafen wir auch einen Strandläufer, der uns an die Heimat erinnerte. 26. Der Bomifisch ist ein lustiger Geselle, der nicht nur auf dem Trockenen laufen kann, sondern auch häufig auf den Mangrovenwurzeln herumklettert. 27. Dann unternahmen wir einen Ausflug nach den Stromschnellen des St. Paul-Flusses, die 25 Kilometer von der See diesen größten Strom Liberias für die Schifffahrt sperren. 28. Die Webervögel, von denen es hier 2 Arten gibt, zerpflücken die Bananen- und Palmenblätter. 29. Der Webervogel reißt schmale Streifen aus den Palmenblättern, um Material für seinen Nestbau zu gewinnen. 30. Wie Früchte hängen die Nester

der Webervögel an den Palmen. 31. Wieder steigt er mit einem fadenähnlichen Streifen zum Nest. 32. Das Schlupfloch zum Nest befindet sich stets unten. Daneben ist eine Vertiefung für die Eier. 33. Der Vogel rechts im Bilde eifrig beim Weben. 34. Ein ruhender lieh sich zwischen den Webervögeln nieder. 35. Jeden Abend kehren sie zu ihrem Schlafbaum auf einer Insel im St. Paul-Fluß zurück. 36. Unter den schlafenden Vögeln rauscht der mächtige Strom dem Meere zu. 37. Nachdem Sie sich nun zur Genüge in Afrika eingelebt haben, werden Sie unter Schomburgk's persönlicher Leitung den Marsch ins Innere antreten. 38. Ende des 2. Aktes.

3. Akt.	1. Ende des 3. Aktes.
4. Akt.	1. Ende des 4. Aktes.
5. Akt.	1. Ende des 5. Aktes.
6. Akt.	1. Ende des 6. Aktes.
7. Akt.	1. Ende des 7. Aktes.
8. Akt.	1. Ende.

Länge:	Akt I:	374 m
	II:	488 m
	III:	287 m
	IV:	280 m
	V:	397 m
	VI:	433 m
	VII:	343 m
	VIII:	257 m

Gesamtlänge: 2859 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendblenden, zugelassen.

Berlin, den 9. Oktober 1924.

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf.-Nr.:
9114

Zulassungsarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 287 Reichs-Strafgesetzbuchs. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Industriefilm-Aktiengesellschaft, Berlin W35**
 Ursprungs-Firma: **Genthiner Str. 32**
 Titel des Bildes: **Mit der Hapag nach Südamerika.**

Untertitel. 1. Teil. Ausreise. 1. „Hapag“ ist die populäre Abkürzung des alten bei der Gründung der Gesellschaft im Jahre 1847 gewählten Firmennamens: Hamburg-Amerika-Dampfschiffahrt-Aktien-Gesellschaft. Später wurde der Name dieser größten deutschen Reederei umgeprägt in die kürzere Form: Hamburg-Amerika-Linie. Doch wird das Kennwort „Hapag“ (H. A. P. A. G.) vielfach daneben angewendet. 2. Das Leben und Treiben der Auswanderer an Bord des Dampfers „Galicia“ der Hamburg-Amerika-Linie. 3. Im Speisesaal der III. Klasse. 4. Im Damen-Salon der III. Klasse. 5. La Coruna, der erste spanische Hafen; Begegnung mit dem Hapag-Dampfer „Holsatia“. 6. Cap Finisterre, die Nordwestspitze Spaniens, ein Wahrzeichen für die Seeschifffahrt. 7. Lotsenboot bei der Einfahrt in Vigo. 8. Panorama der Hafenstadt Vigo. 9. Spanische Auswanderer kommen an Bord. 10. Passkontrolle. 11. Ausfahrt aus Vigo bei Abendstimmung. 12. Spanische Tänze an Bord. 13. Pano-

rama von Funchal auf der Insel Madeira. 14. Schlittensfahrt durch die Bergstraßen von Funchal. 15. Ausblick auf Teneriffa. 16. Meilenstein im Dnepr: Cap Fogo. 17. und St. Pauls Rock. 18. Äquatoraufsteig. 19. Ball in der III. Klasse.

2. Teil. Südamerika. — Brasilien. 1. Nach eifriger Fahrt laufen wir Bahia an, Brasiliens größter Ausfuhrplatz von Tabak und Kakao. 2. Ausbootung zur Stadt. Eingeborene Händler kommen mit Landesprodukten zum Dampfer. 3. Der erste Blick in die Stadt Bahia. 4. Die Hauptgeschäftsstraße mit dem „Hapag“-Gebäude. 5. Flussfahrt auf dem Paragnayo ins Tabakland. 6. Ramos, Einbäume, vermitteln den Verkehr mit dem Lande. 7. Dampferleg in Maragogipe, einem Tabakplatz. 8. St. Felix. „Felix-Brasil“, die weltbekannte Tabakstadt. 9. Eine Tabakpflanzung. 10. Schattenpflanzung mit Gaze überspannten Schutzdach zur Erzielung von Qualitätsdeckblättern. 11. In einem deutschen Tabak-Werk-Haus. Die Tabakbearbeitung, Verpackung und Abtransport. 12. Abschiedsblick auf St. Felix. 13. Verladen der Tabakballen im Hafen von Bahia. 14. Eine Tagesfahrt nach dem Kakao-Stapelplatz Ilheus. 15. Besuch einer Kakao-Pflanzung. 16. Gewinnung der Kakao-bohne. 17. Verladen des Kakao in Bahia auf einen „Hapag“-Dampfer. 18. Auch von der Wasserseite wird Tabak und Kakao an Bord gebracht.

3. Teil. Rio de Janeiro, die Hauptstadt Brasiliens — der schönste Hafen der Welt. 1. Cap Frio, der Vorposten von Rio de Janeiro. 2. Kapitän Hinge auf dem Ausguck. 3. Der „Zuckerhut“, das Wahrzeichen von Rio de Janeiro. 4. Begegnung mit dem Dampfer „Antiochia“ der Hamburg-Amerika-Linie. 5. Ein brasilianisches Kriegs-

schiff. 6. Fahrt durch Rio de Janeiro. 7. Platz am Hafen. 8. Die Hauptverkehrsader, Avenida Rio Branco. 9. Fortgeschrittene Verkehrsregelung. 10. Die Vertretung der Hamburg-Amerika-Linie: der Weltfirma Theodor Bille & Co. 11. Die Hauptgeschäftsstraße: Rua Carioca. 12. Ein typisches möbliertes Zimmer in Rio de Janeiro. 13. Die Palmen-Allee. 14. Praça de republica, ein öffentlicher Garten. 15. Die berühmte Strandpromenade Breia da gloria. 16. Botanischer Garten. 17. Königspalme, die Mutterpalme aller hochgewächstigen Palmen Brasiliens. 18. „Die Palme des Reisenden“, ein Quellenbaum. 19. „Copacabana“, berühmter Badeort bei Rio. 20. Autostraße am Meere. 21. El dos hermanos im Tijuca-Gebirge. 22. Blick von Santa Theresia auf Rio. 23. Fahrt nach der Blumeninsel. 24. Rundfahrt um die Matteninsel. 25. Begegnung mit dem Dampfer „Württemberg“ der Hamburg-Amerika-Linie (Hapag). 26. Auf der Blumeninsel. Die Empfangsstation der Einwanderer. 27. Das Lazarett für die Einwanderer. 28. Mondschein-Nacht in den Tropen.

4. Teil. Kaffee und Industrie. 1. Santos, der Hauptanfahrplatz für Kaffee Brasiliens. 2. Einfahrt in den Hafen. 3. „Campinas“, einer der Hauptverkaufsorte von brasil. Kaffee. 4. Eine Pflanzung mit mehreren Millionen Bäumen. 5. Der Trockenboden für Kaffee. 6. Mechanische Verladung des Kaffees bis in den Laderaum des Schiffes. 7. Alle Art der Verladung des Kaffees. 8. Panorama von Santos mit dem Gebirgszug. 9. Sao Paulo, die Stadt der Industrie. Die Stadt der Arbeit und der Zukunft. 10. Rundblick von St. Anna aus über die riesenhaft ausgedehnte Stadt. 11. Moderner Stadtteil mit Klubhäusern und Theater. 12. Wochenmarkt. 13. „Butantan“, Schlangeninstitut zur Herstellung von Serum gegen Schlangengebisse. 14. Industrie-Viertel von Sao Paulo.

5. Teil. Aus den deutschen Kolonien in Brasilien. 1. „Herwal“ im Staate St. Katharina. 2. Der Sitz einer Kolonisationsgesellschaft. 3. Tal des Rio Tigre, neues Ansiedlungsgebiet. 4. Siedler auf dem neuen Gelände. 5. Vegetation des Landes. 6. Ritt zur Arbeit. 7. Deutsche Siedler roden im Urwald den neuen Heimatboden. 8. Eine Rodung, vorbereitet zum Abtreiben. 9. Herrichtung von Baumstämmen für den Hausbau. 10. Der Grund für das erste feste Haus wird gelegt. 11. Endlich ein Heim! 12. Mais-Ernte. 13. Die ersten Felder. 14. Ein kapitalkräftiger Siedler kommt schneller vorwärts. 15. Obstzucht. 16. Stellenweise kann gepflügt werden. 17. Die Pflanzung des tüchtigen Siedlers nach mehreren Jahren härtester Arbeit. 18. Zuckerrohr-Anbau. 19. Baumwolle. 20. Mais, Zwischen- und Schutzpflanzung für einjährige Orangebäume. 21. Reis-Pflanzung. 22. Ältere Siedlung. 23. Primitive Wasser-Stampfmühle für Mais. 24. Sonntagsbesuch aus der Nachbarschaft. 25. Das Nationalgetränk der Mate. 26. Abend bei den Siedlern am Rio Tigre. 27. Neu-Württemberg, eine ältere deutsche Siedlung in guter Entwicklung. 28. Die Schule. 29. Schulfest mit Reiterspielen und Ringkämpfen. 30. Ältere Siedlungen. 31. Feld für Kollentabak. 32. Entrippen des Tabaks. 33. Das Wiedeln des Kollentabaks. 34. Santa Cruz, eine hochentwickelte deutsche Siedlung. 35. Municipal-Gebäude. 36. Schule und Lehrer-Seminar. 37. Hotel. 38. Krankenhaus. 39. Station. 40. Rendezvous der ganzen Kolonie beim Kirchgang.

6. Teil. Argentinien. 1. Buenos Aires am La Plata-Strom, die Hauptstadt Argentiniens und die größte Stadt des südamerikanischen Kontinents. 2. Hafen und größter Getreide-Exportplatz. Alle Getreidespeicher. 3. Moderner Reisengetreide-Silo. 4. Regierungsgebäude.

5. Plaza Mayo. 6. Denkmal des National-Heros General San Martin. 7. Palermo, der Ausflugsort vor den Toren. 8. Auf der Rennbahn. 9. Landwirtschaftliches Museum. 10. Italienisches Denkmal. 11. Der von der deutschen Kolonie gestiftete Brunnen. 12. Der Rosengarten in Palermo. 13. Fronleichnam-Prozession in Buenos Aires. 14. Parade am 9. Juli, Jahrhundertfeier der nationalen Befreiung. 15. Der Präsident der Republik geht zum Gottesdienst in die Kathedrale.

7. Teil. Wilder aus der Viehzucht Argentiniens. 1. Kinderherde. 2. Ein Stück der Herde wird abgetrieben und kupiert. 3. Junge Stiere kommen zu ihren Ammen. 4. Besonders gute Exemplare von Zuchtstieren. 5. Eine Herde wird zum Verkauf geführt. 6. Eine Hammelherde. 7. Zuchtschweine. 8. Schafsmarkt von Laplata. 9. Kindermarkt von Linieres bei Buenos Aires. 10. Ankunft der Herde beim Schlachthaus.

8. Teil. Im Schlachthaus. 1. Gesamtansicht: Frigorifico la negra der „Compania Sanfina de Congeladas de carne“. 2. Kinderschächtung. 3. Das Vieh wird ins Bad getrieben. 4. Auf der Brücke in die Schlachthalle. 5. Betäubung der Tiere. 6. Blick in die Schlachthalle mit den automatischen Transportbändern. 7. Das Enthäuten. 8. Die ärztliche Untersuchung der Eingeweide. 9. Das Waschen. 10. Zweite Untersuchung. 11. Wurstfabrikation. 12. Zuschneiden des Fleisches, Salzen, Würzen und Mischen. 13. Das Stopfen der Würste. 14. Schinkenherstellung. 15. Wie das Corned beef entsteht. 16. Das Zerkleinern des Fleisches. 17. Abwiegen und Einfüllen in die Kübel. 18. Das Kochen. 19. Das Reinigen der Büchsen. 20. Das Füllen und Verschließen. 21. Das Sterilisieren. 22. Etikettierung. 23. Ärztliche Kostproben. 24. Das tägliche Reinigen der Maschinen und der Arbeitsräume.

9. Teil. 1. Herde wilder Pferde. 2. Das „Brecken“ (Zähmung) eines wilden Pferdes. 3. Szenen aus dem Leben der Gaucho's. 4. Estancia, das Landhaus des Großgrundbesizers.

Länge:	Teil I:	283 m
	II:	345 m
	III:	391 m
	IV:	252 m
	V:	440 m
	VI:	227 m
	VII:	317 m
	VIII:	377 m
	IX:	130 m

Gesamtlänge: 2762 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 2. Oktober 1924.

film-Prüfstelle Berlin.

Prüf-Nr.
52768

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Hauptschriftleiter Will Aureden, Duisburg**
 Hersteller: } **Moselstraße 6**
 Haupttitel: **Mit Hagenbeck auf Weltreise.** (Schmalfilm.)
 Ein Fahrtbericht in 6 Akten.
 Regie, Aufnahmen, Titel, Schnitt, Musik-Auswahl:
 Will Aureden.

Zwischentitel. 1. Akt. 1. Abschied bei echtem Hamburger Wetter: Nebel und feiner Regen. 2. Meeresstille und glückliche Fahrt. 3. Blick auf Funchal (Madeiras Hauptstadt). 4. Das ist Madeira: Blumenverkäuferinnen in alten Trachten und Ochsen Schlitten — — unzertrennbare Begriffe. 5. Beruf: Blumenverkäufer an der fahrenden Bergbahn. Vorausbedingung: kräftige Lungen!

6. Das schnellste Verkehrsmittel: Mit dem Schlitten auf holprigem Pflaster in tollem Tempo bergab. 7. Wolkenfetzen jagen über den 1100 m hohen Encumeada-Peß. 8. Kurzer Aufenthalt in Gibraltar. 9. Romantik der afrikanischen Landstraße. 10. Markttag in Rabat (Marokko). 11. Der Sultanspalast in Rabat. 12. Blick auf Algier. 13. Düstere Gassen im Eingeborenen-Viertel. 14. Luxushotel in Afrika! (Uaddan-Hotel, Tripolis.) 15. Im Eingeborenen-viertel. 16. Schulunterricht in der Oase Tagiura. 17. Gewitterstimmung über Tripolis. 18. In schwerem Sturm auf dem Mitteländischen Meer. 19. Kennst Du das Land — — ? (Einfahrt in den Hafen von Syracus.) — Sizilien. 20. Im griechischen Theater Syracus finden auch heute noch sehenswerte Aufführungen griechischer Trauerspiele statt. 21. Das „Ohr des Dionysius“. 22. Paradies Taormina. 23. Der Riesenbergel des schneebedeckten Aetna gibt dem griechisch-römischen Theater einen einzigartigen Hintergrund. 24. Ende des 1. Aktes.

2. Akt. 1. Der Chef (Lorenz Hagenbeck) träumt selig vom kommenden großen Geschäft. 2. Der Pic Teneriffa auf den Kanarischen Inseln. 3. Vorbei an den Cap-Verde-Inseln. 4. 57 Meilen vor dem Äquator — mitten im Ozean — eine

winzige Insel: St. Peter und Paul. 5. Aquatortaufe. 6. Neptun und Gefolge ziehen ein. 7. Mitten auf dem Ozean werden die Schornsteine gestrichen. 8. Prächtiger Sonnen-Untergang auf dem Atlantischen Ozean. 9. Endlich taucht die brasilianische Küste auf. 10. Im Negerviertel von Pernambuco. 11. Der brasilianische Arzt verläßt das Schiff. 12. Einfahrt in die schönste Hafenstadt der Welt: Rio de Janeiro. 13. Der Zuckerhut. 14. Auch rein äußerlich unterstreicht die brasilianische Presse den Begriff „Großmacht“. (Verlagsbaus der Zeitung „A noite“, Rio de Janeiro.) 15. Abschied von Rio. 16. Im Hafen von Santos. 17. Giftschlangen im Tropicarogen. (Schlangenfarm Butantan.) 18. Ankunft der „Cap Arcona“ in Montevideo. 19. Gesamtansicht von Montevideo. 20. Blick auf den „Cerro“, Montevideos Wahrzeichen. 21. Nach dreitägigem, schweren Orkan läuft die „Paraguay“ in Montevideo ein. 22. Windstärke 12 bei der Überfahrt. 6 Wagen wurden völlig zerstört. Ein trauriger Anblick. 23. Ausladen der Tiere und des Wagenparks. 24. Ende des 2. Aktes.

3. Akt. 1. Mit der Reklamekolonie unterwegs. 2. Mit 80 km Geschwindigkeit über Uruguays Landstraßen. 3. Der „Herr Pressedirektor“ gibt praktischen Anschauungs-

unterricht. 4. So wird's gemacht -- und nicht anders! 5. Im Innern des Landes. Hier haust der Dorffriscur. 6. Gott grüß Dich, Alter, gefällt Dir unsere „revista“? 7. Sturmflut am Strand von Montevideo. 8. Überall wurde fieberhaft gearbeitet, um die Anlagen für die weiteren Vorstellungen fertigzustellen. 9. Um die Tiere vor der glühenden Sonne zu schützen, mußten Notzelte gebaut werden. 10. 48 Stunden später: Freiluft-Circus Hagenbeck! 11. Pferde helfen beim Fischfang in: La Plata-Strom. 12. Im Parque Rodo. 13. Argentinien's Hauptstadt, Buenos Aires. 14. Erst in den späten Abendstunden erwacht die Weltstadt zu vollem Leben. 15. Catch-as-catch-can-Kämpfe im Luna-Park. 16. Im Tigre-Delta, dem „Venedig von Buenos Aires“. 17. Unsere idyllische Wohnung in Santa Fé. 18. Meistens aber sahen die Quartiere so aus: 19. Gewaltige Bäume in Santa Fé. Die riesigen Zweige springen seitwärts bis 30 m hervor und müssen gestützt werden. (Ursprungsland Australien.) 20. Hängebrücke über den Parana. 21. Die originelle Geniol-Keklamé, die man in ganz Südamerika antrifft. 22. Ende des 3. Aktes.

4. Akt. 1. Auf der Fahrt von Santa Fé nach Resistencia, der Hauptstadt des Chaco. 2. Gauchos beim Rangieren der

Güterwagen. 3. Mit dem „Quebracho“ (Hartholz) werden die Lokomotiven gefeuert. 4. „Moderne“ Hühnerjagd. 5. Flaschenbäume im Norden Argentiniens. (palo borracho = betrunkenen Pfahl.) 6. Ein besonders großer Kandelaber-Kaktus. 7. Riesige Kaktusfelder zu beiden Seiten der Bahulinie. 8. Argentiniens Staatsfeind Nr. 1. — Die Heuschrecke! 9. Eine Kleinigkeit für die Wander-Heuschrecken: Der Nord-Schnellzug wird zum Stehen gebracht! 10. „Gran Hotel Oviedo“. 11. Geschäftsstraße in Tucuman. 12. Moderner Baustil in Argentinien. 13. Krasse Gegensätze nebeneinander. 14. Typisch für alle Hotels ist der große, bepflanzte Lichthof im Innern. 15. Schnapsschüsse hinter den Kulissen des Circus. 16. Freund „Jeffko“ beim Morgenspaziergang. 17. Ausschnitte aus dem Programm. 18. Junge japanische Bären nehmen ihr Morgenbad. 19. Boxendes Pony (Spielerei, keine Dressur!) 20. Ende des 4. Aktes.

5. Akt. 1. Interessante Typen in der Tierschau. 2. Mit der Schmalspurbahn von Tucuman nach Salta. 3. Ausgetrocknete Flußläufe. 4. Oberbayern oder Nordargentinien? Blick auf Salta. 5. Das wichtige Denkmal des Generals Guemes beherrscht das gesamte Stadtbild. 6. Der Herr Zeitungsverleger aus Jujuy. 7. Gauchos auf der Wanderschaft. 8. Ein

Zuckerrohr-Bündel wiegt 3500 kg. 5 Maultiere können kaum die Last fortschaffen. 9. Panorama von Cordoba. 10. Der deutsche Konsul in Cordoba gab zu Ehren des Circuspersonals ein „Asado“. 11. Chaco-Urwald. 12. Alarm! Schlange in Sicht! 13. Krokodiljagd auf dem Rio Negro. 14. Mendoza besitzt im „Parque San Martin“ eine der schönsten gärtnerischen Anlagen des Landes. 15. Auf dem „Cerro de la gloria“ wurde dem argentinischen Nationalhelden San Martin ein imposantes Denkmal gesetzt. 16. Im Condor-Flugzeug über Mendoza. 17. Über allem thronen im Westen des Landes die gewaltigen Kordilleren, der Welt zweithöchstes Gebirge. 18. Ende des 5. Aktes.

6. Akt. 1. Schwerer Sandsturm braust über Rufino hinweg. 2. Venado Tuerto, Stadt unserer Träume. (!?) 3. Die Gewalt der Wassermassen vernichtete in wenigen Augenblicken sämtliche Brücken, Häuser und Luxus-Hotels. 4. Auf der Hochgebirgsstraße nach Chile. 5. Von Posadas — — 6. — — auf dem mächtigen „alto Parana“ — — 7. — — vorüber an baumhohlen Farnkräutern — — 8. — — während im fernen Heimatland die Weihnachtsglocken die „Heilige Nacht“ einläuten — — 9. — zu den „Cataratas del Igazu“, den gewaltigsten und schönsten Wasserfällen Amerikas.

10. Auf — in allernächster Nähe der Fälle! Unser Boot wirkt wenig vertrauenerweckend. Es wird dennoch „seklar“ gemacht. 11. Von den 37 einzelnen Katarakten ist der „garganta del diablo“ (Teufelskehle) der imposanteste. 12. Ende.

Länge: Akt I:	126 m
II:	145 m
III:	134 m
IV:	160 m
V:	147 m
VI:	123 m
<hr/>	
Gesamtlänge:	835 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist **volksbildend**. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1942.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist geeignet, als **Lehrfilm** im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film ist zur Vorführung am **Karfreitag**, am **Bußtag** und am **Heldengedenktag** geeignet.

Berlin, den 27. November 1939

Film-Prüfstelle

Vermerk:

Zu dem Film wird ein Vortrag gehalten, dessen Manuskript genehmigt und mit dem Stempel der Film-Prüfstelle versehen ist.

Berlin, den 27. November 1939

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
37312

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Bavaria-Film A.-G., München**
 Hersteller: } **Sonnenstraße 15**
 Haupttitel: **Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee.**
 Bavaria-Schutzmarke.
 Die Bavaria-Film A.-G., München, zeigt:
Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee.
 Bild: Kapitänleutnant Gottfried Krüger.
 Bearbeitung: Kapitänleutnant Gottfried Krüger,
 Egon von Werner, Hans Böck.
 Sprecher: Georg Weber.
 Musik: Hilmar Georgi.
 Ton: F. W. Dustmann.
 Tonsystem: Tobis-Klangfilm.
 Verleih: Bayerische Filmgesellschaft m. b. H.

Zwischentitel. 1. Nach monatelangen Kreuzfahrten durch alle Meere geht Kreuzer Emden vor den Fidschi-Inseln in der Südsee vor Anker. — 2. Der Insulaner wohnt in sauberen Hütten, seine Boote und seine Fischerei-Ausrüstung baut er sich selbst. — Um das Boot seetüchtiger zu machen, versieht man dasselbe an der Seite mit einem Ausleger. 3. Männer und Frauen sind von großem, mächtigen Wuchs, das volle Kopfhair gilt als besondere Zierde. 4. Den Dorfschönen dieses Landes ist der Film noch ein Rätsel. Sie geben sich große Mühe ernst zu bleiben. — 5. Durch eine schmale, nicht ungefährliche Einfahrt gelangt der Kreuzer auf der Samoa-Insel in den Hafen von Pago-Pago. Hohe, dicht bewachsene Berge umschließen die malerische Südseebucht. — 6. Der Gouverneurpalast am Eingang des Hafens. — 7. Kleine, mit Händlern dicht besetzte Boote begleiten das Schiff. — 8. Eine gut disziplinierte Polizeitruppe dient zur Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung. Sie ist mit Gewehr ausgerüstet und nach amerikanischem Muster ausgebildet. — 9. Jedes Jahr werden dem Gouverneur von den Eingeborenen große Festspiele vorgeführt. — 10. Mit der Darbietung des Kawagetränkes, an den Gouverneur, beginnen die Spiele und Gesänge. — 11. Mit freudiger Spannung folgt die Besatzung einer Einladung nach einem

samoanischen Dorf. 12. Auf schattigen Plätzen werden breite Bananenblätter für das Gastmahl ausgebreitet. — 13. Die Kawa, das Ehrengetränk der Samoaner, wird aus einer Wurzel gewonnen. Diese pulverisierte Wurzel wird mit Wasser vermischt — die gelblich trübe Flüssigkeit mit einem Schwabber gereinigt — und dann kredenzt. 14. Der Schwabber wird an der Luft durch Ausschlagen getrocknet. 15. Den Ehrentrunk für den Kommandanten bereitet die junge Häuptlingstochter selbst. 16. Ein üppiges Gastmahl steht für den Besuch bereit. Wilde Tauben und Hühner, in Seewasser gekocht, Jams und Tarowurzeln auf heißen Steinen geröstet, Mangos und Citronen füllen die Tafel. — 17. Messer und Gabeln gibt es nicht, an ihre Stelle treten die Hände. Jeder Gast hat seine eigene Tischdame, die ihn geradezu rührend versorgt. — 18. Im dichtbesetzten Kanu kommt das Dorf zum Gegenbesuch an Bord der Emden. — 19. Eine Umengung stattlicher Bananenstauden werden der Besatzung als Gastgeschenk überreicht. — 20. Besatzung und Eingeborene finden sich auf dem Mitteldeck sehr schnell zusammen, und klangvoll schwermütig ertönen bald die weichen Stimmen der Samoaner. — 21. Mit einem Nationaltanz findet der Besuch sein Ende. 22. Heimwärts geht die Fahrt zum amerikanischen Kontinent. 23. Auf dem Wege

passiert der Kreuzer den Panamakanal. — 24. Eine schwere eiserne Kette, die beim Einlaufen als Schutz für die empfindlichen Schleusentore dient, wird vor dem Auslaufen versenkt. 25. Durch Überwinden von zwei Schleusen von 9 m Höhenunterschied erreicht das Schiff das Kanalniveau. Mit langsamer Fahrt passiert der Kreuzer die berühmte Culebra-Enge. — 26. Das Festmachen in der Schleuse erfolgt durch kleine elektrische Triebwagen an Land. Sie übernehmen noch bevor das Schiff die Eingangsschleusen passiert hat, die Vor- und Achterleinen und ziehen das Schiff langsam in das Schleusenbecken. — 27. Innerhalb weniger Minuten ist der Wasserstand zum Ausschleusen erreicht. — 28. In Charleston passiert der Kreuzer die längste Verkehrsbrücke der Welt. Mit einem Geldaufwand von 6 Millionen Dollar wurde dieses riesige Bauwerk innerhalb kurzer Zeit geschaffen. — 29. Auf der Höhe der Canarischen Inseln wird nach dem Auslaufen aus dem letzten Hafen der Heimatwimpel gesetzt. — 30. Der Signalmeister des Schiffes befestigt eigenhändig mit einem doppelten Schotsteg den Heimatwimpel an der Flaggleine... 31. ... und behutsam wird nach und nach, eine Lage nach der anderen, der 75 m lange Heimatwimpel ausgebracht. — 32. So steuert das Schiff nach einhalbjähriger Auslandsfahrt bei stür-

mischem Wetter mit flatterndem Heimatwimpel dem Heimat-
hafen entgegen. — 33. Ende.

Länge: 384 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen
Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist **volksbildend**. (Diese Anerkennung hat
Gültigkeit bis 31. Dezember 1937.)

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Berlin, den 19. September 1934

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
51472

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: | **Bavaria-Filmkunst G. m. b. H., München**
 Hersteller: | **Sonnenstraße 15**
 Haupttitel: | **Mit Kreuzer „Emden“ zu den Inseln der Südsee.**
 (Schmaltonfilm.)

Degeto zeigt:

Mit Kreuzer „Emden“ zu den Inseln der Südsee.

Bild: Kapitänleutnant Gottfried Krüger.

Bearbeitung: Kapitänleutnant Gottfried Krüger,
Egon von Werner, Hans Böck.

Sprecher: Georg Weber.

Musik: Hilmar Georgi.

Ton: F. W. Dustmann.

Tonsystem: Tobis-Klangfilm.

Verleih: Bayerische Filmgesellschaft m. b. H.

Sprechtext. 1. Nach monatelangen Kreuzfahrten durch alle Meere, geht Kreuzer „Emden“ vor den Fidschi-Inseln in der Südsee vor Anker. 2. Der Insulaner wohnt in sauberen Hütten, seine Boote und seine Fischerei-Ausrüstung baut er sich selbst. -- Um das Boot seetüchtiger zu machen, versieht man dasselbe an der Seite mit einem Ausleger. 3. Männer und Frauen sind von großem, mächtigem Wuchs, das volle Kopflinien gilt als besondere Zierde. 4. Den Dorfschönen dieses Landes ist der Film noch ein Rätsel. Sie geben sich große Mühe ernst zu bleiben. 5. Durch eine schmale, nicht ungefährliche Einfahrt gelangt der Kreuzer auf der Samoa-Insel in den Hafen von Pago-Pago. Hohe, dicht bewachsene Berge umschließen die malerische Südseebucht. 6. Der Gouverneurspalast am Eingang des Hafens. 7. Kleine mit Händlern dicht besetzte Boote begleiten das Schiff. 8. Eine gut disziplinierte Polizeitruppe dient zur Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung. Sie ist mit Gewehr ausgerüstet und nach amerikanischem Muster ausgebildet. 9. Jedes Jahr werden dem Gouverneur von den Eingeborenen große Festspiele vorgeführt. 10. Mit der Darbietung des Kawagetränkes an den Gouverneur, beginnen die Spiele und Gesänge. 11. Mit freudiger Spannung folgt die Besetzung einer Einladung nach einem samoanischen Dorf. 12. Auf

schattigen Plätzen werden breite Bananenblätter für das Gastmahl ausgebreitet. 13. Die Kawa, das Ehrengetränk der Samoaner, wird aus einer Wurzel gewonnen. Diese pulverisierte Wurzel wird mit Wasser vermischt — die gelblich trübe Flüssigkeit mit einem Schwabber gereinigt — und dann kredenzt. 14. Der Schwabber wird an der Luft durch Ausschlagen getrocknet. 15. Den Ehrentrunk für den Kommandanten bereitet die junge Häuptlingstochter selbst. 16. Ein üppiges Gastmahl steht für den Besuch bereit. Wilde Tauben und Hühner, in Seewasser gekocht, Jams und Tarowurzeln auf heißen Steinen geröstet, Mango- und Zitronen füllen die Tafel. 17. Messer und Gabel gibt es nicht, an ihre Stelle treten die Hände. Jeder Gast hat seine eigene Tischdane, die ihm geradezu rührend versorgt. 18. Im dichtbesetzten Kanu kommt das Dorf zum Gegenbesuch an Bord der „Emden“. 19. Eine Unmenge stattlicher Bananenstauden werden der Besatzung als Gastgeschenk überreicht. 20. Besatzung und Eingeborene finden sich auf dem Mitteldeck sehr schnell zusammen, und klangvoll schwermütig ertönen bald die weichen Stimmen der Samoaner. 21. Mit einem Nationaltanz findet der Besuch sein Ende. 22. Heimwärts geht die Fahrt zum amerikanischen Kontinent. 23. Auf dem Wege passiert der Kreuzer

den Panamakanal. 24. Eine schwere, eiserne Kette, die beim Einlaufen als Schutz für die empfindlichen Schloßentore dient, wird vor dem Auslaufen versenkt. 25. Durch Überwinden von zwei Schleusen von 9 m Höhenunterschied erreicht das Schiff das Kanalniveau. Mit langsamer Fahrt passiert der Kreuzer die berühmte Culebra-Enge. 26. Das Festmachen in der Schleuse erfolgt durch kleine elektrische Triebwagen an Land. Sie übernehmen noch, bevor das Schiff die Eingangsschleusen passiert hat, die Vor- und Achterleinen, und ziehen das Schiff langsam in das Seldusenbecken. 27. Innerhalb weniger Minuten ist der Wasserstand zum Anschleusen erreicht. 28. In Charleston passiert der Kreuzer die längste Verkehrsbrücke der Welt. Mit einem Geldaufwand von 6 Millionen Dollar wurde dieses riesige Bauwerk innerhalb kurzer Zeit geschaffen. 29. Auf der Höhe der Canarischen Inseln wird nach dem Auslaufen aus dem letzten Hafen der Heimatwimpel gesetzt. 30. Der Signalmeister des Schiffes befestigt eigenhändig mit einem doppelten Schotsteg den Heimatwimpel an der Flaggleine. 31. ... und behutsam wird nach und nach, eine Lage nach der anderen, der 75 m lange Heimatwimpel ausgebracht. 32. So steuert das Schiff nach eineinhalbjähriger Auslandsfahrt

bei stürmischem Wetter mit flatterndem Heimatwimpel dem
Heimathafen entgegen. 33. Ende.

Länge: 155 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen
Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist zur Vorführung am **Karfreitag**, am **Bußtag**
und am **Heldengedenktag** geeignet.

Berlin, den 19. Mai 1939

Film-Prüfstelle

Prüf-Nr.
27153

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Paul Lieberenz, Berlin-Friedenau**
 Hersteller: **Rubensstraße 23**
 Haupttitel: **Nach Südamerika.**

Hersteller: Paul Lieberenz.
 Im Verleih der Deutschen Universal-Film A. G.

Zwischentitel. 1. Hinter Cuxhaven geht es auf's Meer hinaus. 2. La Coruna, der nordwestlichste spanische Hafen. 3. Erst in Lissabon wird Halt gemacht. Viele Saisonarbeiter, die auf ein halbes Jahr zur Ernte nach Südamerika fahren, gehen hier an Bord. 4. Neben prachtvollen Palästen 5. sieht man idyllische, steil ansteigende Gassen. 6. Fischerfrauen tragen ihre Waren auf dem Kopfe zum Markt. 7. Unter-

wegs sieht man die Kanarischen Inseln, sonst 17 Tage lang nur Wasser. 8. Allerlei Bordspiele, Musik, Tanz und geselliges Leben verkürzen die sonst langweilige Fahrt. 9. Am Aequator wird zum allgemeinen Gaudium die übliche Taufe an den Neulingen vollzogen. 10. Begegnung mit dem schönen deutschen Dampfer „Cap Arcona“. 11. Pernambuco, der erste brasilianische Hafen, den wir anlaufen. 12. Pernambuco ist eine schöne Stadt mit prachtvollen Häusern und sauberen Straßen. 13. Zahlreiche dem Hafen vorgelagerte Inseln schützen Brasiliens Hauptstadt Rio de Janeiro. 14. Der Zuckerhut, das Wahrzeichen Rios. 15. Im Hafen herrscht reger Betrieb. Rio ist einer der bedeutendsten Handelsplätze Südamerikas. 16. Ein Hauptnahrungsmittel sind Fische 17. und die im Ueberfluß wachsenden Früchte. 18. Rio de Janeiro, die Perle im Landschafts-paradies Südamerikas. 19. Die Hauptstraße Avenida di Branco. 20. Prachtstraßen ziehen sich am Meer entlang. 21. Der Gouverneurpalast und die Palmenallee im Botanischen Garten. 22. Weiter geht es an der Küste entlang. 23. Die Einfahrt in den Hafen von Santos ist nicht immer ungefährlich. Hier ist ein großes Schiff aufgelaufen. 24. Blick auf die Stadt Santos von Mont Serat aus. 25. Die Stadt liegt inmitten tropischster Gegend. 26. Das beste Transport-

mittel bei aufgeweichtem Lehm Boden ist der primitive Schlitten. 27. Kaffee — Brasiliens Hauptausfuhrartikel — Von der Plantage aufs laufende Band. 28. Montevideo, die Hauptstadt von Uruguay, hat sich „neureiche Häuser“ zugelegt, die das ganze Stadtbild stören. 29. Chilenische Zerstörer im Hafen von Montevideo. 30. Der mächtige Hafen von Buenos Aires. 31. Mächtige Geschäftshäuser geben ein Bild von der Bedeutung Buenos Aires als Weltstadt. 32. In Zarate, nahe der Hauptstadt, liegt die größte Papierfabrik Südamerikas. Die maschinelle Einrichtung lieferte eine süddeutsche Fabrik. 33. Ende.

Länge: 268 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 17. Oktober 1930

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
24948

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } Paul Lieberenz, Berlin-Friedenau
 Ursprungs-Firma: } Rubenstraße 23
 Titel des Bildes: } **Nach Süd-Amerika.**

Untertitel. 1. Cuxhaven. 2. La Corona, der nordwestlichste spanische Hafen. 3. Lissabon. 4. Fischerfrauen auf dem Wege zum Markt. 5. Wir passieren die Kanarischen Inseln. — Teneriffa. — 6. Unterhaltung an Bord. 7. Und so verbringen sie diese schönen Tage! 8. Am Äquator. 9. Begegnung mit dem schönen deutschen Dampfer „Cap Arcona“. 10. Pernambuco, der erste brasilianische Hafen, den wir anlaufen. 11. Eine Militärkapelle empfängt den Dampfer. 12. Zahlreiche, dem Hafen vorgelagerte Felsen, schützen Brasiliens Haupt-

stadt „Rio de Janeiro“. 13. Der „Zuckerhut“, das Wahrzeichen Rio's. 14. Sardinien und Ananas. 15. Rio de Janeiro, die Perle im Landschaftsparadies Süd-Amerikas. 16. Die Hauptstraße: Avenida de Branco. 17. Der Verkehrspolizist steht bei der großen Hitze gern im Schatten. 18. Lebende Reklame für Zahnpflege. 19. Prachtstraßen ziehen sich am Meer entlang. 20. Der Gouverneur-Palast. 21. Palmallee im Botanischen Garten. 22. Vor der Hafeneinfahrt von Santos rampte ein brasilianischer Dampfer das deutsche Schiff „Denderah“. Das Schiff sank sofort mit einem 6 m tiefen Leck auf Grund. 23. Nach 2 Monaten! — Selbst der aus Hamburg eiligst herbeigerufene stärkste deutsche Hochseeschlepper „Seefalke“ kann das Schiff nicht mehr retten. 24. Blick auf die Stadt Santos vom Mont Serat aus. 25. Holztransport. 26. Kaffee — Brasiliens Hauptausfuhrartikel. — Von der Plantage aufs laufende Band. 27. Montevideo, die Hauptstadt von Uruguay, hat sich „neureiche“ Häuser zugelegt, die das ganze Stadtbild stören. 28. Der mächtige Hafen von Buenos Aires (Hauptstadt Argentiniens). 29. Verladen von Mais. 30. Fliegende Volksküchen. 31. Das begehrte Leibgericht — Asado — (Hammel am Spieß). 32. In Zarate, nahe der Hauptstadt, liegt die größte Papierfabrik Süd-Amerikas. — Die maschinelle Ein-

richtung lieferte eine süddeutsche Fabrik. 33. Bilder aus einem Waisenhaus für Knaben, von irischen Missionaren geleitet. 34. Ende.

Länge: 368 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Gebührenfrei geprüft.

Berlin, den 31. Januar 1930

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf. Nr.
32295

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Nerother Bund, Post Dommershausen**
Hersteller: } **Hunsrück**

Haupttitel: **Nerother filmen Amerika.**

Eine Großfahrt in das Land der Indianer.

I. Teil: Iguassú, das große Wasser.

Kreuz und quer durch Brasilien.

Ein Film der Nerother.

Schutzmarke.

Der Führer: Robert Oelbermann.

Aufnahmen: Karl Mohri, Waldemar Hartmann.

Zwischentitel. 1. Akt. 1. Madeira. 2. Meinst Du nicht, daß hier ein Denkmal stehen müßte!
3. Wir tauchen

2. Akt. 1. Die Besteigung des 3710 Meter hohen Pik von Teneriffa. 2. Abschied vom deutschen Konsul. 3. Kurze Rast. 4. Nivea-Jungens. 5. Hänschen schiebt das Maultier. 6. In den Schwefeldämpfen des Gipfelkraters. 7. Die untergehende Sonne malt gigantisch den Schatten des Pik auf den östlichen Himmel.

3. Akt. 1. Ankunft in Rio de Janeiro. 2. Auf dem Dach des Wolkenkratzers. 3. Mit der Seilbahn auf den „Zuckerhut“. 4. Fahrt ins Orgelgebirge. 5. Der Finger Gottes. 6. Die Millionstadt Sao Paulo. 7. In die staatliche Schlangenfarm Butantan werden Giftschlangen aus ganz Brasilien eingeliefert. 8. Das den Zähnen entnommene Gift wird Pferden eingespritzt, aus deren Blut man das wertvolle Gegengift herstellt. 9. Baumschlangen. 10. Auf allen möglichen Beförderungsmitteln durchqueren wir Brasilien.

4. Akt. 1. Unsere Jüngsten reiten zum erstenmal im brasilianischen Sattel. 2. Deutsches Schulleben in den Großstädten Brasiliens. 3. Die Jungens bauen ihr Schwimmbad selbst. 4. In Florianopolis, der Hauptstadt des Staates Santa Catharina 5. . . . ist Nationalfeiertag. 6. Wir fahren zu den letzten Indianern Santa Catharinas, den Botokuden. 7. Im Indianerdorf. 8. Medizinmänner bei einer Beschwörung.

5. Akt. 1. Das Auto bringt uns zum Rio Uruguay. 2. Dort gründeten die Jesuiten einst einen Staat, von dessen Größe heute noch mächtige Ruinen zeugen. 3. Durch die Strömschnellen des Rio Uruguay. 4. Der musikliebende Schmetterling. 5. Durch Urwald und Camp beginnt unsere Fahrt mit einer Maultierkarawane zu den Wasserfällen des Iguassú. 6. Unser Tropa-Führer. 7. Nach beschwerlichem Urwaldmarsch treffen wir die erste menschliche Ansiedlung im freien Camp. 8. Besuch vom Nachbar-Rancho. 9. Wilde Pferde werden gezähmt.

6. Akt. 1. Nach wochenlanger, mühevoller Urwaldfahrt erreichen wir an der Drei-Länder-Ecke . . . 2. . . . Brasilien, Argentinien, Paraguay, unser Ziel: Den Iguassú, „Das große Wasser“. (Fallkante 5 Kilometer; Falltiefe 70 Meter.) 3. Die schönsten Wasserfälle der Welt.

Länge:	Akt I:	225 m
	II:	207 m
	III:	265 m
	IV:	280 m
	V:	314 m
	VI:	155 m

Gesamtlänge: 1446 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 14. Oktober 1932

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
33209

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Nerother Bund, Post Dommershausen**
Hersteller: } **(Hunsrück)**

Haupttitel: **Nerother filmen Amerika.**

I. Teil: Ignassu, das große Wasser.

Zwischentitel. 7. Akt. 1. In den Südstaaten Brasiliens Santa Catharina und Rio Grande do Sul leben mehr als eine halbe Million Deutsche und Deutschstämmige. Die meisten sind Kolonisten, Urwaldbauern. 2. Schwer und hart ist der Kampf mit dem Wald. Die Baumriesen werden gefällt, das Unterholz abgebrannt.... 3. In die Rodung („Roga“) sät der Siedler seinen Mais, der im aschengeüngten, jungfräulichen Boden schnell und kräftig heranwächst. 4. Sein primitives

Haus baut jeder Kolonist selbst. 5. Hausweberei. 6. Wohlstand entwickelt sich meist erst in den nächsten Generationen. 7. Schule, Kirche und Verein sind die Stützen des Deutschtums. Kinder pommerischer Bauern (dritte Generation!) vor ihrer Urwaldschule. 8. Turnfest im Urwald-dorf. 9. Blumenau. 10. Regatta. 11. Auch die Industrie ist in deutschen Händen. 12. Jahrhundertdenkmal deutscher Einwanderung in Rio Grande do Sul (1824—1924). 13. Haus des ersten deutschen Siedlers in Südamerika.

[Verboten: 8. Akt. 1. Stierkampf. 2. Berittene Picadores reizen den Stier. 2. Banderillos stoßen mit Widerhaken versehene Stäbe dem Stier in den Nacken. 4. Der Matador schreitet zum Endkampf. 5. Ehrenrunde für den Stier, der sich tapfer gewehrt hat. 6. Ein lustiger Stierkampf zu Ehren des Stadttheiligen.]

Länge: Akt VII: 227 m
VIII: 254 m nach Kürzung —

Gesamtlänge: 481 m nach Kürzung 227,00 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Folgende Teile sind verboten:

Der 8. Akt, der Bilder von Stierkämpfen in Spanien zeigt, mit folgenden Titeln:

1. „Stierkampf.“ 2. „Berittene Picadores reizen den Stier.“ 3. „Banderillos stoßen mit Widerhaken versehene Stäbe dem Stier in den Nacken.“ 4. „Der Matador schreitet zum Endkampf.“ 5. „Ehrenrunde für den Stier, der sich tapfer gewehrt hat.“ 6. „Ein lustiger Stierkampf zu Ehren des Stadtheiligen.“

Gesamtlänge der Kürzungen: 254 m.

Die verbotenen Teile dürfen auch an anderer Stelle des Bildstreifens nicht gezeigt werden.

Berlin, den 27. Februar 1933

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf.-Nr.:
6766

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichs-Strafgesetzbuchs. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller:

Deulig-Film-A.-G., Berlin SW 19
Krausenstrasse 38/39

Ursprungs-Firma:

Titel des Bildes:

Eine Reise des Schnelldampfers „Cap Polonio“ nach Südamerika.

1. Aufgenommen im Auftrage der Hamburg-Südamerikanischen Dampfschiffahrtsgesellschaft von der Deulig-Film-Actiengesellschaft, Berlin SW. 19.

Untertitel: 2. **1. Teil.** 3. Bilder von Karl Dennert. 4. Abfahrt aus Hamburg. 5. Muß i denn, muß i denn zum Städtle hinaus. . . . 6. In der Nordsee. 7. Tender in Boulogne bringt Passagiere. 8. Die „Cap Polonio“ vor Coruna. 9. Markt in Mondelo bei Coruna. 10. Die Agentur der H. S. D. G. in Coruna. 11. Die schönsten Mädchen von Coruna laden der „Cap Polonio“ einen Besuch ab. 12. Spanische Zwischendeckspassagiere kommen an Bord. 13. Lebender Proviant. 14. Panorama der malerisch gelegenen Stadt Vigo. 15. Fischereifakeln in Vigo. 16. Zuspung der Passagiere. 17. Auf dem Tajo vor Lissabon. 18. Der Lissaboner Agent der H. S. D. G. 19. In Lissabon ist der General

postl. ausgebrochen. 20. In die Geschäfte. 21. Gäste des Kapitäns. 22. Schiffe board als Zeitvertreib im Hafen. 23. Ablegen des Tenders in Lissabon. 24. Belustigungen der portugiesischen Zwischendeckspassagiere. 25. Die liebe Sonne meint es zu gut! Ausholen der Sonnensegel. 26. Die Reise über den Ocean ist an Bord eines modernen Luxusdampfers ein Vergnügen. 27. Luxuskabine. 28. Promenadenkonzert. 29. Telephonzentrale. 30. Schwimmbad. 31. Im Wintergarten. 32. Vorschiff. 33. Kapitän und Offiziere messen die Sonnenhöhe. 34. Der Mittagessiff. 35. Signal zum Frühstück. 36. Astronomische Berechnungen. 37. Nachmittagssiesta. 38. Die kleinsten Passagiere. 39. Anlaufen von Las Palmas. 40. Im Schatten der Titanen. 41. Eingeborene tauchen nach ins Wasser geworfenen Geldstücken. 42. Bilder aus Las Palmas. 43. Ende des 1. Teiles. 44. Deulig.

1. **2. Teil.** 2. Das Passieren des Äquators wird an Bord durch die Linientaufe gefeiert. 3. Trilon meldet die Ankunft Neptuns. 4. Astronom mit Sextanten. 5. Taufrede. 6. Der Tausling wird zunächst rasiert. 7. Und dann. . . . 8. Durch den Windsack. 9. Deckspiele der Passagiere im Anschluß an die Linientaufe. Riffenschlacht. 10. Kartoffelkremmen. 11. Sachhüpfen. 12. Fernando Noronha, portugiesische Deportiertenkolonie. 13. Eigenartige Uebernahme von Passagieren in Pernambuco. 14. Panorama von Rio de Janeiro. 15. Zuckerhut mit Schwebebahn. 16. „Cap Polonio“ am Kai von Rio. 17. Praga Moura. 18. Staatstheater. 19. Mourvee-Palast, das brasilianische Parlamentsgebäude. 20. Mangue-Ranal. 21. Schloß Dom Pedro II. 22. Landschaft bei Rio mit altem Hotel White. 23. Aussichtstempel am Strand. 24. Bananenpflanzung. 25. Tauney-Wasserfall. 26. Gavea vom Tijuca aus. 27. Tropennacht. 28. Einfahrt in Santos. 29. Rua 15 de Novembre. Menge in Er-

wartung der portugiesischen Ozeanflieger. 30. Cabral-Denkmal, errichtet an der Stelle, an welcher der Entdecker Südamerikas landete. 31. Typisches Europäerwohnhaus. 32. Avenida Anna Costa. 33. Altes Fort an der Einfahrt. 34. Antonio Delfino. 35. Montevideo. 36. Der Cerro bei Sonnenuntergang. 37. Auf dem La Plata. Die Fahrerin muß ständig offengehalten werden. 38. Der Endhafen der Reise: Buenos Aires. 39. Haus des argentinischen Nachtclubs. 40. Kai mit Ladeschuppen. 41. „Cap Polonio“ am Kai. 42. Abschied von Buenos Aires. Wieder der Heimat zu. 43. Auch auf der Rückreise unterhält man sich gut. 44. Massenmalen und letztes „Reinschiff“ vor der Heimkehr. 45. Moses. 46. Wieder zu Hause. 47. Ende. 48. Deutlich.

Länge: Akt I: 422 m

II: 452 m

Gesamtlänge: 874 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 18. November 1922.

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf.-Nr.:
7407

Zufassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichs-Strafgesetzbuchs. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } Deulig-Film-A.-G., Berlin SW 19
Ursprungs-Firma: } Krausenstrasse 38/39

Titel des Bildes: Eine Reise des Schnelldampfers „Cap Bolonio“
nach Südamerika.

Untertitel: 1. Teil. 1. Aufgenommen im Auftrage der Hamburg-Südamerikanischen Dampfschiffahrtsgesellschaft von der Deulig-Film-Aktiengesellschaft, Berlin S.W. 19. 2. Bilder von Karl Deunert. 3. Abfahrt aus Hamburg. 4. Muß i denn, muß i denn zum Städle hinaus. . . . 5. In der Nordsee. 6. Am Eingang des Kanals. 7. Untergeschirr. 8. Tender in Boulogne bringt Passagiere. 9. Die „Cap Bolonio“ vor Coruna. 10. Markt in Monelos bei Coruna. 11. Die Agentur der S. S. D. G. in Coruna. 12. Die schönsten Mädchen von Coruna stellen der „Cap Bolonio“ einen Besuch ab. 13. Spanische Zwischendeckpassagiere kommen an Bord. 14. Panorama der malerisch gelegenen Stadt Vigo. 15. Fischereihafen in Vigo. 16. Puerta del sol. 17. Auf dem Tajo vor Lissabon. 18. Der Lissaboner Agent der S. S. D. G. 19. In Lissabon ist der Generalstreik ausgebrochen! 20. Schuffle board als Zeitvertreib im Hafen. 21. Ablegen des Tenders in Lissabon. 22. Ende des 1. Teiles.

1. 2. Teil. 2. Impfung der Passagiere. 3. Belustigungen der portugiesischen Zwischendeckpassagiere. 4. Die liebe Sonne meint es zu gut! Ausholen der Sonnensegel. 5. Die Reise über den Ozean ist an Bord eines modernen Luxusdampfers ein Vergnügen. 6. Kurzwohnung, bestehend aus Wohn-, Schlaf- und Baderaum. 6a. Kabine 1. Klasse. 7. Telefonzentrale. 8. Musiksalon. 9. Im Wintergarten. 10. Treibhaus. 11. Turnsaal. 12. Schwimmbad. Herrenbäder von 7—10 und 4—6. 13. Damenbäder von 10—12 und 2—4. 14. Familienbad: freibleibend. 15. Promenadenkonzert. 16. Frühshoppen. 17. Küche. 18. Lebender Proviant. 19. Vorschiff. 20. Kapitän und Offiziere messen die Sonnenhöhe. 21. Mittagsspiff. 22. Signal zum zweiten Frühstück. 23. Astronomische Berechnungen. 23a. Eßsaal 1. Klasse 400 Sitzplätze. 24. Nachmittagsfesta. 25. Rauchsalon. 26. Die kleinsten Passagiere. 27. Anlaufen von Las Palmas. 28. Im Schatten des Titanen: Die Zwerge neben dem Riesen. 29. Eingeborene tauchen nach ins Wasser geworfenen Geldstücken. 30. Bilder aus Las Palmas. 31. Bananenauspflanzung. 32. Tropennacht. 33. Ende des 2. Teiles.

1. 3. Teil. 2. Das Passieren des Äquators wird an Bord durch die „Linienlauf“ gefeiert. Jeder, der zum ersten Male die Linie passiert, muß vom Schmutz der nördlichen Halbkugel befreit werden. 3. Triton meldet die Ankunft Neptuns. 4. Astronomen mit Sextanten. 5. Taufrede. 6. Der Täufling wird zunächst dem Hofbarbier überantwortet. 7. Die Schergen in Erwartung des Opfers. 8. Und dann. . . . 9. Durch den Windsack! 10. Deckspiele der Passagiere im Anschluß an die Linienlauf. Kiffenschlacht. 11. Stierrennen. 12. Sodahüpfen. 13. Toppschlagen. 14. Zum Schluß ein echt spanisches Stiergefecht. 15. Eigenartige Übernahme von Passagieren auf der Reede von Pernam-

bueno. Das Schiff ist zu groß, um in den Hafen zu kommen. 16. Panorama von Rio de Janeiro. 17. Botafogo-Bucht mit Zuckerhut. 18. Cap Polonio am Kai von Rio. 19. Avenida Central. 20. Staatstheater. 21. Montros-Palast, der Versammlungsort der Präsidenten aller südamerikanischen Staaten. 22. Deutsche Schule. 23. Universitätsklinik und Pflanzbaumministerium. 24. Mangue-Kanal. 25. Schloß Dom Pedro II. 26. Schloßgarten. 27. Avenida Niemeyer. 28. Landschaft bei Rio mit altem Hotel White. 29. Aussichtstempel am Strand. 30. Botanischer Garten. Die berühmte Königspalmenallee. 31. Tanney-Wasserfall. 32. Pflanzerbäuschen am Fuße der Cavena. 33. Binnensee mit Mangrovengebüsch. 34. Ende des 3. Teils.

1. **4. Teil.** 2. Einfahrt in Santos. 3. Rue 15 de Novembre. Menge in Erwartung der portugiesischen Dzeanflieger. 4. Denkmal, errichtet anlässlich der 400 Jahr-Feier der Entdeckung Brasiliens durch Cabral. 5. Typisches Europäerwohnhaus. 6. Avenida Anna Costa. 7. Platz José Bonifacio mit Kirche Nova Matriz. 8. Altes Fort an der Einfahrt. 9. Auf dem Wege nach dem La Plata passiert man den zweitgrößten Dampfer der S. S. D. G. „Antonio Delfino“ (14000 B. R. T.) 10. Montevideo. 11. Der Cerro bei Sonnenuntergang. 12. Auf dem La Plata. Die Fahrtrinne muß ständig durch Ragger offen gehalten werden. 13. Der Endhafen der Reise: Buenos Aires. 14. Haus des argentinischen Nachtclubs. 15. Argentinische Kriegsschiffe. 16. Kai mit Ladeschuppen. 17. „Cap Polonio“ am Kai. 18. Emigrantenhaus, bietet jedem Einwanderer freie Station, bis er Arbeit gefunden hat. 19. Zollschwierigkeiten verhindern Filmaufnahmen in Buenos Aires. 20. Eine Erinnerung an den 22. März 1922. Das Begräbnis eines der größten Deutschfreunde Argentiniens: Antonio Delfino. 21. Zwischendeckspassagiere kommen an

Bord. Gepäübernahme. 22. Abschied von Buenos Aires. Wieder der Heimat zu. 23. Auch auf der Rückreise unterhält man sich gut. 24. Wie „Jan Maat“ sich Sonntags amüsiert. 25. „Moses“. 26. Fernando Moronca, brasilianische Deportiertenkolonie. 27. Mastenmalen und letztes „Reinsschiff“ vor der Heimkehr. 28. Der Elb-Losse kommt an Bord. 29. Wieder zu Hause! 30. Ende. 31. Deutlich.

Länge Akt I:	414 m
II:	393 m
III:	371 m
IV:	398 m

Gesamtlänge: 1576 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 3. Juli 1923.

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf.-Nr.:
20229

Zulassungsarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 287 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Veränderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller:

Woermann-Linie Aktiengesellschaft, Berlin
Dorotheenstrasse

Ursprungs-Firma:

Titel des Bildes:

Die Reise um Afrika.

Mit den Dampfern des Deutschen Afrikadienstes
rund um den dunklen Kontinent.

Film der Woermann-Linie und Deutschen Ost-Afrika-
Linie.

Aufnahmen von Dr. Colin Roy.

Untertitel. 1. Akt. Von Hamburg nach Süd-
Afrika. 1. Wenn ein Schiff eine Reise tut. 2. So,
jetzt können die Passagiere kommen. 3. In Antwerpen
wird noch reichlich Ladung genommen. Man hat Zeit
zu einem Abstecher nach Brüssel. 4. Dolce far niente
der Passagiere. 5. Die karibischen Inseln tauchen am

Horizonte auf. 6. Hunderte von Händlern kommen längsfeits.
7. Es wird noch und noch gekauft. 8. Das Alarm-Signal ertönt,
aber es ruft nur zu einer Probe mit dem Rettungsgerät.
9. Äquatoraufse. 10. Jetzt kommen die Damen dran. 11. Eine
Kette öder Sanddünen. Wir laufen Walfischbay an. 12. Ein
kurzer interessanter Abstecher nach Swakopmund. 13. Eine „Ein-
geborenen-Werft“. 14. Die Hauptstadt Windhuk. 15. Ganz Wind-
huk hat Warmwasser-Versorgung. Hinter dem Zoo dampft eine
heiße Quelle. 16. Im Innern behauptet sich neben dem Auto auch
heute noch der Ochsenwagen. 17. Farmanfänge. 18. Die Frucht
mühevoller Jahre: eine blühende Farm. 19. Die Otavi-Kupfer-
Minen. 20. Lüderitzbucht: Langusten und ... 21. ... Diamanten.

2. Akt. Südafrika. 1. Kapstadt in Sicht. 2. Das Rhodes
Memorial. 3. Während unser Dampfer das stürmische Kap um-
rundet 4. fahrten wir ins Innere und besichtigen
die großen Diamantminen von Kimberlay. 5. Pretoria, die Haupt-
stadt der Südafrikanischen Union. 6. Die Goldstadt Johannesburg.
7. Ein Compound der schwarzen Minenarbeiter. 8. Alte Tänze in
moderner Gewandung. 9. Die Kinder der Arbeiter werden von
Missionaren unterrichtet. 10. Auch hier macht man in „Kraft und
Schönheit“. 11. Durban mit seinem herrlichen Strand und dem
interessanten Inder-Viertel. 12. In Lourenco Marques erreichen

wir unseren Dampfer wieder. 13. Der Maschinentelegraph übermittelt die Befehle des Kapitäns an die Ingenieure. 14. Die Sonnenhöhe wird gemessen. 15. Beira. 16. Eine Bootfahrt auf dem Pungwe ist ein ständiger Programmpunkt der Afrikareisenden geworden. 17. Flusspferde. 18. Für eine Jagdpartie, die ins Innere geht, wird ein Zeltlager aufgeschlagen. 19. Eine aufregende Jagd. 20. Eine Ueberraschung 21. . . . Löwenzwillinge. 22. Wer Zeit hat, fährt zu den Viktoria-Fällen.

3. Akt. Längs der Ostküste nach Sansibar. 1. Nach so langer Fahrtunterbrechung geht man gerne wieder an Bord. 2. Die Gefrierkammern sorgen dafür, daß man trotz aller Leckerbissen der Tropen auch die gewohnte heimatische Kost nicht entbehren braucht. 3. Ein froher Tag! Kinderfest! 4. Ein Besuch in Mozambique, einst der stärkste Stützpunkt Portugals in Afrika. 5. Einfahrt in den Hafen von Daressalam. 6. Das Palais des Gouverneurs. 7. Rings um die Stadt dehnen sich endlos die Kokosplantagen. 8. Ausfahrt aus dem Hafen. 9. Auf der Kajeede von Sansibar. 10. Die engen Gassen der Stadt sind noch voll alter Araber-Romantik. 11. Mit 10 bis 40 PS oder 1 Zebukraft reißt man ins Innere. 12. Ausflug in die Gewürz-Nelken-Gärten. 13. Abschied von Sansibar.

4. Akt. Ausflug nach Zentral-Afrika. 1. Einfahrt in Tanga. 2. Wintersport-Erfolg. 3. Denkmal zur Erinnerung an die

Tanga-Schlacht. 4. Mit der Usambarabahn nach Wilhelmstal, wo Deutschland ein kleines Paradies geschaffen. 5. Am Endpunkt der Bahn in Moschi grüßt der Kilimandscharo, Afrikas höchster Berg. 6. Kibo und Mawanzi, die 6010 und 5890 m hohen Gipfel des Kilimandscharo-Massivs. 7. Westlich des Kilimandscharo dehnt sich endlos die Steppe; heute noch das Reich der wilden Tiere. 8. Aber auch hier dringt der wieder ins Land kommende deutsche Farmer vor und ringt der Steppe neues Kulturland ab. 9. Ueber Voi nach der Kenya Kolonie. 10. Nairobi. 11. Der Viktoriasee. 12. Die Nilquellen. 13. Von Kampala mit dem Auto ins Innere. 14. Uebermarsch der „Safari“. 15. Man veranstaltet uns zu Ehren eine Noma. 16. Wieder in Mombasa, wo wir den nächsten Dampfer treffen. 17. Während der Dampfer am Kai anlegt 18. fährt das Motorboot der Linien-Agentur die Passagiere um die Insel, auf der Mombasa liegt. 19. Das alte Mombasa. 20. Das von den Portugiesen erbaute Fort.

5. Akt. Von Mombasa über Aegypten in die Heimat zurück. 1. Abfahrt von Mombasa. Als alter Afrikaner tritt man die Heimreise an. 2. Die Passagierliste hat sich stark afrikanisiert. 3. Eine Feuerlöschprobe gibt erwünschte Abwechslung, aber auch das Gefühl der Sicherheit. 4. „Pferderennen“! Ein beliebter Damen-Decksport. 5. Auf der Wage. 6. Nach der Umrundung von Cap Guardafui wird Aden angelaufen. 7. Die berühmten Tanks

zum Auffangen des Regenwassers. 8. Suez wird angelaufen. 9. In langsamstem Tempo wird der Kanal durchfahren. 10. Die Passagiere nützen die Zeit zu einem Abstecher nach Kairo. 11. Der Palast des Königs. 12. Sogar zu einem Besuch bei den Pyramiden und der Sphinx langt die Zeit. 13. Nach unvergeßlichen Eindrücken wird in Port Said der Dampfer wieder bestiegen. 14. Genua. 15. Marseille. 16. Malaga. 17. Von hier fahren die Passagiere nach Granada 18. und besichtigen die altberühmte Alhambra. 19. Lauter Carmen! 20. Die Straße von Gibraltar. 21. Lissabon. 22. Heimwärts.

Länge:	Alt I:	271 m
	II:	242 m
	III:	173 m
	IV:	237 m
	V:	340 m

Gesamtlänge: 1263 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Gebührenfrei.

Berlin, den 25. September 1928

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
33365

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne aml. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **I. G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft „Agfa“**
Hersteller: } **Berlin SO 36, Lohmühlenstraße 65-67**

Haupttitel: **Reisebilder aus Westafrika. (Schmalfilm.)**

Tagebuechnotizen auf Schmalfilm

von cand. phil. Schulz-Kampfenkel Liberia-Expedition 1931/32.

Ein Kinagfa Film aufgenommen mit der Agfa Movex auf Agfa Umkehrfilm 16 mm.

Zwischentitel. 1. Teil. 1. 12. Dezember 1931.
... Heut endlich macht die „Jonia“ am Kai von Teneriffa fest, nachdem wir fast eine Woche lang kein Land gesehen haben ... 2. ... drüben liegt unser deutscher Kreuzer „Karlsruhe“, er gönnt sich eine Ruhepause auf seiner großen Weltreise ..

3. ... Teneriffa hat schöne Anlagen, und das Straßenbild erinnert an die malerischen südspanischen Provinzstädtchen ... 4. 20. Dezember. ... die Gruppe der Kanarischen Inseln hat uns als letzter Hafen europäisches Gepräge gezeigt. Seit einer Woche bummeln wir die westafrikanische Küste hinunter ... 5. 31. Dezember. .. und heut, „Silvestervormittag“, kommt die „Jonia“ auf der Reede von Monrovia an ... 6. ... es gibt noch ein paar Häfen an der Westküste, in denen die Schiffe an den Kai gehen können. Meist ankern sie weit draußen und schwere Brandungsboote vermitteln den Verkehr mit der Küste. 7. ... mit solchen Kanus fahren die Kru-Neger aufs Meer zum Fischfang .. 8. .. Monrovia ist die Hauptstadt Liberias. Die Geschäftsstraße zieht sich längs des Masaradoflusses ... 9. ... und hier wohnen die wohlhabenden Liberianer und die Weißen ... 10. 9. Januar 1932. ... auf dem Somabend-Markt geht es lebendig, bunt und überriechend zu .. 11. 16. Januar. ... 2 Wochen bin ich jetzt in Monrovia. Heut geht es mit einem gemieteten Lastauto hinauf ins Hinterland. Beim Verladen des Expeditionsgepäcks muß ich mich um jede Kleinigkeit selbst kümmern. 12. .. einen halben Tag dauert die Fahrt. Ich bin jetzt ca. 75 km weit ins Innere gekommen. Wir stehen am Ufer eines Flusses,

über den es keine Brücke gibt. Es ist aus mit der Autofahrerei 13. 17. Januar. am Ufer des Flusses ließ ich gestern das Zelt aufschlagen. Heut scheint die Tropensonne so heiß darauf, daß gekühlt werden muß 14. 20. Januar. ich sitz nun schon 3 Tage hier im 1. Lager, weil ich keine Träger bekomme. Zur Abwechslung unternahm ich heute eine kleine Kanufahrt auf dem Fluß.. 15. im Dämmerlicht gleitet der Einbaum unter den Kronen der Urwaldbäume dahin 16. 22. Januar: Endlich habe ich Träger! Der Vorstoß in die Urwaldgebiete beginnt 17. Mein schwarzer Hauptmann Franz läßt die ganze Bande antreten, es gibt sonst immer Prügelei um die kleinste Last 18. wenn wir durch Dörfer kommen 19. gibt es beim Aufbruch nach kurzer Rast wieder Meinungsverschiedenheiten beim Lastverteilen 20. und dann geht es weiter, auf gewundenen Negerpfaden tiefer ins Hinterland 21. 25. Januar. Heut erreichen wir das Dorf Wreppoosta 22. wo ich mit dem Häuptling Freundschaft schließe. Hier soll das erste Tierfanglager eingerichtet werden 23. Ende des 1. Teils der Tagebuchnotizen.

2. Teil. 1. 24. Januar. .. der Platz für mein Lager wurde heute früh in der Nähe des Dorfes aus dem Urwald gerodet. Die Boys sind eifrig am Bau der Hütten 2. .. Wäsche am Waldbach 3. Hausbau im Dschungel .. 4. .. Besuch: 5. das war eben der Häuptling. Seine Tochter Fameh hat mich sehr gern 6. der Lagerbau schreitet fort 7. es hat sich herumgesprochen, daß ein weißer Mann da ist. Felle werden von Zeit zu Zeit zum Verkauf gebracht .. 8. .. die seltene Zebraantilope .. 9. 30. Januar. .. der Schuß verletzte aber nur den Flügel, so daß der Boy den Nashornvogel lebend ins Lager brachte, in einen Sack gewickelt und mit verbundenem Schnabel 10. 5. Februar. einer meiner Schwarzen hat nachts den anderen ihre Kleider gestohlen und ist ausgerückt. 2 meiner Jäger fangen ihn nach langer Verfolgung ein. Das Urteil des Häuptlings: 25 Stockhiebe auf dem Dorfplatz, wohin der Verbrecher aus meinem Lager geholt wird. .. 11. 15. Februar. .. auf den täglichen Pirschgängen tauchen manchmal idyllisch gelegene Negerdörferchen auf .. 12. .. Ziegen, Hunde, Hühner und Enten sind die wichtigsten Haustiere. 13. es machte mir viel Spaß, diese netten schwarzen Menschen zu filmen, die noch nie einen Weißen gesehen haben, denn ihr Dorf liegt weit abseits von den aus-

getretenen Handelsstraßen .. Und dann zog ich weiter mit meinem Gewehrträger 14. durch Urwald, Sumpf und Savanne, immer auf der Suche nach seltenem Wild 15. 23. Februar. .. bis der Tag der Rückreise an die Küste kommt. Der 1. Tiertransport ist zusammengestellt und soll verschifft werden. Morgen beginnt die Karawanenreise nach Monrovia 16. 24. Februar. und auf dem Marsch zur Küste hatte die Karawane eine seltsame Begegnung 17. ein Strauß steht plötzlich auf dem engen Waldpfad. Und der Strauß ist doch ein Steppentier, das im liberianischen Urwald bisher nicht gefunden wurde.. 18. meine Träger bekommen es mit der Angst vor dem unbekanntem Wesen — sie werfen die Last hin 19. und gehen dann mit Stöcken auf das Untier los 20. der Riesenvogel findet erst keinen Weg ins dichtverwachsene Dschungel. Endlich biegt er in einen Seitenpfad ein 21. und im nächsten Dorf klärt sich das Rätsel: der Häuptling hat den halbzahmen Strauß von einem Mandingo-Häuptling aus dem französischen Sudan, etwa 6 Tagereisen von mir, als Geschenk erhalten! 22. Am 25. Februar kam der erste Tiertransport in Monrovia an und damit war die erste Expedition ins Hinterland beendet 23. Hiermit schließen die in Afrika ge-

drehten Bilder. 24. Von einigen interessanten Tieren, die durch diese Expedition in den Berliner Zoo gelangten, wurden in Berlin noch Aufnahmen gemacht 25. eine kleine Raubvogelart, eine Weihe, die schon in Afrika ganz zahm war. 26. Zwergziegen 27. Hausschafe aus Liberia. Sie haben glattes Fell, keine Wolle. Denn es gibt ja dort keinen Winter.

Länge: Teil I: 143 m

II: 107 m

Gesamtlänge: 250 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 6. März 1933

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
35002

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Roto-Film Siem & Co., Hamburg 37**
 Hersteller: } Hochallee 64
 Haupttitel: **Rund um Afrika.**

Zwischentitel. 1. Akt. Von Hamburg nach Südafrika. 1. Antwerpen. 2. Rotterdam. 3. Southampton. 4. Wieder in See. 5. Die Kanarischen Inseln tauchen am Horizont auf. 6. Las Palmas, der Haupthafen der Inseln. 7. Hunderte von Händlern kommen längsseits. 8. In Las Palmas beginnt die große Seestrecke. 11 Tage fahren die Schiffe durch den Atlantik bis nach dem nächsten Hafen. 9. Langeweile kennt man nicht an Bord. 10. Aequatoraufe. 11. Jetzt kommen die Damen dran. 12. Lobito, ein zukunftsreicher Hafen.

13. Eine Kette oder Sanddünen. Wir laufen Walfischbai an. 14. Swakopmund, das Seebad Südwestafrikas. 15. Galopprennen, der Höhepunkt der Saison. 16. Autoausflug nach Cap Croß. 17. Fahrt ins Innere. 18. Die Hauptstadt Windhuk. 19. Ganz Windhuk hat Warmwasserversorgung. Hinter dem Zoo dampft eine heiße Quelle. 20. Im Innern behauptet sich neben dem Auto auch heute noch der Ochsenwagen. 21. Farm-Anfänge. 22. Die Frucht mühevoller Jahre: Eine blühende Farm. 23. Süwestafrika, ein Paradies des Jägers. 24. Jagdausflug mit der Ochsenkarre. 25. In entlegeneren Teilen findet man noch heute den Löwen. 26. Buschleute. 27. Im Norden des Landes wohnen die Ovambos. 28. Die Otavi Kupferminen. 29. Lüderitzbucht. 30. Langusten und 31. Diamanten.

2. Akt. In Südafrika. 1. Kapstadt in Sicht. 2. Das Rhodes-Memorial. 3. Mit der Schwebebahn auf den Tafelberg. 4. Während unser Dampfer das stürmische Kap umrundet 5. fahren wir ins Innere und besichtigen die großen Diamantminen von Kimberley. Rohdiamanten. 7. Die Goldstadt Johannesburg. 8. Die Crown Mines, eines der großen Goldbergwerke bei Johannesburg. 9. Das Erz wird durch Stampfer und Mühlen zu Staub zermahlen 10. .. und durch Hinzuführen von Wasser in einen dicken

Brei verwandelt. 11. Dieser Erzbrei wird verschiedenen Prozessen unterworfen, durch die das Gold von dem Erz gelöst wird. 12. Alljährlich bringen die Minen Südafrikas Gold im Werte von 900 Millionen Mark hervor, mehr als die Hälfte der Welterzeugung. 13. Ein Compound der schwarzen Minenarbeiter. 14. Alte Tänze in moderner Gewandung. 15. Die Kinder der Arbeiter werden von Missionaren unterrichtet. 16. Auch hier macht man in „Kraft und Schönheit“. 17. Durban, die Hauptstadt Natal's. 18. Der indische Markt. 19. Die Berea, das schöne Villenviertel Durbaus. 20. Durban ist das größte Seebad Südafrikas. 21. Von Durban besucht man das Zulu-Reservat. 22. Lourenco Marques, Hauptstadt und Haupthafen von Portugiesisch-Ostafrika.

3. Akt. 1. Ausflug nach dem Krüger National-Park und Wildreservat. 2. Der Krüger National-Park ist größer als Württemberg. Er ist ein riesenhafter natürlicher Tiergarten. 3. Zebras und Gnus halten gute Kameradschaft. 4. Der Kaffernbüffel, eines der tückischsten Wildtiere Afrikas. 5. Eine der seltenen Antilopen ist die Rappenantilope. Ihr säbelförmiges Gehörn wird über 1 m lang. 6. Paviane beim Picknick im Walde. 7. Flußpferde im Krokodilfluß. 8. Nahe den Flußufern trifft man den Wasserbock. 9. Das Warzenschwein; ein groteskes afrikanisches Wildschwein. 10. Eine

der schönsten der Antilopen, das Impala 11. ein Springer von olympischem Rang. 12. Nach Ostafrika. 13. Beira. 14. Die Viktoria-Fälle, 1855 von Livingstone entdeckt, sind die größten der Welt. 15. In einer Breite von 1600 m stürzen die Wasser des Sambesi in die Tiefe. 16. Einfahrt in den Hafen von Daressalam. 17. Rings um die Stadt dehnen sich endlos die Kokosplantagen. 18. Ausfahrt aus dem Hafen. 19. Auf der Reede von Sansibar. 20. Die engen Gassen der Stadt sind noch voll alter Araber-Romantik. 21. Mit 10 bis 40 PS oder 1 Zebukraft reist man ins Innere. 22. Ausflug in die Gewürz-Nelken-Gärten.

4. Akt. In das Innere Ostafrikas. 1. Einfahrt in Tanga. 2. Wintersport-Ersatz. 3. Denkmal zur Erinnerung an die Tanga-Schlacht. 4. Mit der Usambara-Bahn nach Wilhelmstal, wo Deutschland ein kleines Paradies geschaffen. 5. Am Endpunkt der Bahn in Moschi grüßt der Kilimandscharo, Afrikas höchster Berg. 6. Kibo und Mawenzi, die 6010 und 5890 m hohen Gipfel des Kilimandscharo-Massivs. 7. Deutsche Siedler am Kilimandscharo. 8. Mombasa, der bedeutendste Hafen Ostafrikas. 9. Das alte Mombasa. 10. Von Mombasa über Aegypten nach Genua. 11. Abfahrt von Mombasa. Als alter Afrikaner tritt man die Heimreise an. 12. Die Passa-

gierliste hat sich stark afrikanisiert. 13. Kap Guardafui, der schlafende Löwe. 14. Aden, eine wichtige Kohlenstation am Eingang zum Roten Meer. 15. Die berühmten Tanks zum Auffangen des Regenwassers. 16. Suez wird angelaufen. 17. Im langsamsten Tempo wird der Kanal durchfahren. 18. Die Passagiere nützen die Zeit zu einem Abstecher nach Kairo. 19. Der Palast des Königs. 20. Sogar zu einem Besuch bei den Pyramiden und der Sphinx langt die Zeit. 21. Nach unvergeßlichen Eindrücken wird in Port Said der Dampfer wieder bestiegen. 22. Genua. 23. In Genua gehen die meisten der „Afrikaner“ von Bord, um über Land in die Heimat zurückzukehren. Neue Passagiere kommen an Bord, die die Heimreise des Dampfers rund um Westeuropa als Ferienreise mitmachen. 24. Marseille. 25. Palma de Mallorca. 26. Malaga. 27. Granada 28. und die Alhambra. 29. Ceuta — Tetuan. 30. Lissabon. 31. Cintra. 32. Heimwärts.

Länge: Akt I: 419 m
 II: 273 m
 III: 349 m
 IV: 388 m

Gesamtlänge: 1429 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Berlin, den 15. November 1933

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
24827

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Filmprüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Gunther Plüschow, Berlin-Schöneberg**
 Ursprungs-Firma: } **Heilbronner Straße 3**
 Titel des Bildes: **Vorspannfilm: Silberkondor über Feuerland.**

Wir bringen demnächst:

Silberkondor über Feuerland.

Verleih für Deutschland: Deutsches Lichtspiel-Syndikat A.-G., (Vereinigung der deutschen Lichtspiel-Theaterbesitzer).

Schutzmarke.

Szenenfolge. 1. Schiff auf hoher See. 2. Landschaft mit Gletschern. 3. Ein Schiff auf hoher See. 4. Mähnenrobben im Wasser. 5. Drei Männer im Boot. 6. Gletscher. 7. Landung am Ufer. 8. Ein kalbender Gletscher. 9. Schiffsansicht.

10. Eine Schafherde. 11. Flugzeugansicht des Kap Horn. 12. Kap Horn aus der Luft. 13. Pinguine am Strand. 14. Schiffe in einem Fjord. 15. Gebirgsansicht vom Flugzeug. 16. Ein Sonnenuntergang.

Untertitel. 1. Zu diesem Film spricht Kapitän Gunther Plüschow. Versäumen Sie nicht, dieses großartige Filmwerk sich anzusehen.

Länge: 75 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Prüfgebühr ermäßigt.

Berlin, den 20. Januar 1930

Film-Prüfstelle Berlin

Prüf-Nr.
41663

Zulassungskarten für Filme sind öffentliche Urkunden im Sinne des § 267 Reichsstrafgesetzbuchs. Ohne amtl. Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: } **Dr. med. Gerhard Schneider, Dresden - A. 1**
 Hersteller: } **Sidonienstraße 20**
 Haupttitel: **Symphonie der Seefahrt. (Schmalfilm.)**

Dr. Gerhard Schneider zeigt:
Symphonie der Seefahrt.

Szenenfolge. 1. Akt. 1. Reiseerlebnisse während einer Fahrt um die Pyrenäenhalbinsel mit dem Lloyd-Dampfer „General von Steuben“. 2. Vorträge des Reiseleiters Dr. Rehm verkürzen die Zeit. 3. Barcelona in Sicht. 4. Hoch über dem Hafen läuft die Seilschwebbahn nach Miramar. 5. Südländischer Charakter und modernstes Großstadtbild zugleich.

2. Akt. 1. Palma di Mallorca. 2. Soller, ein idyllisches Fischerdorf an der Westküste Mallorcas. 3. Hier besuchen wir das Prinzessinnenschlöfchen Generalife 4. und das maurische Königsschloß Alhambra, vollendete Baudenkmäler islamischer Kunst. 5. An Gibraltar vorbei. 6. Von Casablanca geht es im modernen D-Zug nach Rabat, einer alten Residenz des marokkanischen Reiches. 7. Im Eingeborenenviertel. 8. Auf Gran-Canaria. 9. Ein vergnügter Dämmer-schoppen. 10. Im Hafen von Las Palmas auf Gran-Canaria. 11. Santa Cruz de Tenerife, der wichtigste Ausfuhrhafen der Kanarischen Inseln. 12. Unter dem berühmten uralten Drachenbaum wird rege gehandelt.

3. Akt. 1. An der Küste von Orotava im Norden der Insel. 2. Auf der Reede von Funchal. 3. Wir begegnen dem ausfahrenden Lloyd-Dampfer „Columbus“. 4. In den winkligen Straßen und Plätzen Funchals herrscht buntes Leben. 5. Hohe Gebirgszüge rings um die Stadt. 6. Im Schlitten, dem typischen Gefährt der Insel, geht es nach Funchal zurück. 7. Von Lissabon aus 8. besuchen wir die Schlösser Pena und Cintra, letzte Zeugen einer großen Vergangenheit. 9. Das Kloster Belem, das schönste Denkmal portugiesischer Architektur, wurde aus Anlaß der Ent-

deckung Indiens erbaut. 10. Unruhige See. 11. Fahrt durch die Bucht von Vigo. 12. Unser Schwesterschiff Dampfer „Stuttgart“ begegnet uns. 13. Der Heimat entgegen. 14. Ende.

Länge: Akt I: 122 m
 II: 135 m
 III: 148 m

Gesamtlänge: 405 m

Der Film wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen.

Der Film ist volksbildend. (Diese Anerkennung hat Gültigkeit bis 31. Dezember 1939.)

Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht verwendet zu werden.

Der Film enthält keine fortlaufende Spielhandlung.

Der Film ist zur Vorführung am **Karfreitag**, am **Bußtag** und am **Heldengedenktag** geeignet.

Berlin, den 22. Februar 1936

Film-Prüfstelle

ANEXO 3

MUESTRA DE FUENTES DOCUMENTALES

ÍNDICE – Anexo 3

MUESTRA DE FUENTES DOCUMENTALES

- 3.1-** Listado semanal con las decisiones del órgano de censura publicada en la prensa especializada.
- 3.2-** Catálogo anual de las películas consideradas educativas por el Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Bundesarchiv-Filmarchiv)
- 3.3-** Ficha del antiguo catálogo de documentales del archivo cinematográfico nacional de la RDA (Institut für Filmkunde Frankfurt)
- 3.4 –** Fragmento del acta del consejo de administración de la Ufa núm. 1012 de 17 de julio de 1934. (Bundesarchiv, Berlín).
- 3.5 -** Portada catálogo de películas en 16 mm (archivo particular Jeanpaul Goergen)
- 3.6 -** Artículo de prensa de ‘Las cartas vuelan sobre el océano’ (*Filmwelt*, 6 de octubre 1935)
- 3.7 -** Crítica cinematográfica de ‘Bajo el sol del Sur’ (*Film-Kurier*, 11 de diciembre de 1933)
- 3.8 -** Crítica cinematográfica de ‘Sudamérica. 2ª parte: Argentina’ (*Film-Kurier*, 2 de octubre de 1924)
- 3.9 -** Anuncio del documental ‘En Zeppelin sobre el Atlántico. 3ª parte’ (*Licht Bild Bühne*, núm. 128)
- 3.10-** Programa del documental ‘Emden III alrededor del mundo’ (Stiftung Deutsche Kinemathek)
- 3.11-** Programa Film-Kurier del documental ‘Con el Emden alrededor del mundo’ (Stiftung Deutsche Kinemathek)
- 3.12-** Programa de ‘Mujeres, máscaras y demonios’ (Bundesarchiv-Filmarchiv)
- 3.13-** Folleto de distribución ‘Emden III viaja alrededor del mundo’ (Stiftung Deutsche Kinemathek)
- 3.14-** Portada del folleto de distribución de ‘Mujeres, máscaras y demonios’
- 3.15-** Hoja publicitaria semanal con el programa del cine Haus der Länder
Se anuncia la proyección de ‘Islas Afortunadas del Atlántico’ (Stiftung Deutsche Kinemathek)

3.16- Traducción del fragmento que versa sobre las Islas Canarias en uno de los libros de Hans Schomburgk

3.17- Portada de la guía Meyer (1907)

3.18- Portada de la guía Baedeker (1909)

3.19- Portada de la guía de Woermanlinie (1913)

3.20- Portada de la guía Woerl (1916)

3.21- Portada de la guía de J. Ahlers (1925)

3.22- Portada de la guía de Grieben (1932)

3.23- Portada de la guía de Friederichsen (1939)

3.24- Portada del libro *Nach den "Glücklichen Inseln"* (1940)

5) Atelierumbau Tempelhof.11.7.1934
Nr.1012

Der Vorstand stimmt zustimmend von der Mitteilung des Herrn Griewing Kenntnis dahingehend, daß der auf RM 340.000.-- lautende Kostenschlag für den Ausbau der Ateliergruppen I, II in Tempelhof (vgl. Beschluß 1007/8) durch grössere Planung der Ateliers sich um RM 10.000.-- erhöht.
(Zuständig die Herren Griewing, Lehmann)

6) Kulturfilmproduktion.11.7.1934
Nr.1012

Der Vorstand genehmigt nach Vortrag des Herrn Griewing im Rahmen des Kulturfilm-Produktionsprogramms 34/35:
für die Vertonung von "F.P.1 ward Wirklichkeit" RM 4.700.--
für die Herstellung "Was die Isar rauscht" in deutscher und intern.Fassung RM 9.900.--
für die Herstellung "Gorch Fock" in deutscher und internationaler Fassung RM 7.800.--
vorbehaltlich der Manuskriptvorlagen.
Sodann beschließt der Vorstand den Einkauf von ca. 400 m von Lieberenz aufgenommenen Materials über die Pirateninseln im Betrage von RM 3.000.--
(Zuständig Herr Griewing)

7) Betrieb Babelsberg.11.7.1934
Nr.1012

Die Anschaffung von Ersatzkabel im Werte von RM 9.400.-- wird entsprechend dem Vorjahr genehmigt. Diese Position ist im Etat nicht enthalten. Es soll für die Zukunft über die Reparaturkosten für Tempelhof und Babelsberg ein Jahresetat aufgestellt werden.
(Zuständig die Herren Griewing, Kuhnert)

8) Atelierbesichtigung Babelsberg.11.7.1934
Nr.1012

Der Besuch von 40 Mitgliedern des Stabes des NSDFB wird genehmigt.
(Zuständig Herr Griewing)

9) Angebot auf Herstellung eines Borneo-Films.11.7.1934
Nr.1012

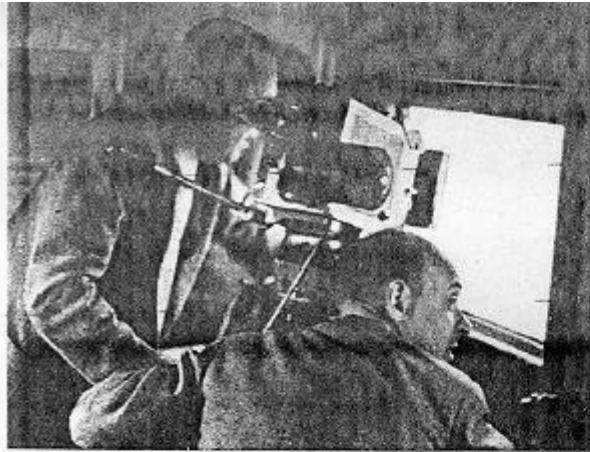
Das Angebot der Herren Flessen und Dahlstein, betreffend gemeinschaftliche Herstellung eines Films über Borneo, woran sich die Ufa mit RM 150.000.-- beteiligen soll, wird abgelehnt.
(Zuständig Herr Griewing)

10) Filmangebot "Man of Aran" (Flaherty).11.7.1934
Nr.1012

Der Vorstand erklärt sich damit einverstanden, daß im Falle der Übernahme des Films "Man of Aran" (Gaumont) in den deutschen Verleih (vgl. Beschluß 997/2) die vom Verkäufer geforderten, aber noch strittigen Vertragsbedingungen: "Bei Streitigkeiten gilt englisches Recht" und "Die Klangfilm-Lizenz trägt Ufa" von uns anerkannt werden.
(Zuständig die Herren Maydan, v.Theobald)

11) Ufa-Theater, Hann - Unterverpachtung.11.7.1934
Nr.1012

Der Vorstand stimmt zu, daß von der Forderung einer Kaution in Höhe einer Jahresmiete = RM 24.000.-- gegenüber dem Unterverpächter Schulte, Bielefeld (vgl. Beschluß 992/3) im Hinblick auf den Ruf des genannten Abtand genommen werden soll. (Zuständig die Herren Frau, Dr.v.Boehmer, Kuhnert)



Der Regisseur Fritz Kallab und der Kameramann Gerhard Müller bei den Aufnahmen während der Luftreise

Gestern noch Senation, heute Luftweg nach Pan und Uhr, Berlin—Buenos Aires in 1 1/2 Tagen! Fast die halbe Erde! 14.000 Kilometer. Mit dieser Pionierleistung endete der neue Kulturfilm der Ufa, den sie in enger Zusammenarbeit mit der Reichspost und Luftfahrt nach einem Manuskript von Arnold Funke und Paul Engelmann (die dem Donner der Motoren und dem Kampf der Elemente angespannte Musik komponierte Walter Winnig drehte. Fünf Wochen waren der Regisseur Fritz Kallab, der Kameramann Gerhard Müller und der Werbeleiter der Luftfahrt Lambert mit dem Zeppelin, mit Land- und Wasserflugzeugen unterwegs, um ein umfassendes Bild von dieser überlegenden Leistung deutscher Technik zu geben. „Briefe fliegen über den Ozean“. Eine Karte, ein Brief, ein Plättchen am Mittwochmorgen in Berlin aufgegeben, ist bereits im Sonntagmorgen in Buenos Aires, hat die Alpen überquert, hat das sonnige Spanien, bog über die endlose Weite Afrikas, überquerte den Ozean, sah die Ur-

BRIEFE

fliegen über den

OZEAN



Das Flugzeug über schneebedeckten Berggipfeln

Dreizehn Stunden lang nur Wasser, so weit das Auge reicht . . .



wälder Brasiliens, Unquays Hauptstadt Montevideo und die Weizenfelder Argentinens. Die zu Berlin gestempelte Flugpost wird in Postflugzeugen in 2 Stunden nach Stuttgart befördert. Dort strömt aus allen Ländern Europas die Luftpost zusammen. Nun geht es mit 350 km Stundengeschwindigkeit im Heinkel-Blitzflugzeug über die Schweiz an schneebedeckten Berggipfeln vorbei und über Südfrankreich nach Sevilla in Spanien. Dort wartet schon ein dreimotoriges Junkerflugzeug, übernimmt die Post, und nach kurzer Zeit ist die afrikanische Wüste erreicht. Nun über die Kanarischen Inseln nach Las Palmas. Hier eine Werft der Luftfahrt mit deutscher Belegschaft. Tanken, Nachsehen der Motoren, schon geht es weiter in die Nacht hinein. Die Morgen Sonne blendet auf über unendlichem Sand, fünf Stunden nichts als Sand, einmal ein Zeichen von Leben, ein Fort — die Wüste! Endlich, nach 8 Stunden Flugzeit ein Stück deutschen Bodens bei Baharat in Benisch-Garaba. Hier wartet einer der Startpunkte für den Flug über den Ozean, die twee „Westfalen“. Früher hatte sie ihren Standort in der Mitte des Ozeans, jetzt liegt sie dicht an der afrikanischen Küste. Schnelles Umladen der Post. Schon spannt sich die Seilse des Katapults, schon schießt sie den Dornier-Wal in die Lüfte. Stolz zieht er seine Bahn nach Westen über das endlose Meer. Dicht über dem Meeresspiegel rast er dahin. Wasser, nichts als Wasser und Wolken in immer neuen Lichteffekten, so schön und großartig, um einsamig zu sein. Nun kommt ein Sakkel im Fragekorb

Übernahme der Postsäcke an der südamerikanischen Küste (Natal)

Aus dem Film „Briefe fliegen über den Ozean“

Film-Kritik

Unter südlicher Sonne

Morgenaufführung in den Kammerlichtspielen.

Wieder einmal sitzt man an einem grauen Wintermorgen in der großen Zauberstube des Films und tut eine geruhsame, bilderreiche und bildschöne Augenreise nach fernen Ländern der Sehnsucht . . .

Man kennt die Darbietungsqualität der Döringfilme, die Sicherheit der Auslese der schönsten und fesselndsten und der aufschlußreichsten Aufnahmen, die sie nie in Ansichtspostkartenart präsentieren, und die Geschicklichkeit ihrer Anreihung. Man wird auch diesmal wieder davon erfreut.

Der neue Film gliedert sich in vier Teile. Im ersten Abschnitt „Glückliche Inseln im Atlantik“ wird man nach Madeira geführt; Palma, Teneriffa, Gran Canario erscheinen, ein umfassendes Bild vom Leben, von der Arbeit und der Freude, von Sorgen und vom Segen der Bewohner und der herrlichen Canarischen Inseln wird gezeigt. Im zweiten Teil werden die maurischen und germanischen Kultureinflüsse in Spanien und Portugal, der „Brücke nach Afrika“ an den wundervollen Bauwerken, den Klöstern und Schlössern (Alhambra) deutlich gemacht, eine kulturhistorisch wertvolle Umschau an den Orten, an denen der Uebergang vom Abendland in das Morgenland spürbar wird.

Jenseits des Meeres tut sich der „afrikanische Orient“ auf: Casablanca, Tanger, Tetuan, Algier, Tunesien, Tripolis, prachtvolle Bilder dieser Städte und Länder werden sichtbar — europäischer Einfluß und echter Orient nebeneinander. Eine erstmalige Filmaufnahme des Sultanaufzugs in Rabat ist besonders zu erwähnen.

Dann zeigt sich „Die Welt am Tor nach Osten“, Gibraltar und der Suezkanal sind die von England gesicherten Torflügel, zwischendurch ein Besuch in Kairo, bei den Pyramiden, dem Sphinx. Man sieht das heilige Land, den See Genezareth, Jericho, die unheimliche Landschaft des toten Meeres, Bethlehem, Jerusalem, den Jordan, Gethsemane und den Berg Sinai, dann das moderne Haiffa und Tel Aviv.

Angenehm klingende, sorgfältig gewählte und bearbeitete Musik untermalt die Aufnahmen, eine ruhige Stimme blendet da, wo es am Platze, mit den nötigen Erläuterungen ein.

Die Döring-Filmwerke setzen mit diesem Ton-Kulturfilm ihr Kulturfilmwerk, das Kenntnis von Ländern und Völkern verbreiten und Verständnis für sie schaffen hilft mit einem neuen würdigen Bild vorbildlich fort.

Wünschen wir uns, daß es im Ausland eben solchen strebsamen Filmschaffenden, wie es die Leute der Döring-Produktion sind, gelingt, in den Kinos ihrer Länder in der gleichen, geschickten, vornehmen und im besten Sinne bildenden Art deutsches Land, deutsches Volk und deutsches Schaffen aufklärend und Verständnis schaffend zu zeigen. hs.

Länge des Films: 2265 m. Vier Teile. Jugendfrei (blaue Zensurkarte). Produktion und Verleih: Döring-Filmwerke Hannover.

**Der Südamerikafilm II.
(Monta.)**

Die Bilanz des Reflexions?

Lebens des Reflekt. langjähriger Erfahrungen und auch starker Mißfolge. Denn jeden Tag versuchen sie noch heute Rinner und Helfrinner und Garnierfinner an diesen steilen Klippen, mit dem Erfolg, daß sie Schönheit und Vielgestaltigkeit und Eleganz mit Reflekt oder einem Gegenstand in einer „lebenden Bilderleiste“ zusammenzufügen und nennen das dann einen „Reflekt“. (Neben mangelhaftem rein technischem Können und daher hohem Zurückbleiben hinter den neuesten Spielplan.)

Zum Reflekt gehört mehr. Da muß man die effekten Augen des Schauenden mit dem Blick des Rinner und der Kamera des Bildes vereinigen, um nur etwas halbwegs Brauchbares herauszubekommen. Denn der Reflekt selber, d. h. der Mann an der Kamera sieht das beglückte Geschehen (aber hat es wenigstens gesehen —), aber der Zuschauer muß das Geschehen auf zwei und viertens hinnehmen — aber nicht. Er muß von dem Geschehen eben gelassen werden

Das sind die großen Schwierigkeiten des Reflexions . . . (sehen diesen, anderen, die wir hier weniger wichtig erscheinen). Dreger hat sie gelöst

+

Sein zweiter Südamerikafilm, der sich ausschließlich mit Argentinien beschäftigt und am 20. Okt. 1912. in der Ufa für ein überaus hohes Preisverhältnis Aufführung erlebte, war ein voller und ehrlich verdienter Erfolg.

In bunten, stets lebenden Bildern, — die bildhaft gesehen sind und immer das Wesentliche in wenigen Strichen umreißen, zog zuerst die Reise nach dem Schiffe am Tage des Aufbruchs vorüber.

Das materisch auf Bergterrassen, durch das seinerzeitige Erdbeben berühmt gewordene Lissabon, Madeira, die Stadt des feurigen, nur unter der Sonne des Südens langsam reisenden Weines — 60 000 Hektoliter Wein werden produziert und — 120 000 Hektoliter exportiert! —, ein französisches, ausgezeichnet photographiertes Kriegsschiff u. a. zog an unseren Augen vorüber. Dann statteten wir Teneriffa einen Besuch ab, sahen wunderschöne Palmenalleen und Schlitten, in denen die Fremden die steingepflasterten Hügel herabgefahren werden, kamen nach Las Palmas mit seinem Hafen, seinem Leben und Treiben, den Wasser tragenden geduligen Kamelen, — kurzum, die ganze Stimmung, die Sonne dieser südlichen Länder war in diesen Bildern eingefangen.

+

Dann führt uns Dreger in das Leben an Bord eines Hebeschiffes, und zwar vornehmlich in der 3. Klasse, — die, wie er ganz richtig laute, für das weiträumige Deutschland von größerem Interesse, als die 1. Kl., — zeigt Lüste und Sportbilder: Hindernislaufen, eine sehr komische Papageienvorführung und das Trinkenessen des Herrn Promantelers, der sich auch der (für ihn nicht) kleinen Arbeit eines Weinfabrikanten bei einem solchen Weib, das ihm selbst an Dile nichts nachgibt, ausgiebig erholt

Kahorn nach einer recht hübschen Seeüber und Landschaftsaufnahmen gefolgt sind, gelangen wir nach Montevideo, sehen den obligatorischen, in jeder Südamerikanischen Stadt vorhandenen Unabhängigkeitstempel, den selbstbesten, endlosen Beherstand und können die heiße Luft förmlich fühlen, die über den Hafen lagert. Dieses Bild ist vollendet meisterhaft, denn es scheint zu leben

Ein langer Bild noch in und um das Einigantentel, in dem die Unvollkommenheiten und tollsten eine Zeitlang beherrsch werden, und mit ihnen noch La Plata, wo wir das schöne naturhistorische Museum und die noch länger nicht fertiggestellte potenzielle Kapte des — Rinner Doms zu sehen bekommen. (Zwischenbild mit dem Motobienst zwischen den hohen unvollendeten Häusern unter — einem Wetterdach ab.)

Es folgt dann (in der Pause) ein kurzes Rückblickchen, das mit Befragten des Dampfes gedreht wurde.

Und schließlich kommen wir nach dem Herzen Argentiniens, nach Buenos Aires.

+

Zuerst sehen wir in einem sehr guten Trieb die Verteilung der verschiedenen Produkte über das Land, Baumwolle, Fleisch und Häute, Getreide, Wein, Zucker, Holz und Weizen und wie alle diese Dinge helfen, die in unerklärlicher Zahl das polgeleitete Argentinien hervorbringt.

Wogar ein Walfischfang (bei Feuerland), der überaus interessant ist, wird uns gezeigt und so folgen in bunter Reihe die Selbsterkenntnis aus dem Meer und den Seebergen, das Erdbeben von 1912 (siehe auch)

und die riesigen Wasserfälle von Iguazu (ist das richtig, Herr Dreger?), die in einer Höhe von 100 Metern herabstürzen und insbesondere noch ganz ungenutzt sind.

Wir werden einen Blick in den höchsten Meeres, sehen das Füllen eines Zehnhundertes allen mit Schlingpflanzen bedeckten Baumstelen und schließlich Eingeborene, die noch von keiner Kultur befreit, von keiner Mode angezogen sind.

Baumverarbeitung und Fischverarbeitung, Landwirtschaft und Viehzucht, das gerabte dramatische Füllen der Wälder (gegen die Kälte des Landes), alle diese Bilder, entloste Betriebsbilder, die man nur mit Dampfdruck überlegen kann, eine große landwirtschaftliche Ausstellung in Rosario mit einem wunderbaren, photographierten Balken und viele andere Bilder sehen in bunter Fülle an unserem Auge vorüber und der Beschäftigung macht eine Aufnahme von argentinischen Hornvögel, eine Illumination, wie man sie im Film wohl noch nie (auch nicht in amerikanischen Spielfilmen) gesehen hat.

Soll es ein festlicher Abend, ein Genug, eine Bereicherung. Der Fortschritt erweist großen und wertvollen Bestand.

Fabrikat: Daringfilm-Werke Hannover.

M. Koffmann.

Das materisch auf Bergterrassen, durch das seinerzeitige Erdbeben berühmt gewordene Lissabon, Madeira, die Stadt des feurigen, nur unter der Sonne des Südens langsam reisenden Weines — 60 000 Hektoliter Wein werden produziert und — 120 000 Hektoliter exportiert! —, ein französisches, ausgezeichnet photographiertes Kriegsschiff u. a. zog an unseren Augen vorüber. Dann statteten wir Teneriffa einen Besuch ab, sahen wunderschöne Palmenalleen und Schlitten, in denen die Fremden die steingepflasterten Hügel herabgefahren werden, kamen nach Las Palmas mit seinem Hafen, seinem Leben und Treiben, den Wasser tragenden geduligen Kamelen, — kurzum, die ganze Stimmung, die Sonne dieser südlichen Länder war in diesen Bildern eingefangen.

+

STAATLICHES FILMARCHIV DER DDR												
DT Herbstfahrt nach atlantischen Gestaden						PJ 1937						
OT I., II., III. Teil						ZM: 2.12.1937						
						AD/SD		EDV-erfaßt				
NA Deutschland						Filmart						
PR Hamburg-Amerika-Linie						KA						
RE						RD						
Lager-Nr.	pr	Rollen B/T	Länge _m	v/f	sw/ fa/F	Herkunft	Kat.	VO	SP	ZI	UT	so.
50476		5 st.	1045		sw	NY 42498						
					sw	KA 18, 18410	IV	Herbst	2/10/37	ja	DE	1. Ak.
19426		5 st.	1050		sw	NY 42498						
					sw	KA 18, 18410	IV	Herbst	2/10/37	ja	DE	1. Ak.
SL 20827		4 st	1033		sw	KA 23-109/79	II	Herbst	2/10/37	ja	DE	DF
		1 st										
Lizenzveränderungen												
								MI-R036 P7				
								10/79				
Informationsquelle ID-Sichtung, Heft III, S. 7 EK Nr. 49966								NA Sachkartei				
								IS-Protokoll				
Bemerkungen												
Abfahrt des Dampfers "Oceana" zur Atlantischen Inselreise nach Madeira, den Canarischen Inseln, den Azoren.												

4

FREIWILLIGE SELBSTKONTROLLE DER FILMWIRTSCHAFT

Prüf-Nr. 35 009-a

Freigabebescheinigung

Der Film "Glückliche Inseln im Atlantik"
(Farbfilm)

Originaltitel -

Hersteller Kultur- und Reise-Farbfilm,
Heinz Pollmann, Düsseldorf

Verleiher Touropa, Werbeabteilung, München
Ring-Film-Verleih Franz Paul Koch,
München

Ursprungsland Bundesrepublik Deutschland

Herstellungsjahr 1965

ist in einer Länge von 837 m (30 Min. 35 Sek.)

zur öffentlichen Vorführung freigegeben

an allen Tagen des Jahres

(einschließlich der gesetzlich geschützten Feiertage)

Der Film ist gemäß § 6 JSchG in der Fassung vom 27. Juli 1957 geprüft und gekennzeichnet mit

freigegeben ab **6** (sechs) Jahren

Der Film gilt als von den obersten Landesbehörden gekennzeichnet.

Wiesbaden, 21.12.1965/22.12.1967



Deutscher Schmalfilm

enthält:

Schmalfilme

tönend und stumm

♦

Die Monatsschau

Eine Zeitschau
von bleibendem Wert

♦

Ausgezeichnete

Amateurfilme

Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb GmbH.

Berlin W 35, Kluckstr. 36

Fernsprecher 21 33 66/7

CT 603 L. F. P. I wird Wirklichkeit (Ufa)

Der schwimmende Flughafen im Atlantischen Ozean.
Der Dampfer „Westfalen“ des Norddeutschen Lloyd als Stützpunkt für den deutschen Luftpostdienst Europa—Südamerika. Überfahrt eines deutschen Verkehrsflugzeuges über Stuttgart—Barcelona—Sevilla—Gibraltar—Teneriffa— mit Zwischenlandung auf der „Westfalen“. Nach Übernahme von Brennstoff wird das Flugzeug auf der Katapult-Anlage mit Preßluft abgeschleudert und geht nach glattem Fluge über den Ozean an der südamerikanischen Küste nieder.

Länge 139 m Spieldauer 13 Min. Leihgebühr RM 0,75

DD 2671/2 Reisebilder aus Westafrika

Ein Bericht der Schutz-Kampfbund Liberia-Expedition 1931/32. Über Teneriffa und an den Kanarischen Inseln vorbei nach Monrovia, der Hauptstadt Liberias. Hinauf ins Hinterland. Vorstoß in die Urwaldgebiete. Einrichtung von Tierfanglagern. Auf der Suche nach seltenem Wild.

Länge 250 m Spieldauer 30 Min. Leihgebühr RM 3,—

Bestell Nr.

HS 8516/20 L. Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika

(Ülbermann)

Sie bestehen Abenteuer über Abenteuer, sitzen mit Indianern am Lagerfeuer, reiten über die Steppen der Pampas und bahnen sich ihren Weg durch undurchdringliche Urwälder, reißende Ströme, Wasserfälle, Sümpfe und Wüsten.

Länge 733 m Spieldauer 92 Min. Leihgebühr RM 25,—

Alphabetisches Verzeichnis

der in den Mitteilungen der Bildstelle abgedruckten Gutachten

Vom 1. 1. 1928 bis 31. 12. 1928

Die Artikel „Der, die, das, ein, eine, es, sie“ sind nachgestellt. Die Zahl vor dem Komma ist die Nummer der Mitteilung, die Zahl hinter dem Komma die Seitenzahl. (ZB-Mitth. 3/4, 14 bedeutet also: ZB-Mitth., Mitteilung Nr. 3/4, Seite 14.)

- M. D. N. C. - Räderfahrt mit und ohne Beiwagen 29/30, 113
 Mierelei ineländisches Tierleben 6/7, 27
 Miting des Kampferbes (Der) 1/2, 6
 Alpine Hochtouren am Dachstein und dem Zillerthaler Alpen 14/15, 53
 Micaune 10/11, 38
 Als Dreißähriger durch Afrika (Golon Rogg jun.) 35/36, 144
 Mit-Athen 3/4, 14
 Mite Fröh (Der), 1. Teil: Freude 3/4, 12
 Mite Fröh (Der), 2. Teil: Ausflüge 3/4, 12
 Mite Hafenstadt Königsberg und ihre Handelsbeziehungen 37/38, 149
 Mite Land — ein Wäutentraum (Das) 31/32, 128
 Mite Rotenfüßlerstadt Hameln an der Weser und ihre Umgebung (Die) 8/9, 36
 Mite Städte am Meer 25/26, 102
 Amerikanische Reklame 21/22, 84
 Amerikanische Luftindustrie 27/28, 105
 Amerikanische Mädchen beim Sport 6/7, 23
 Amerikanische Natur Schönheiten und Drachen-Industrie 27/28, 105
 Amerikanische Schmalflur 20, 80
 Am Kometenstrom 37/38, 151
 Amunien im ewigen Eise 29/30, 116
 Am Wege nach Schlaraffenland 37/38, 151
 Am Bord eines deutschen Kreuzers 29/30, 114
 Am den Quellen des Amazonas 39/40, 160
 Andrea, der Sohn des Snubers 16/17, 64
 Anstalt 31/32, 122
 Anna Karenina 23/24, 89
 Arnis Laurie — ein Heldenlied vom Hochland 10/11, 40
 Arbeiter Turn- und Sportschule in Leipzig, ihre Einrichtung und ihr Betrieb (Die) 6/7, 28
 X Atlantische Fahrt des Vermessungsschiffes „Meteor“ 29/30, 114
 Auf Havel und Elbe nach Hamburg 35/36, 141
 Auf Waposten im Urwald einer heidnischen Insel 23/24, 93
 Aus Wäutertagen 31/32, 126
 Aus dem Leben einer afrikanischen Kupferweibe 27/28, 106
 Aus dem Leben der Schlammwänetz 18/19, 72
 Aus den Kindertagen der Kinematographie 27/28, 110
 Aus der tropischen Heimat des Wolfstroms 1/2, 6
 Aus der Wertkeit des Hügel- und Flanoboues 14/15, 59
 Aus Fröh Reuters Land. Fröh Reuters engere Heimat 39/40, 158
 Aus Fröh Reuters Land. Die Mecklenburgische Schwanz 39/40, 158
 Aus Fröh Reuters Land. Nach Blau und der Wäut 39/40, 158
 Aus Kameruns Fruchtstammern 27/28, 110
 Aus verflungenen Zeiten 25/26, 103
 Bad Gms 27/28, 112
 Bananen 29/30, 116
 Bau des Eisenbahnstammes nach der Insel Galt 27/28, 110
 Bau des Fußgängertunnels in Friedelshagen 27/28, 110
 Bauernziehung in Raderhöfen 6/7, 25
 Bagerijschen Alpen von Oberdorf bis Berchtesgaden (Die) 10/11, 44
 Bagerische Heimatbilder 29/30, 117
 Bekämpfung von Körperhöden durch Ausgleichsübungen 14/15, 55
 Belgrad 31/32, 128
 Benno Schröder, genannt Seppi 8/9, 33
 Benzberg und sein Schloß 27/28, 106
 Bergschönheit: Wäut aus dem Gebiet des Wäutermoens 12/13, 51
 Bernsteingebirge (Das) 37/38, 150
 Befestigtes Wäutern 14/15, 54
 Befestigtes Wäutern 27/28, 106
 Befestigung des Mount Everest (Die) 18/19, 70
 Bettelstüben (Der) 10/11, 41
 Bewegung. Das tägliche Brot des gesunden Körpers 21/22, 86
 Biberpelz (Der) 16/17, 63
 Bilder aus dem Leben der Botater 29/30, 118
 Bilder aus dem Leben der bulgarischen Bauern 37/38, 148
 Bilder aus dem schönen Sachsenlande: Barchen, das südliche Rürnberg 25/26, 101
 Bilder aus dem schönen Sachsenlande: Dresden 25/26, 101
 Bilder aus dem schönen Sachsenlande: Leipzig, die Weltmeiststadt 25/26, 101
 Bilder aus dem schönen Sachsenlande: Das südliche Manchester 25/26, 101

IM ZEPPELIN ÜBER DEN ATLANTIK

III. TEIL



Die von der Ufa gezeichneten Aufnahmen sind die einzigen, welche an Bord des Z.R.III während der Überfahrt aufgenommen wurden. Alle anderen angezeigten Film-Aufnahmen sind von der Erde aus und nur bei der Ankunft in Amerika aufgenommen.

**DER START IN FRIEDRICHSHAFEN
DAS ÜBERFLIEGEN DER SCHWEIZ
DER FLUG ÜBER FRANKREICH
TENERIFFA UND DIE AZOREN
DIE BEGEGNUNG MIT DEM DAMPFER
„ROBERT DOLLAR“ AUF HOHER SEE
NEUFUNDLAND-BOSTON-NEW YORK
ÜBER DER FREIHEITSSTATUE
UND DEN WOLKENKRATZERN
DIE LANDUNG IN LAKEHURST**

Die von der Ufa gezeichneten Aufnahmen sind die einzigen, welche an Bord des Z.R.III während der Überfahrt aufgenommen wurden. Alle anderen angezeigten Film-Aufnahmen sind von der Erde aus und nur bei der Ankunft in Amerika aufgenommen.



HANSA-LEIH


VERLEIH-BETRIEB DER UNIVERSUM-FILM AKTIENGESELLSCHAFT

EMDEN III fährt um die Welt

Eine Seefahrt in einem
Vorspiel und sieben Teilen

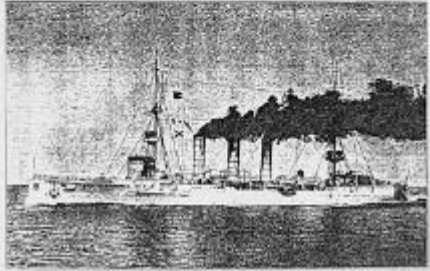



Die Fahrt III der Emden III (Hessische Kreuzer) ist unter dem Kommando von Kapitän v. Saldern in sechs Teilen




Emden III fährt um die Welt

Der Kommandant der Emden III, Admiral von Saldern, ist ein Mann von großer Kraft und Energie. Er ist der Leiter der Emden III, die in sechs Teilen um die Welt fährt. Die Emden III ist ein Kreuzer der Emden-Klasse, der von der Kaiserlichen Marine eingesetzt wird. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll. Die Emden III wird von Kapitän v. Saldern geleitet. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll. Die Emden III wird von Kapitän v. Saldern geleitet. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll.

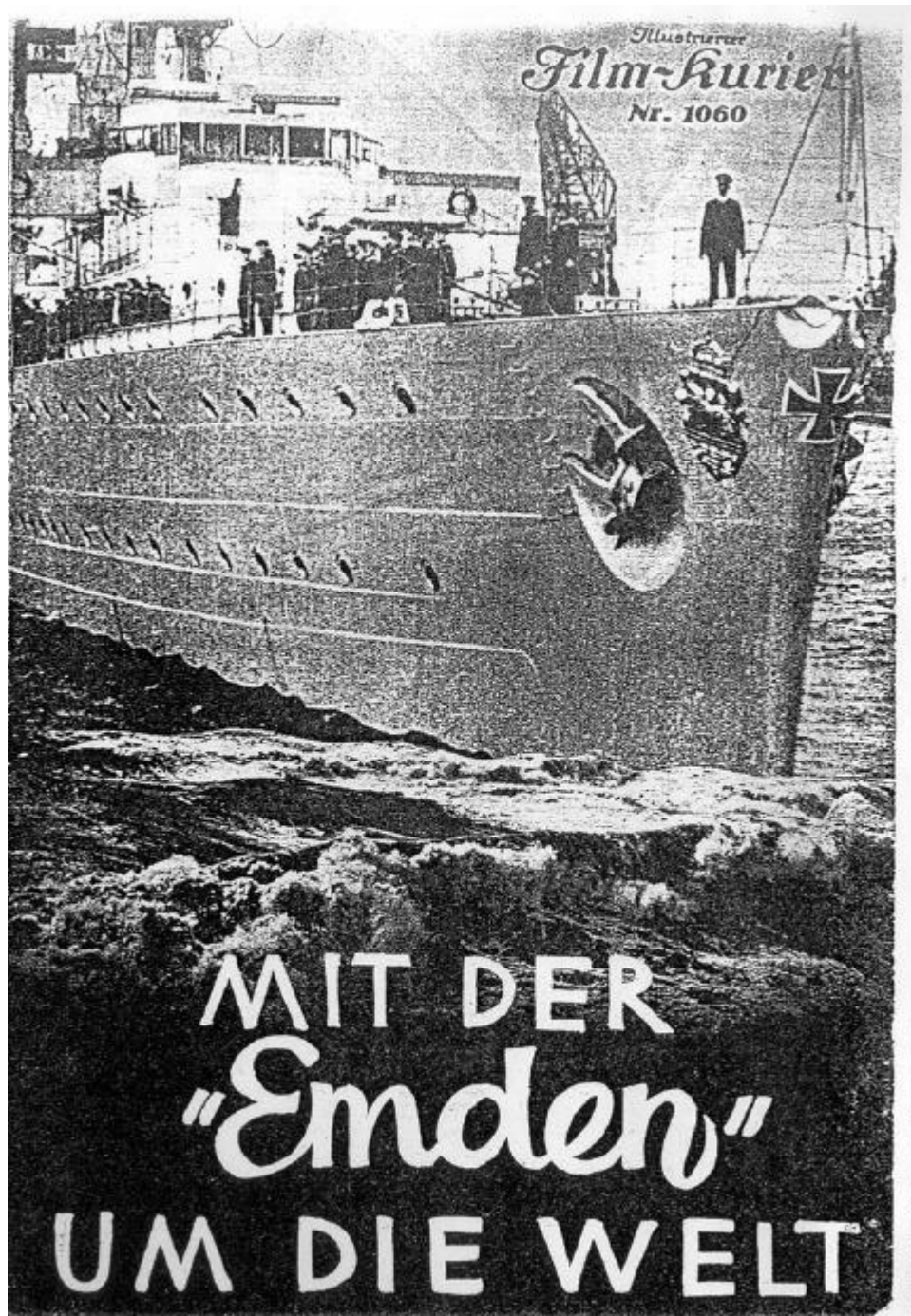
Admiral von Saldern, Kommandant der Emden III

Der Kommandant der Emden III, Admiral von Saldern, ist ein Mann von großer Kraft und Energie. Er ist der Leiter der Emden III, die in sechs Teilen um die Welt fährt. Die Emden III ist ein Kreuzer der Emden-Klasse, der von der Kaiserlichen Marine eingesetzt wird. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll. Die Emden III wird von Kapitän v. Saldern geleitet. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll.

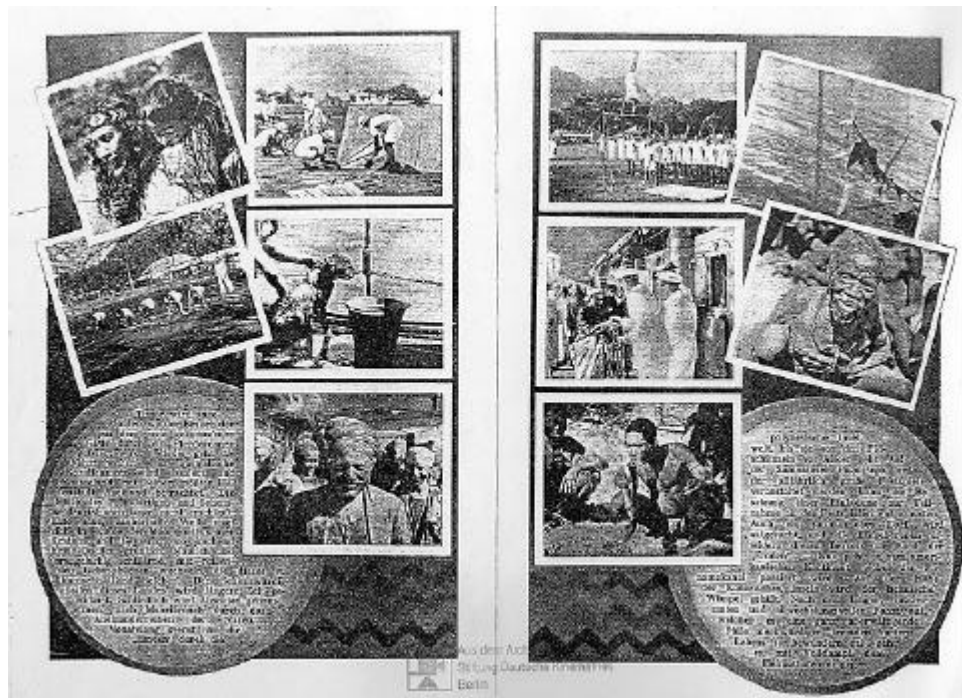


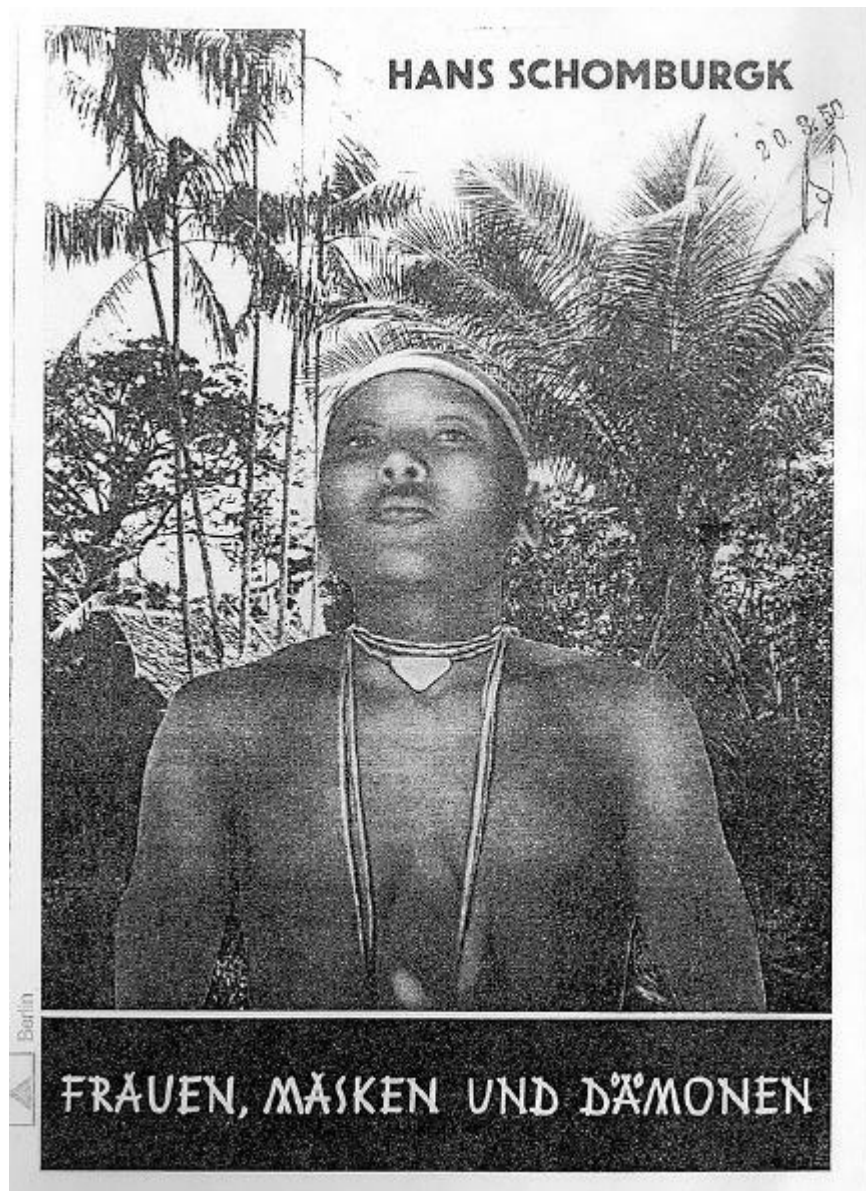
Das Unternehmen ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll. Die Emden III wird von Kapitän v. Saldern geleitet. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll. Die Emden III wird von Kapitän v. Saldern geleitet. Die Fahrt ist ein Unternehmen, das die Welt umrunden soll.













FRAUEN, MASKEN UND DÄMONEN

VON SCHÖNBURG UND UFFERLICH PRODUZIERT
 Ein Dokumentarfilm aus dem westafrikanischen Urwald

Die Bilder sind auf folgenden
 1913-1915 aufgenommen

MANUSKRIFT, GESTALTUNG, VORFRAGEN:

HANS SCHÖNBURG

An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23

Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27

Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz

Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)

Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

„FRAUEN, MASKEN UND DÄMONEN“

Königliche Bibliothek der Niederlande hat in ihrem Katalog unter „Die Kolonialerwerbungen“ die folgende Aufzeichnung unter Nr. 1074 in seinem Katalog:

Zwei Dinge sind es vor allem, die sich wohl sehr interessanten Inhalt des westafrikanischen und indische Verflechtung aller Länder und Völker umschweben, die Kontinente der Gewissenswelt als Geographie in der Welt. Aus dieser Tatsache ergibt sich der zweite Grund die Neugierigkeit, fremde Länder und Völker, fremde Sitten und Gebräuche kennenzulernen und dadurch eine Bekanntschaft zum Herzen der Menschen zu erlangen.

Das Documentarfilm die Tiere zu einem geschickten Kennenlernen des Tierreichs noch zuzusetzen. Aber es gibt noch einen anderen Weg zur Förderung der Verständigung die die große reiche Welt. Der Kulturfilm. — In diesem Gedanken habe ich den Bildmaterial gelehrt das ich auf meine verschiedenen Expeditionen durch Afrika aufgenommen habe, soweit es heute noch vorhanden ist. Das Resultat der Film „Frauen, Masken und Dämonen“ — ein Querschnitt durch meine Arbeit in 20 Jahren.

Filme die Tieren zeigen interessante Begreifungen. Gezeigt im Polster, wie großartig wir sich nach erfinden. Jetzt dank der Gabe von Zinsen, Nordafrika, Land der Götter — grünen Wäldern und spärigen Oasen, Erdbeeren der Götter in Honig, die Hauptstadt der Negersrepublik Libia. Hier haben die Neger, deren Verleumdungen waren, alles Widerstand von Tieren die eigene Arbeit, Musikinstrumente und interessante Sittenwesen geschaffen und den Beweis erbracht, daß sie wohl im Stande sind das eigene Geschick zu beherrschen. — Die Hauptstadt und die Küstengebiete sind die ersten Städte unserer Filmbühnen. Die 1913-14 aufgenommenen Bilder zeigen vorwiegend die Medien der damaligen Zeit. Eine von der Bevölkerung der libianischen Provinz bei einem Besuch.

Unerwartet schnell war es das Urwald neue Gebirgsregion abzuschließen, das um möglichste zu sein. Menschen und Tiere haben sich hier gegen die Kamera verschlossen. Die Menschen sind schon, selbständig und abgesehen die Umwelt zu danken und sehr stark einflussreich, selbst nur selten genötigt Licht für die Filmaufnahmen zu verhalten ist, allem zum Trotz werden die Bilder der Handwerke, der Töne, der Gebrauchsgegenstände und die Tiere in aller Detail und mit vieler Mühe gefolgt gewonnen, noch gerade zur rechten Zeit, denn heute hat die Zivilisation der weißen Menschen die Handwerke verdrängt, die alten Kulte vertrieben.

Auch die Tierwelt der Urwälder ist kaum zu übersehen. Hier gibt es keine Herden, wie auf den weiten Steppen Ost- und Zentral-Afrikas, ungeschlossenen Elefanten und Büffel, Elefanten, Kibitzern in Paaren stehen die schönen Tiere durch den dichten Urwald. Auf 10 Schritt sind selbst Elefanten unsichtbar. Zur Glück, verhalten sich diese Tiere, kann ihre vom Erfolg führen.

So schließt sich auch diese Film wieder hinaus in die Welt und hoffe von gewissermaßen, daß die deutsche freundliche Empfang bereit wird sich seinen Vanglungen aus gleich. Bekanntheit.

Hans Schönburg

Veranstaltung: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14
 Deutscher Jahrb. 1922, 24 / Zeit. Film 1922-23
 Fest. Filmwoche 1924-25 und 1926-27
 Musik: Ernst Krumpholtz / Ton-Schnitt: Johannes Krumpholtz
 Techn. Bearbeitung: Otto Lehmann-Grube (1913)
 Vertrieb: An der Kamera stand Herr S. Högman, S.K.F.S., 1913-14

Aus dem Archiv der Stiftung Deutsches Filmmuseum



I N H A L T

„Emden“! Wer kennt nicht diesen Namen dessen Klang einst die ganze Welt aufhören ließ! Unvergessen ist der kleine Kreuzer „Emden“ und sein Kommandant, Kapitän von Müller.

Zwar umspülen die Wogen des Weltmeeres die Reste des einst stolzen Schiffes fern auf den Korallenriffen bei Ceeling Island und decken die Harztannen das Grab seines tapferen Kommandanten, dennoch leben beide, Schiff und Kommandant, weiter im Herzen des deutschen Volkes.

Unseres Volkes allein? Nein! Der ganzen weiten Welt, die, nicht mit Haß und Fluch, sondern mit Bewunderung und Staunen, 1914 die tollkühnen Fahrten des kleinen Schiffes verfolgte.

Selbst heute noch ist der Widerhall dieser Gesinnung überall lebendig: „Emden III“ weiß davon zu berichten, die von ihrer großen Weltreise unzählige Beweise freundschaftlicher und bewundernder Gesinnung in die Heimat zurückbrachte. — Der Abschluß des Filmes „EMDEN III FAHRT UM DIE WELT“ ist daher für Sie eine Selbstverständlichkeit. Er schildert die Weltreise des Kreuzers in unerhört lebendigen, bis zuletzt fesselnden Bildern. Länge des Films: 1 Vorspiel, 7 Akte, 2472 m.

Jugendfrei! Steuerfrei!

Aus dem Archiv der
Stiftung Deutsche Kinemathek
WAS SAGT DIE PRESSE:

„Der Film“: Der schön und spannendste Film, den ich jemals gesehen habe...
 „Film-Revue“: Der Emdenfilm zeigt uns, was der Seemann nicht und was die Deutsche in der Heimat nie erfahren wird...
 „Lichtbild-Zeitung“: ... jähle von zu. Und nicht wieder strecken die die Aufgaben an, die den Film im Reich beibehalten werden...
 „Kriegsfilmbuch“: ... und das von Ernst Engel gezeichnet und in abwechselndem Zusammenhang ist, daß sowohl dem Zuschauer die Langeweile fehlt. Keine Bilder stehen im selben Tempo wieder. Die schärfste Darstellung des Films ist gut und nicht als besonders schön. Die Publikum spricht seinen Befehl.
 „Die Filmwoche“: ... Die Öff. hat eine glückliche Hand bewiesen, als sie diesen Film dem Publikum überreichte.
 „Der Kinematograph“: ... so hat uns Reich überaus viel schöner Bilder gemacht... Die Aufnahme durch die Zuschauer war sehr häufig. Der Film stellt eine enorme Plethora dar, was ihn zu jedem Publikum gelangt.

R E K L A M E

BITTE BEDIENEN SIE SICH ZUR ANKÜNDIGUNG
DES EMDEN-FILMS UNSERES REKLAME-MATERIALS

1. Illustriertes Programmheft, das Sie durch uns in jeder beliebigen Menge beziehen können.
2. Plakate, ein Muster finden Sie auf der ersten Seite dieses Prospektes. (Plakat Größe 6, 5-Farbendruck).
3. Vorspannfilm mit wirkungsvollen Rolltiteln und Bildausschnitten.
4. Fotos, 30 ausgezeichnete Aufnahmen, von denen Sie einige Muster auf der nebenstehenden Seite finden. (Größe: 24x30 cm, Hochglanz). Beschriftung wird auf Wunsch zur Verfügung gestellt.
5. Schlagworte (für Inserate)
1914: Der kleine Kreuzer „Emden“ und sein Kommandant. – Die Ausfahrt der dritten „Emden“. – Sportfest im Indischen Ozean. – Emden-Gedächtnisfeier bei den Cocosinseln. – „Emden“ lotet die größte Meerestiefe. – Markt auf Bali. – Sensation in Tokio. – Der Mendenhall-Gletscher. – Hindenburgfeier in Chile. – Das Echo der Welt.
6. Vornotizen für die Tagespresse (siehe letzte Seite). Bitte, senden Sie diese etwa 8 bis 10 Tage vor Anlaufen des Filmes ein.
7. Pressestimmen von der Berliner Uraufführung; auch für Ihre Inserate verwendbar, finden Sie untenstehend.
8. Matern, umseitig einige Muster!

Jede weitere Beratung durch
ERDEKA-FILM G. M. B. H., BERLIN W 50, KURFÜRSTENDAMM 236

WAS SAGT DIE TAGESPRESSE:

„Der Vorwärts“ (Sprengel): Ein reichhaltiges Bildmaterial, auf das man sich verläßlich verlassen kann. Höchstlieb hat der Ausland von unserer Blätterwelt den Eindruck bekommen, daß es ein neues epiklassisches Heimatland gibt, das nicht nur das Sibirien nach, sondern nur ein gleichberechtigtes Mitglied der Völkerfamilie sein will.

„Der Tag“: ... es einmal ein Bildwerk, das durch die Bearbeitung durch Ernst Engel sozusagen gelungen ist.

„Berliner Lokalanzeiger“: Leuchtende, frische Paape, ausdrucksvolle, plastische Umrisse, glänzende Glieder, die aus Meer grenzen. Die Welt beachtet auf ... Uraufführung mit fast frenetischem Beifall aufgenommen.

„Deutsche Tageszeitung“: Aber trotz seiner höchst-wissenschaftlichen, beherrschten Bedeutung ist dieser Film ein Kabinett-Film in der stilvollen Filmbehandlung. Ernst Engel hat einen Spektakel voll Spannung und Tempo mit einer durchdringenden, tiefen Heißblutigkeit geblendet. Die ganze Welt ist „Danziger“ und die „Menschheit“ in die Film.

„Berliner Morgenpost“: ... ihre Umsetzung hatte Gültigkeit, durch ihr Ansehen Sympathien für Deutschland zu erwecken und gleichzeitig das Deutsche im Ausland zu fördern. Die Spannung des Zuschauers erhöht seine Augenblicke. Ein Kabinett von hoher Klasse, ein Zirkelkabinett, das man bequemer zusehen kann.

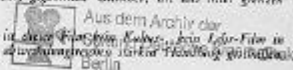
„Berliner Börsenzeitung“: ... diese im Film, im Original und in der Übersetzung gezeigten Prospektive, erweisen in der gleichartigen Weise den Bildsprache, der wir in erfreulicher Weise behilfen, daß der deutsche Name hier auch in den entferntesten Ländern seine volle Geltung erlangen kann. Schon an einem erhabenen Gefühl wollen, wird man sich diesen Film gern ansehen.

„Deutsche Allgemeine Zeitung“: ... darüber hinaus in diese Bildsprache ein ausgezeichnetes gewisses Überfließen ... Die einzelnen Szenen sind sehr lebendig zu sehen und von vorzüglicher Bildsprache, die ganze hat Leben und Spannung und man bedauert, daß der Film in den kleinen Rahmen einer normalen Vorführung genötigt werden mußte. Der Beifall war ausdauernd und herzlich.

„Neue Berliner 12 Uhr Zeitung“: ... Aber nicht die national-weltliche Beifall, die Jugend von der „Emden III“. Es ist ein wunderbarer Blickpunkt, in dem man können ... Der Bildsprache in diese Frage schmerzhaft. Das Publikum wolle den Film mit ihrem besten Beifall auf.


„B. Z. am Mittag“: ... Ein typischer Film ... Tempo, Tempo! Kaum von Ort zu Ort. Material nicht nur ganz etwas länger werden ... aber das ist mehr Lob als Kritik ... Alles schnell und deutlich wirken.

„Der Montag“: ... Ein Kabinettkabinett, das man bei seiner Uraufführung immer herzlich Beifall sollte.




M A T E R N


**EMDEN III
FÄHRT UM
DIE WELT**



**Emden III
fährt um
die Welt**



**EMDEN III
FÄHRT UM
DIE WELT**




REDAKTIONELLE VORNOTIZEN:

„Emden III fährt um die Welt“
das Enkelschiff des berühmten historischen Kreuzers als erster Bote des neuen Deutschland in fernen Ländern. Damit ist in wenigen Worten der Inhalt des Films gekennzeichnet, der ab . . . im . . . Theater läuft. Kein „Kulturfilm“ im üblichen Sinne, aber ein Streifzug durch viele Kulturen, beherrscht von der Handlung der Fahrt. Der „Hold“ dieser immer fesselnden Handlung ist die „Emden-Besatzung“.

„Emden III fährt um die Welt“
der einzige wirkliche Weltreisefilm gelangt ab . . . im . . . Theater zur Vorführung. Als ersten Boten des neuen Deutschland sehen wir das Enkelschiff des berühmten historischen Kreuzers in fernen Ländern. Die Besatzung, eine große Familie, ein kleiner Staat in der Weite des Ozeans, finden wir bald in tropischen Urwäldern, bald vor riesigen Gletschern, beim strengen Dienste an Bord oder bei festlichen Empfängen. Dadurch ist diese Reise neuartig und überraschend.

„Emden III fährt um die Welt“,
die erste Weltreise eines deutschen Kreuzers nach dem Kriege ist in diesem Film festgehalten, der ab . . . im . . . Theater zu sehen ist. Keine kriegerische, sondern eine friedliche Aufgabe hatte das Enkelschiff des berühmten historischen Kreuzers als erster Bote des neuen Deutschland in fernen Ländern zu erfüllen. Daß ihm dies restlos gelungen ist, zeigt der Film in abwechslungsreicher Bilderfolge. Überall wird solange verweilt, um Länder und Sitten zu erfassen, um die Beziehungen zu Übersee wieder aufzunehmen. Im strengen Dienst und beim Vergnügen, überall belauschen wir diese frischen Jungens in weiß und blau, die keine Minute langweile kennen.

 Stiftung Deutsche Kinemathek
Berlin

ERDEKA - FILM
G. M. B. H.
BERLIN W 50
KURFÜRSTENDAMM 236 (IM MARMORHAUS)
FERNSPRECHER: BISMARCK 1748



Traducción del fragmento que versa sobre las Islas Canarias en el libro de Hans Schomburgk, *Frauen, Masken und Dämonen*, (Berlin, H. Wigankow-Verlag, 1947), pp. 12-14.

Tan pronto como nos acercamos a las Islas Canarias, el mar se tranquilizó, y con una visibilidad clara pude saludar a mi viejo amigo, el pico de Tenerife, que me causó una impresión tan grandiosa cuando tenía 17 años y emprendí mi primer viaje. En aquel entonces, justo cuando nos acercábamos a Tenerife, salía por detrás de las montañas la luna llena, un espectáculo de la naturaleza de una belleza como he visto en pocas ocasiones, y que dejó en mí, joven viajero, una impresión que nunca olvidaré.

Las Palmas fue nuestro primer destino y cuando apenas el ancla había matraqueado sobre la rada hacia las profundidades, ya se aproximaban a toda velocidad los pequeños barcos de los comerciantes, provenientes de todas direcciones, para asaltar el barco a vapor y a nosotros pasajeros realmente con palabras y gestos salvajes, con los que alababan su mercancía.

Más tarde pasé varias semanas en Las Palmas, e hice excursiones al interior para apresar en el cine los puntos y las personas más interesantes.

Resulta sorprendente que las Islas Canarias sean nombradas en la historia, en realidad, tan sólo a partir del año 1402, cuando el noble normando Jean de Bethancourt marchó rumbo a su conquista. Hubo luchas difíciles con los habitantes de esa época, los guanches, que hoy están totalmente extinguidos, y tan sólo a finales del siglo XV las islas pasaron definitivamente a ser posesión española. Pero, más tarde, continuaron las duras luchas por estas islas. Hubo asaltos de corsarios y flotas enemigas. En 1797 una flota británica bajo el mando de Nelson atacó Santa Cruz, pero fue derrotada con grandes pérdidas. En el intento de desembarco le fue destrozado a Nelson su brazo. Aún hoy se enseñan en una iglesia en Santa Cruz algunas banderas británicas conquistadas.

En el año 1821 las islas fueron agrupadas en una provincia española y Santa Cruz de Tenerife fue declarada capital de la totalidad del grupo de islas.

La estancia, desgraciadamente siempre limitada, en una de las islas, desde la cual el buque de vapor zarpa a África Occidental, es una interrupción agradable del viaje por mar, que sí que resulta ser monótono. Para el novato hay mucho que ver. Se ofrecen frutas maravillosas y aquí el europeo ve por primera vez caravanas de camellos enteras y llega a la convicción de que también en Las Palmas son los camellos los que tienen que cargar siempre las cargas más pesadas.

Hay coches que están a disposición, con los que se pueden realizar viajes a las montañas, y en la pequeña ciudad adormilada de Santa Brígida es admirado el árbol más viejo del mundo, el drago milenario.

Fondas pintorescas, en las cuales se sirve buen vino barato, invitan a hacer un alto. Pero la sirena del barco suena demasiado pronto, lo que significa que hay que regresar rápidamente para no perder el vapor.

En un viaje arriesgado, los coches, con sus conductores españoles, salen disparados por las curvas, y cada cual está contento cuando llega al puerto sano y salvo y puede subir otra vez al buque a vapor de su país.

MEYERS REISEBÜCHER.

Stanisław Maszewski

DAS MITTELMEER

UND

SEINE KÜSTENSTÄDTE,

MADEIRA UND KANARISCHE INSELN.

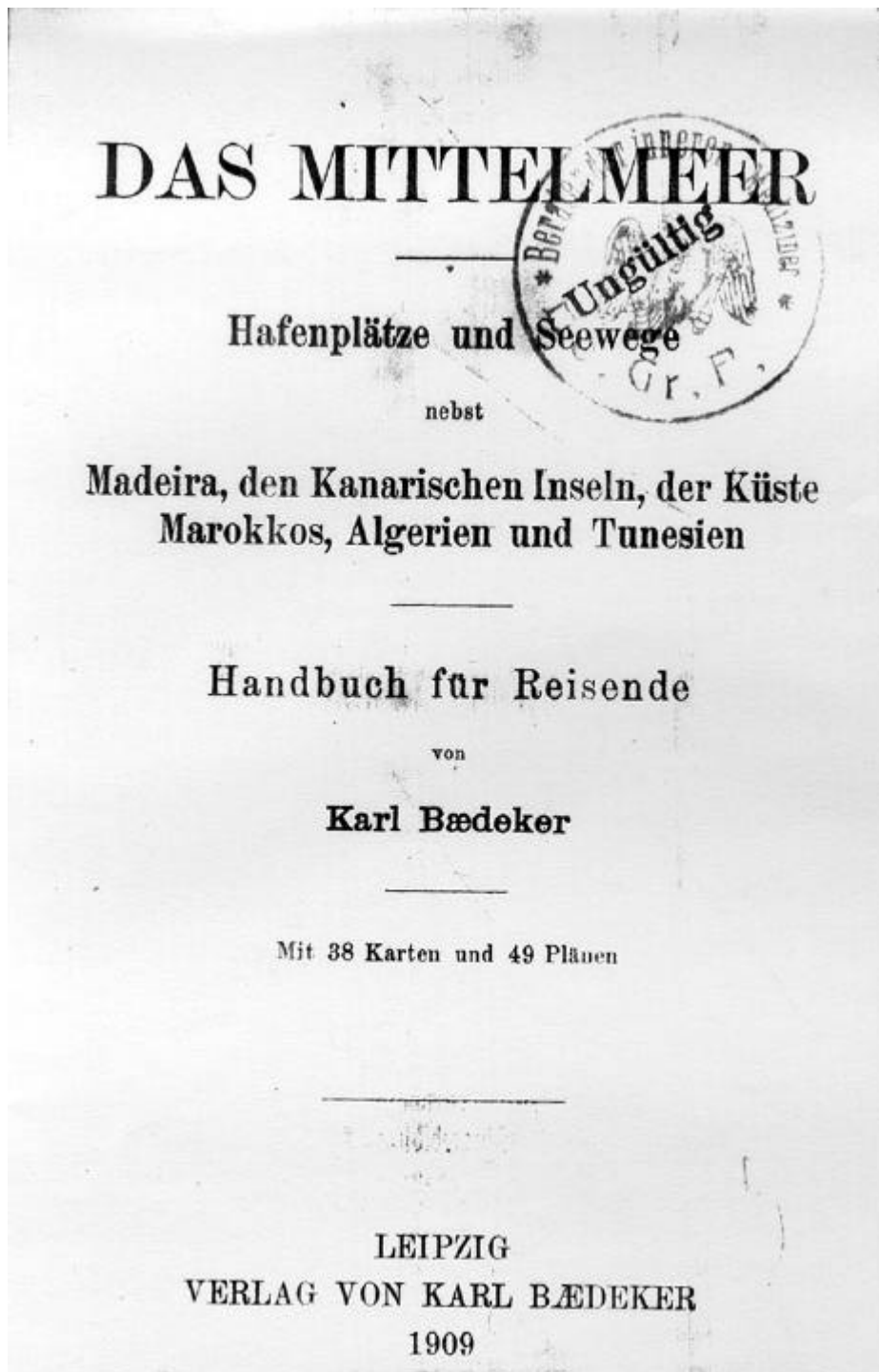
DRITTE AUFLAGE.

MIT 23 KARTEN, 47 PLÄNEN UND 1 FLAGGENTAFEL.

LEIPZIG UND WIEN.

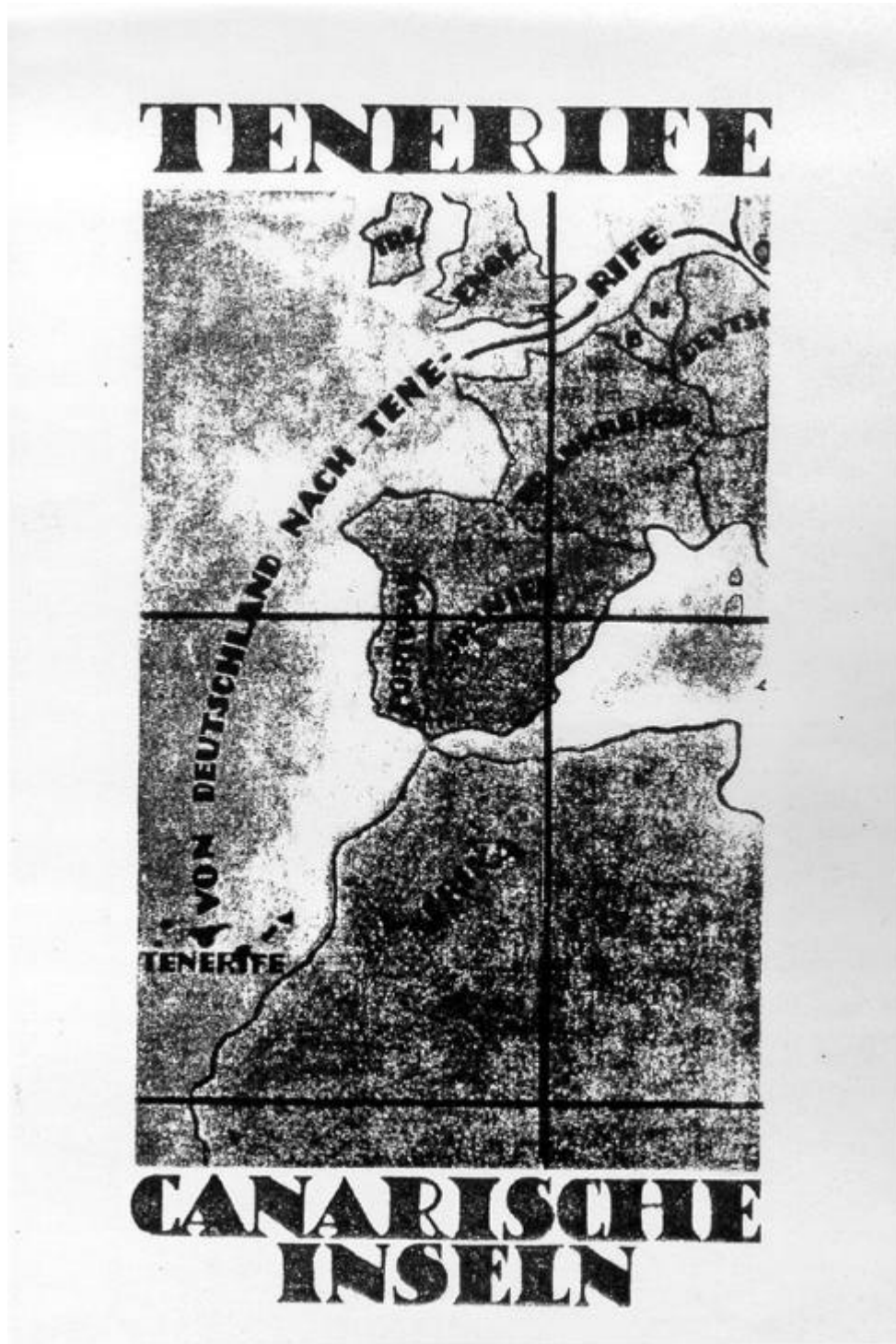
BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT.

1907.











FÜHRER
FÜR
FERIENREISEN ZUR SEE

HOLLAND · BELGIEN
LONDON
MITTELMEER · ATLANTISCHE INSELN

HERAUSGEGEBEN AUF ANREGUNG
DER DEUTSCHEN AFRIKA-LINIEN
UNTER MITWIRKUNG
VON „MEYERS REISEBÜCHERN“

4. AUFLAGE
DES „FÜHRERS FÜR MITTELMEERFAHRTEN“



HAMBURG
FRIEDERICHSEN, DE GRUYTER & CO. M.B.H.
1939

Nach den »Glücklichen Inseln«

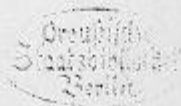
Mit R.D.F.-flaggschiff »Robert Ley«
nach der farbenprächtigen Welt
von Madeira und Teneriffa

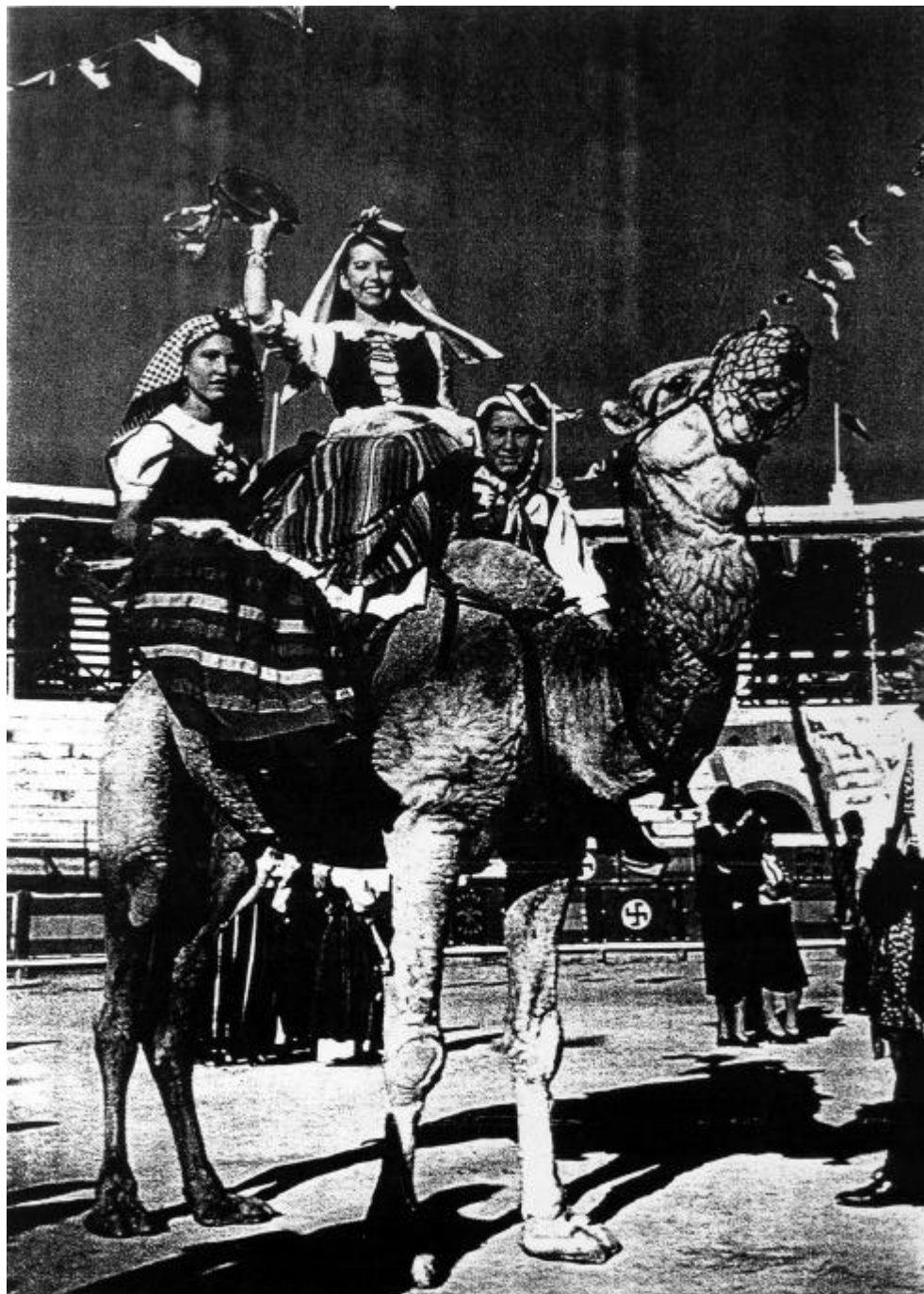
Mit einem Geleitwort von
Dr. Bodo Lafferentz
Reichsamteleiter der NSG. »Kraft durch Freude«

Ein Farbenbuch,
herausgegeben von
Karl Busch

1 9 4 0

Zeitgeschichte-Verlag, Berlin





ANEXO 4

MATERIAL GRÁFICO

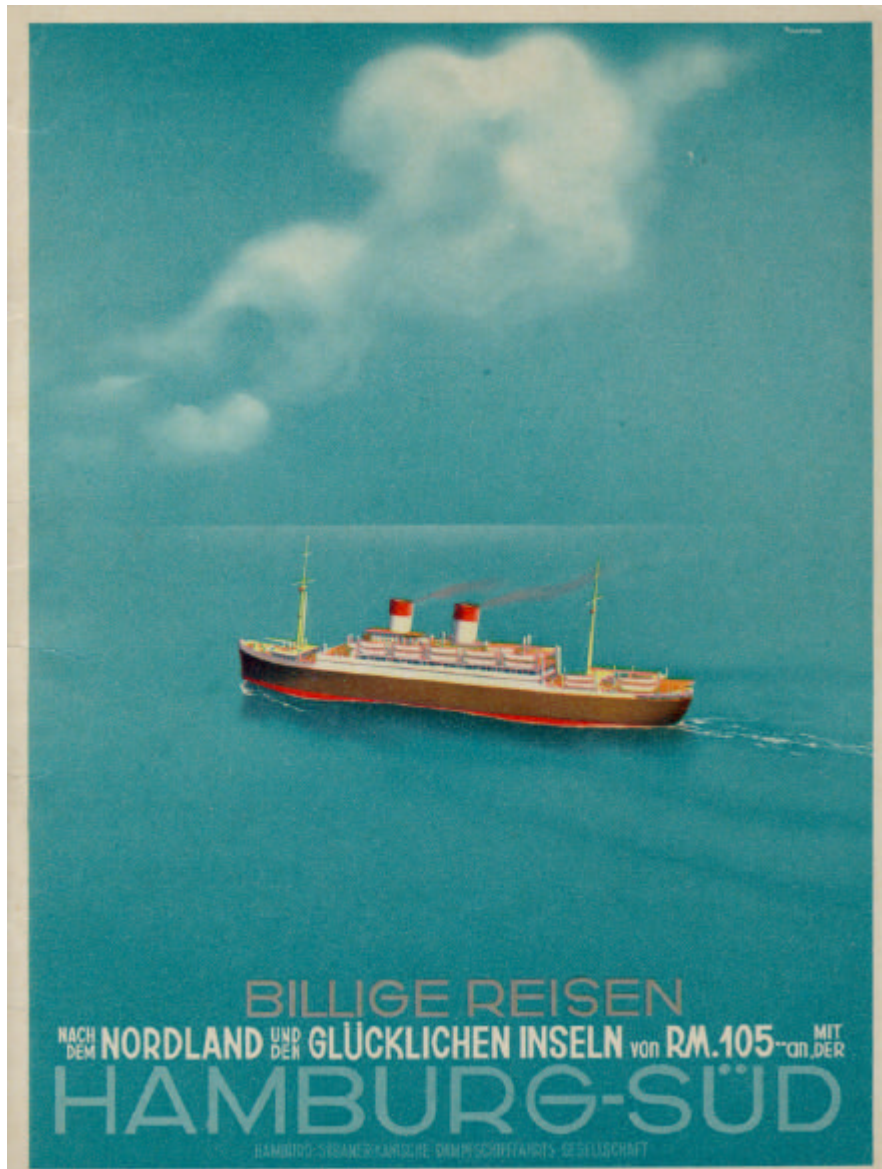
ÍNDICE – Anexo 4

MATERIAL GRÁFICO

- 4.1.a-** Fotografía tomada en la Estación Antropológica de Tenerife.
Fuente: Archivo Fundación Casa Amarilla (Tenerife).
- b-** Fotografía de Wolfgang Köhler con su familia en Tenerife.
F.: Archivo Fundación Casa Amarilla (Tenerife).
- 4.2.a-** Fotograma del filme 'Pruebas de inteligencia a antropoides' (1914-1917).
F.: Kalkofen, H., *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der 'Intelligenzprüfungen an Menschenaffen' 1914-1917*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1915, p. 11.
- b-** Fotograma del filme 'Pruebas de inteligencia a antropoides' (1914-1917).
F.: Kalkofen, H., *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der 'Intelligenzprüfungen an Menschenaffen' 1914-1917*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1915, p. 11.
- 4.3.** Fotografías del buque oceanográfico *Meteor*.
F.: F. Spiess, *Die Meteor-Fahrt*, Dietrich Reimer, Berlín, 1928, ilustración 57, 38 y 39.
- 4.4 -** Mapa del recorrido del *Meteor* por el Atlántico.
F.: Mielke, Otto, *Vermessungsschiff "Meteor". 67000 Meilen Atlantikfahrt, serie 'SOS Schicksale deutscher Schiffe'*, núm. 45, 1954, p. 17.
- 4.5-** Fotografías del buque oceanográfico *Meteor*.
F.: F. Spiess, *Die Meteor-Fahrt*, Dietrich Reimer, Berlín, 1928, ilustraciones 42, 45, 441 y 51.
- 4.6.a-** Martin Rikli durante el rodaje de un documental.
F.: Martin Rikli, *Ich filmte für Millionen*, Schützen, Berlín, 1942.
- b-** Paul Lieberez durante un rodaje en la selva africana.
F.: Krüger, Bernhard, *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlín, 1940.

- 4.7.a-** Paul Lieberecz detrás de su cámara en África.
F.: Krüger, Bernhard, *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlín, 1940.
- b-** Gunther Plüschow y su mujer durante un rodaje.
F.: Plüschow, Isot, *Gunther Plüschow. Deutscher Seemann und Flieger*, Berlín, Ullstein, 1933.
- 4.8 -** Cámara filmando desde el interior de un zepelín.
F.: Archbold-Marschall, *Hindenburg*, London, 1994.
- 4.9 -** Grupo de Nerother en Tenerife.
F.: *Die letzten Wandervögel*, Deutsch Spurbuchverlag, Baunach, 1995, [s.a.].
- 4.10-** Fiesta en Tenerife en honor de la organización “La fuerza por la Alegría”.
F.: Busch, Karl, (ed.), *Nach den “Glücklichen Inseln”*, Zeitgeschichte-Verlag, Berlin, 1940.
- 4.11-** Portada del folleto publicitario de viajes de la Hamburg-Süd *Billige Reisen nach dem Nordland und den Glücklichen Inseln*, de 1938 (archivo de la autora).
- 4.12-** Cartel de la Hapag sobre los viajes por las islas del Atlántico de 1933.
F.: *Auction*.
- 4.13.a-**Cartel de la Woermann Linie.
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.
- b-** Pasaje de la Woermann Linie para el África occidental vía Madeira y Canarias.
F.: Morales, Víctor, García, Vicente, Pereira, Teresa, *Canarias y África (Altibajos de una gravitación)*, Ediciones Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.
- 4.14-** Publicidad de los viajes de la Woermann Linie.
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.
- 4.15-**Cartel promocional de los viajes del *Cap Arcona* de la Hamburg Süd a Suramérica.
F.: *Auction*
- 4.16-** Cartel de la Norddeutsche Lloyd con las rutas marítimas de sus barcos.
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.

- 4.17-** Portada folleto de los viajes de enero de 1928 de la Norddeutscher Lloyd.
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.
- 4.18-** Carteles de promoción de viajes al Mediterráneo (Norddeutscher Lloyd) y a Suramérica (Hapag)
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.
- 4.19-** Cartel publicitario de los viajes en zepelín a Suramérica de la Hapag.
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.
- 4.20-** Cartel publicitario de los viajes en zepelín de la compañía Hapag desde Alemania a Suramérica en tres días.
F.: Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997
Portada de la guía de Woermanlinie (1913)
- 4.21-** Publicidad de las compañías marítimas y sus viajes a Canarias.
F.: Guías de viajes de la época.
- 4.22-** Anuncio publicitario de la Hamburg Süd y sus viajes a Canarias.
F.: Guías de viajes de la época.
- 4.23-** Anuncio publicitario de la Norddeutscher Lloyd y sus viajes a Suramérica con escalas en Península y Canarias.
F.: Guías de viajes de la época.







1909/1910



Deutsche Ost-Afrika-Linie
(GERMAN EAST AFRICAN LINE OF MAIL STEAMERS)

Hamburg - Afrikahaus
Telegrams: Ostlinie Hamburg

in connection with the
WOERMANN-LINE
and
Hamburg-American Line




IMPERIAL MAIL STEAMERS
TO
East-, South- and Southwest-Africa

BEST and QUICKEST ROUTE to
Uganda, German East-Africa, Mashonaland,
Zambesia, Rhodesia, Transvaal, Natal and
the Cape Colony

African Service



WOERMANN-LINE
Hamburg-Amerika Linie
Hamburg-Bremer Afrika-Linie A.-G.

Regular Mail Service
with Passengers and Cargo

between
Hamburg, Bremen, Rotterdam, Antwerp,
Dover, Boulogne s.-M., Southampton
and
Madeira, the Canary Islands
and the
West- and South-Westcoast of Africa

July - September 1910

Fleet of the Woermann-Line

<table border="0" style="width: 100%;"> <tr><td>Carl Woermann</td><td>3900</td></tr> <tr><td>Alte Woermann</td><td>4800</td></tr> <tr><td>Agathe Woermann</td><td>4500</td></tr> <tr><td>Alexandra Woermann</td><td>4400</td></tr> <tr><td>Anna Woermann</td><td>5100</td></tr> <tr><td>Arvid Amelink</td><td>7000</td></tr> <tr><td>Edvard Woermann</td><td>7400</td></tr> <tr><td>Eleonore Woermann</td><td>6100</td></tr> <tr><td>Erna Woermann</td><td>7000</td></tr> <tr><td>Frieda Woermann</td><td>3300</td></tr> <tr><td>Gertraud Woermann</td><td>7500</td></tr> <tr><td>Hans Woermann</td><td>6800</td></tr> <tr><td>Henriette Woermann</td><td>3700</td></tr> <tr><td>Jeannette Woermann</td><td>3200</td></tr> <tr><td>Jens Woermann</td><td>3500</td></tr> <tr><td>Kurt Woermann</td><td>3300</td></tr> </table>	Carl Woermann	3900	Alte Woermann	4800	Agathe Woermann	4500	Alexandra Woermann	4400	Anna Woermann	5100	Arvid Amelink	7000	Edvard Woermann	7400	Eleonore Woermann	6100	Erna Woermann	7000	Frieda Woermann	3300	Gertraud Woermann	7500	Hans Woermann	6800	Henriette Woermann	3700	Jeannette Woermann	3200	Jens Woermann	3500	Kurt Woermann	3300	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr><td>Lilli Woermann</td><td>3300</td></tr> <tr><td>Linda Woermann</td><td>2000</td></tr> <tr><td>Leher Götten</td><td>5100</td></tr> <tr><td>Luise Woermann</td><td>5400</td></tr> <tr><td>Martha Woermann</td><td>5400</td></tr> <tr><td>Max Brock</td><td>7000</td></tr> <tr><td>Paul Woermann</td><td>3200</td></tr> <tr><td>Therese Böhler</td><td>3200</td></tr> <tr><td>Oliveraursche Püttmann</td><td>300</td></tr> <tr><td>Matina</td><td>600</td></tr> <tr><td>Wika</td><td>625</td></tr> <tr><td>Ada</td><td>450</td></tr> <tr><td>Rosa</td><td>360</td></tr> <tr><td>Ogden</td><td>350</td></tr> <tr><td>Otto</td><td>350</td></tr> <tr><td>Ordo</td><td>900</td></tr> </table>	Lilli Woermann	3300	Linda Woermann	2000	Leher Götten	5100	Luise Woermann	5400	Martha Woermann	5400	Max Brock	7000	Paul Woermann	3200	Therese Böhler	3200	Oliveraursche Püttmann	300	Matina	600	Wika	625	Ada	450	Rosa	360	Ogden	350	Otto	350	Ordo	900
Carl Woermann	3900																																																																
Alte Woermann	4800																																																																
Agathe Woermann	4500																																																																
Alexandra Woermann	4400																																																																
Anna Woermann	5100																																																																
Arvid Amelink	7000																																																																
Edvard Woermann	7400																																																																
Eleonore Woermann	6100																																																																
Erna Woermann	7000																																																																
Frieda Woermann	3300																																																																
Gertraud Woermann	7500																																																																
Hans Woermann	6800																																																																
Henriette Woermann	3700																																																																
Jeannette Woermann	3200																																																																
Jens Woermann	3500																																																																
Kurt Woermann	3300																																																																
Lilli Woermann	3300																																																																
Linda Woermann	2000																																																																
Leher Götten	5100																																																																
Luise Woermann	5400																																																																
Martha Woermann	5400																																																																
Max Brock	7000																																																																
Paul Woermann	3200																																																																
Therese Böhler	3200																																																																
Oliveraursche Püttmann	300																																																																
Matina	600																																																																
Wika	625																																																																
Ada	450																																																																
Rosa	360																																																																
Ogden	350																																																																
Otto	350																																																																
Ordo	900																																																																

Fleet of the Hamburg-Amerika Linie African Service

Elsa	3900	Savona	3900
Königsberg	6100	Schickponand	7400
Leona	3300	Togo	4000
Ottavio	6800	Windhak	7400
Shamela	7000		

Fleet of the Hamburg-Bremer Afrika-Linie A.-G., Bremen

Agathe	3500	Ingbert	4200
Alte	4500	Ingel	3700
Arwald	3500	Ingobald	4000
Ernst	2100	Irminard	4200
Georg	7500	Irmingard	3700
Hilmar	3200	Jojo	2200
Immo	2300	Walburg	4800

Schnelldampfer Cap Arcona

Hamburg-Rio de Janeiro - 12 Tage
Hamburg-Buenos Aires - 15 Tage
Erste Ausreise 19. Nov. 1927
von Hamburg

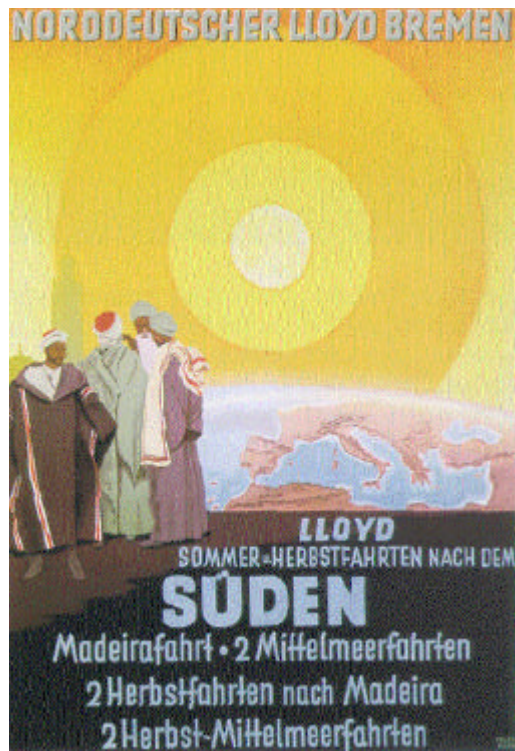


**HAMBURG-SÜDAMERIKANISCHE
DAMPFSCHIFFFAHRTS-GESELLSCHAFT**

Vertrieb:
Göttinger Verkehrsbüro, Göttingen, Jüdenstraße 20











MITTELMEER-REISEN

Post-,
Passagier- u.
Frachtdienst

nach

**West-,
Südwest-,
Süd- und
Ostafrika**



WOERMANN-LINIE A. G.
DEUTSCHE OST-AFRIKA-LINIE
HAMBURG-AMERIKA LINIE (AFRIKA DIENST)
HAMBURG-BREMER
AFRIKA-LINIE A.-G.
DEUTSCHER
AFRIKA DIENST

Regelmäßige Verbindung nach und von den
CANARISCHEN INSELN

Monatlich 2 Abfahrten mit modernen Passagierdampfern
Monatlich 5 Abfahrten mit Frachtdampfern

Cluskunft über Passage und Fracht erteilen in:

Hamburg	Woermann-Linie A. G. und Deutsche Ost-Afrika-Linie, Afrika-Haus
Bremen	Hamburg-Bremer Afrika-Linie A.-G., Lloydgebäude
Berlin	Gustav Pahl G. m. b. H., Neustädt. Kirchstr. 15, NW. 7
Santa Cruz	Jacob Ahlers, Sta. Cruz de Tenerife
Las Palmas	Woermann-Linie Ltda., Apartado de Correos 60

RUNDFAHRTEN UM AFRIKA



Nach

Südamerika

Über Boulogne s. m., Nordspanien und Portugal mit den beliebten und eleganten „Cap“-Schnelldampfern
**CAP POLONIO, CAP NORTE
ANTONIO DELFINO**
und den neuen III.-Klasse-Einheitsschiffen
**MONTE SARMIENTO
MONTE OLIVIA**

Vorzügliche Beförderungsmöglichkeiten in der I., II. u. III. Klasse nach und von den Kanarischen Inseln. Regelmäßige Verbindung nach und von Las Palmas mit den „Monte“-Schiffen; mit den „Cap“-Dampfern nach und von Tenerife nach Bedarf.

Man schreibe wegen kostenloser Auskunft an die
Hamburg-Südamerikanische Dampfschiffahrts-Gesellschaft
Hamburg 8, Holtenauerstraße 8

an ihre Vertretungen an den Häfen des In- und Auslandes oder an die Expeditionen Reisebüros
in Sta. Cruz de Tenerife an: Jacob Ahlers, Marina 31
in Las Palmas an: Weermann-Sinle, Apartado de Correos 60

**NORDDEUTSCHER LLOYD
BREMEN**



NACH *Südamerika*
über SPANIEN

mit den neuerbauten bequemen Dampfern der

»SIERRA-KLASSE«

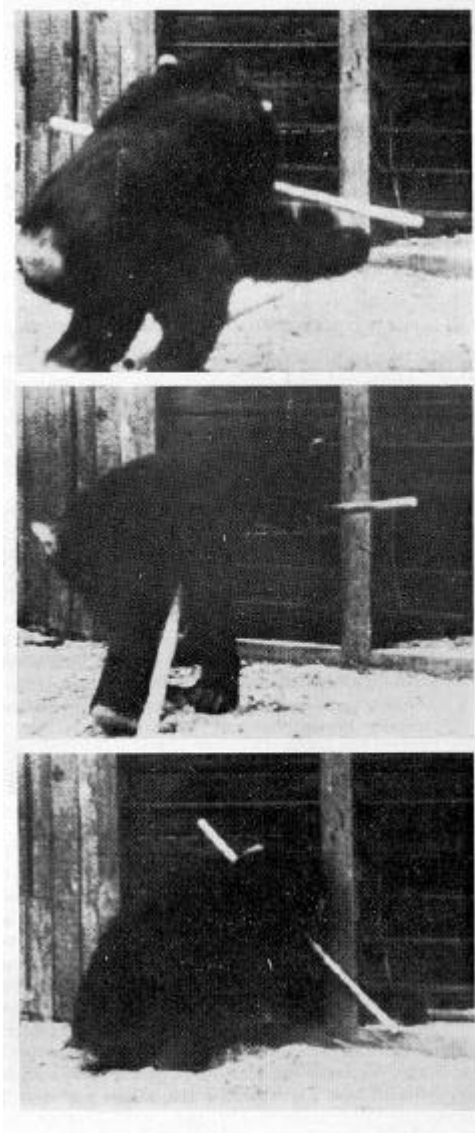
SIERRA VENTANA
SIERRA CÓRDOBA
SIERRA MORENA

Hervorragende Reisegelegenheiten I. u. III. Klasse
*
Ferner mit den beliebten Dampfern
„WESER“, „WERRA“
„KÖLN“, „MADRID“
für Mittelklasse u. III. Klasse
Vorzügliche Verpflegung und Bedienung
*
Anlaufhäfen: Boulogne, Coruña, Villagarcía
Vigo, Lissabon, Madeira, Teneriffa, Rio de
Janeiro, Santos, Montevideo, Buenos Aires
*
Kostenlose Auskunft und Prospekte durch
NORDDEUTSCHER LLOYD BREMEN
und sämtl. Vertretungen des In- und Auslandes

ANEXO 5

TABLAS



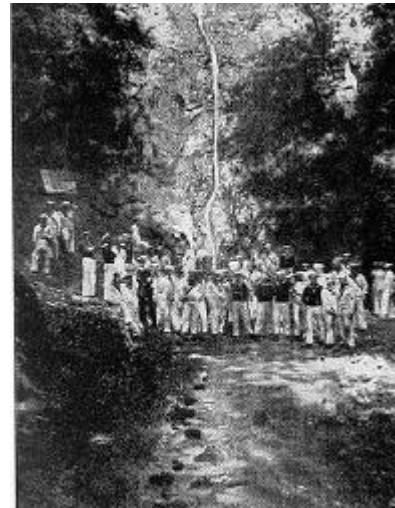


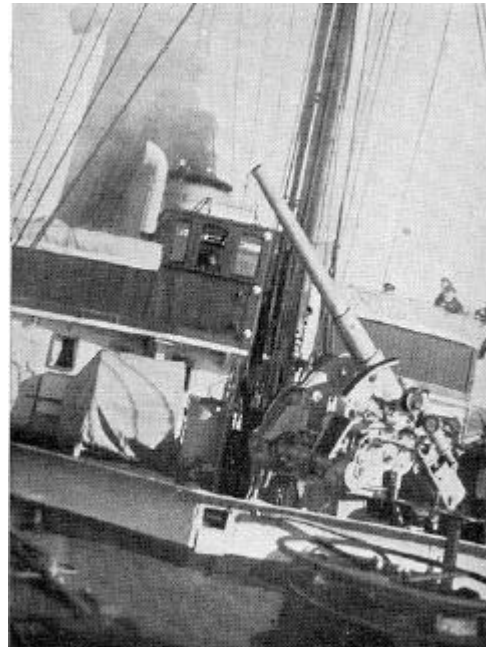
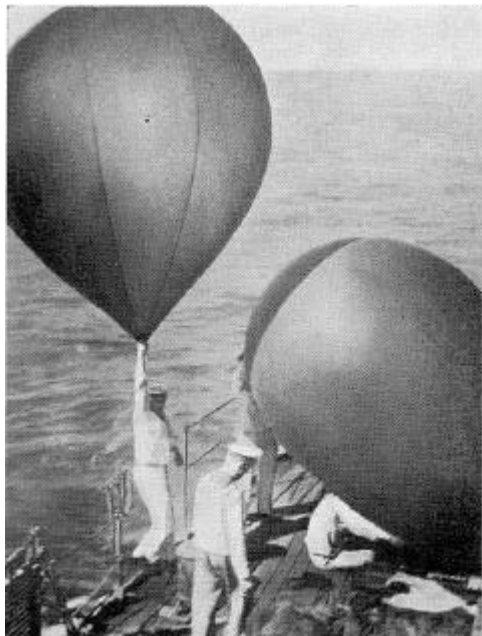
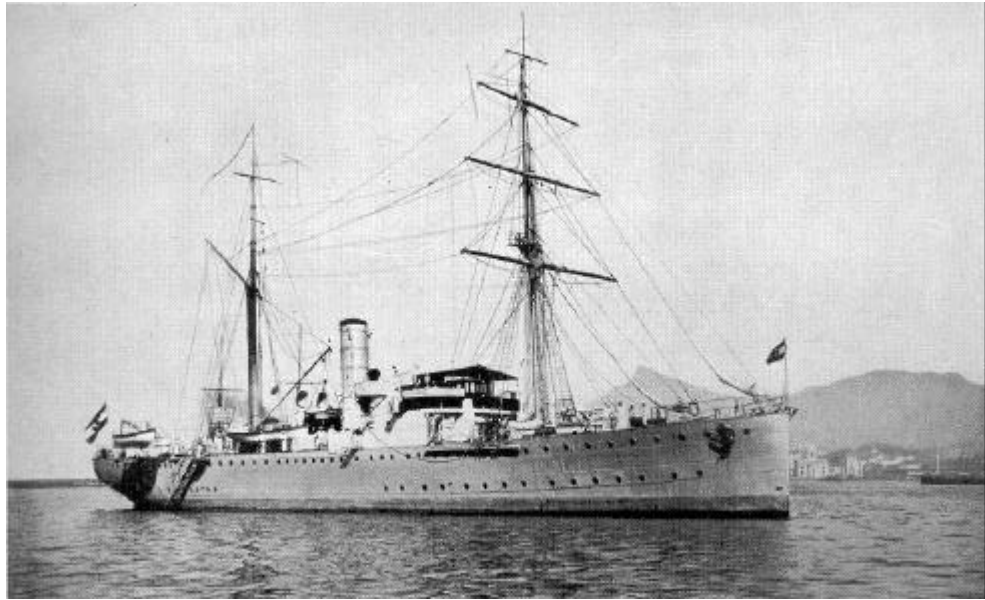
ÍNDICE - Anexo 5

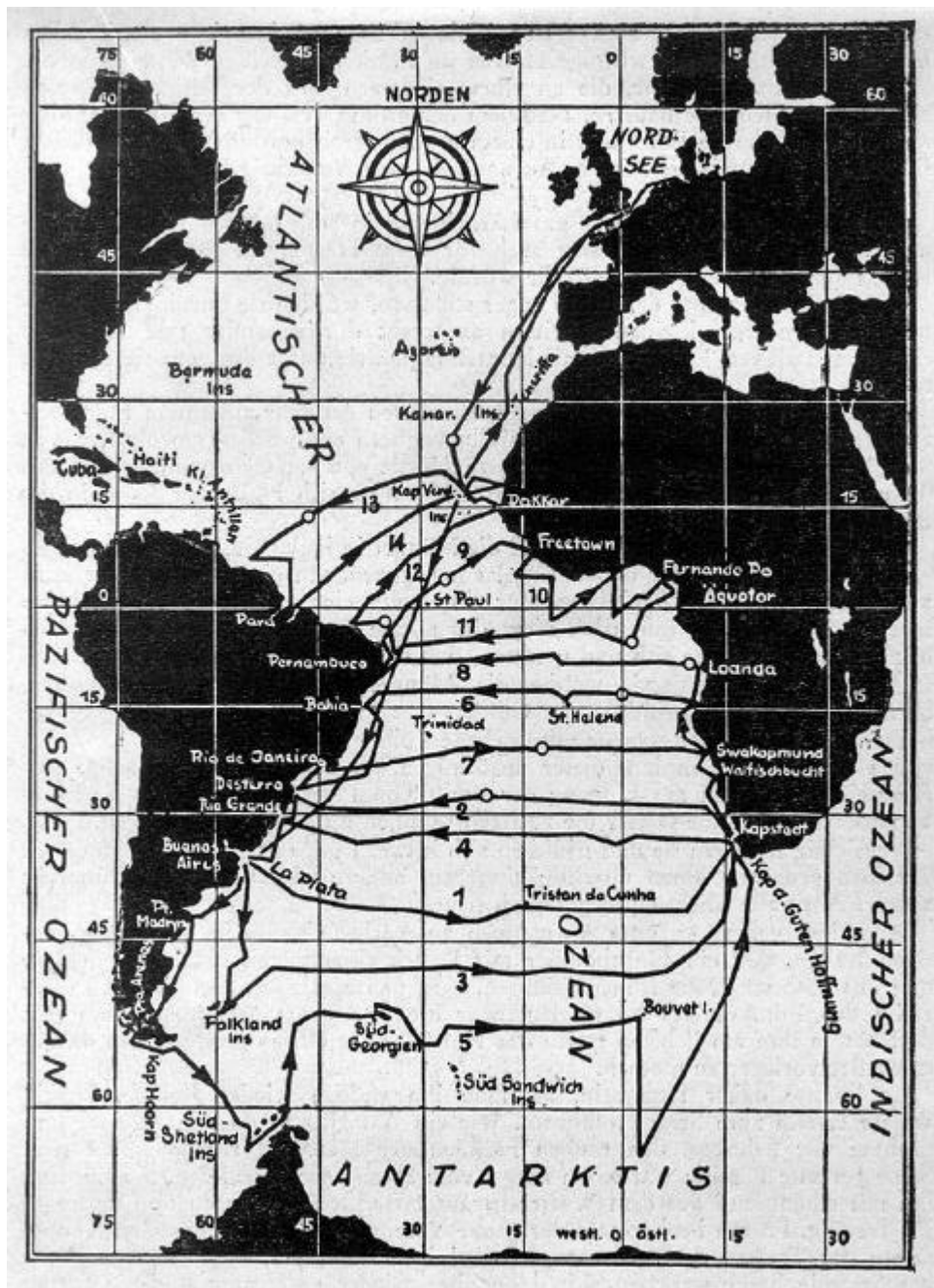
TABLAS

5.1- Número de cines y de espectadores por año

5.2- Cronología de los filmes realizados en Canarias















NÚMERO DE CINES Y DE ESPECTADORES POR AÑO

ANO	CINES	ESPECTADORES (MILLONES)
1918	2.299	
1919	2.836	
1920	3.422	
1921	3.851	
1922	3.647	
1923	2.700	
1924	3.669	
1925	3.878	
1926	4.293	332
1927	4.462	337
1928	5.267	353
1929	5.078	328
1930	5.059	290
1931	5.066	273
1932	5.059	238
1933	5.071	245
1934	4.889	259
1935	4.782	303
1936	5.259	362
1937	5.302	396
1938	5.446	442
1939	6.923	624
1940	7.018	834
1941	7.043	892
1942	7.042	1.062
1943	6.561	1.116
1944	6.484	1.101
1945		

Fuente : Hans Helmut Prinsler
Chronik des deutschen Films, Metzler, Weimar, 1995

CRONOLOGÍA DE LOS FILMES REALIZADOS EN CANARIAS

<u>Títulos</u>	<u>Año</u>
<i>A travers l'île de Ténériffe</i> (1)	1909
<i>Dernière éruption volcanique à Ténériffe</i> (1)	1909
<i>Habitations troglodytes aux Canaries</i> (1)	1909
<i>Voyage aux îles Canaries</i> (1)	1909
Intelligenzprüfungen an Anthropoiden	1914/ 1917
<i>Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika (Eine)</i>	1922
<i>An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika</i>	1923
<i>Mensch und Tier im Urwald</i>	1923/ 1924
Im Zeppelin über den Atlantik III. Teil	1924
<i>Mit der Hapag nach Südamerika</i>	1924
Südamerika. II Teil: Argentinien	1924
Unter Palmen und Bananen. Bilder von der Kanarischen Inseln	1927
Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa	1927
Bilder von der Wasserkannte	1927/ 1929
<i>Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor" (Die)</i>	1928
In 15 Tagen von Hamburg nach Buenos Aires	1928
Reise um Afrika (Die)	1928
Emden III fährt um die Welt	1929
Silberkondor über Feuerland	1929
Mit der "Emden" um die Welt	1930
Nach Südamerika	1930
Aus der Heide zu den Heiden	1931
Dornier-Flugzeug DoX in New York	1931

Fahrt ins Land der Wunder und Wolken	1931
Auf den Spuren der Guanchen und Mauren	1932
Herr der Wildis (Der)	1932
Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro (Die)	1932
Nerother filmen Amerika	1932
Reisebilder aus Westafrika	1932
Rund um Afrika	1932
An atlantischen Gestaden	1933
Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen von Nerother Bund wandern durch Südamerika	1933
Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika	1933
Glückliche Inseln im Atlantik	1933
Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent a travers l'Amerique du Sud (2)	1933
Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika	1934
Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee	1934
Briefe fliegen über den Ozean	1935
F.P.1 wird Wirklichkeit	1935
Ins Paradies vor Afrika	1935
Symphonie der Seefahrt	1936
Herbstfahrt nach südlichen Gestaden	1937
Aus dem Winter in die Sonne Südafrikas	1938
Mit Hagenbeck auf Weltreise	1939
<i>Actualités Mondiales 611/21/1943</i>	1943
Frauen, Masken und Dämonen	1948
Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer*	1952
Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/1934*	1979
Postflug nach Südamerika (*)	1980

(*) Películas de montaje realizadas a partir de películas anteriores a 1945.

(1) Primeras películas exhibidas en Alemania (nacionalidad: francesa)

(2) Versión internacional de un filme alemán

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Bundesarchiv (Archivo Nacional, Lichterfelde, Berlín)

Legajos relacionados con el cine, legados y material de la antigua Cámara de Cine del Reich (antiguo Berlin Document Center)

Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín)

Fichas de censura, carpetas con materiales filmográficos o biográficos (sobre personalidades o sobre títulos de películas), programas de mano, cartas de censura, fotografías, bibliografía, hemerografía, catálogos, bases de datos.

Stiftung Deutsche Kinemathek y Deutsche Film und Fernsehakademie (Berlín) (Desde agosto 2000: **Filmmuseum Berlín**)

Fichas de censura, carpetas con materiales filmográficos o biográficos (sobre personalidades o sobre títulos de películas), programas de mano, cartas de censura, fotografías, bibliografía, hemerografía.

Staatsbibliothek (Biblioteca Nacional, Berlín)

Hemeroteca de Berlín

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main

Catálogos, fototeca

Deutsches Film-Institut Frankfurt am Main

Biblioteca, archivo de documentos impresos, fichas del Freiwillige Selbstkontrolle der Kinematographie (FSK)

Münchener Filmmuseum

Catálogo

Hochschule für Fernsehen und Film München

Biblioteca, carpetas con materiales filmográficos o biográficos

Hochschule für Fernsehen und Film “Konrad Wolf”

Biblioteca, hemeroteca, carpetas con materiales filmográficos o biográficos

Haus des Dokumentarfilme Stuttgart

Catálogo

Staatliche Landesbildstelle de Hamburgo

Catálogo

Cinematheque Gaumont (París)

Visionado de fondos cinematográficos en formato de vídeo

Archivo del Ministerio de Cultura Español

Bases de datos, legajos de filmes

Filmoteca Española Madrid

Biblioteca y consulta de fondos filmográficos

Filmoteca Canaria

Consulta de fondos filmográficos

Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife

Libros y guías de viajes y hemeroteca

Biblioteca del Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria

Hemeroteca

Biblioteca de la Universidad de La Laguna

Fondo de Canarias: biblioteca y hemeroteca

Archivo de la Junta de Obras del Puerto de Las Palmas de Gran Canaria

Archivo de la Junta de Obras del Puerto de Santa Cruz de Tenerife

Archivos y colecciones privadas

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Richard, *French Cinema. The first wave, 1915-1929*, Princenton University Press, Princenton, New Jersey, USA, 1987.

Abel, Richard, "Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918", en *Historia General del Cine, vol. III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998.

Adorno, Theodor W. Y Eisler, Hanns, *El cine y la música*, 1976, Trad. Fernando Montes, Edit. Fundamentos, Madrid, 1981.

"Affen sehen dich an", *Film-Kurier*, 19 de marzo de 1931.

Agde, Günter, *Filmmernde Versprechen*, Das Neue Berlin, Berlín,

Ahlers, Jacob, *Tenerife und die anderen Canarischen Inseln*, Jacob Ahlers, Santa Cruz de Tenerife, 1925 (1911).

Ahlers, Jacob (ed.), *Reiseführer Tenerife und Canarischen Inseln*, Santa Cruz de Tenerife, 1925.

Albersmeier, Franz-Josef, *Texte zur Theorie des Films*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1998.

Albrecht, Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart, 1969.

Albrecht, Gerd, *Der Film im 3. Reich*, Doku, Düsseldorf, 1987.

Albrecht, Gerd, "Filmpolitik im Dritten Reich", en *Der Spielfilm im Dritten Reich, XII Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen*, 1966.

Alegre, S., *El cine cambia la Historia*, Barcelona, PPU, 1994.

Alemán, Gilberto, *Vuelos históricos en Tenerife*, Cabildo Insular de Tenerife/Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1993.

Alemán, Gilberto, *El turismo de otro tiempo*, Ediciones Idea, Tenerife, 1994.

Alemán, Gilberto, *Retaguardia en Tenerife. Anglófilos y germanófilos en la segunda guerra mundial*, Ediciones Idea, Tenerife, 1996.

Alemán, Gilberto "Alemania y Tenerife", *Diario de Avisos*, 4 de abril de 1999.

Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kinos*, Schriften zur Soziologie der Kultur, Jena, 1914.

Álvarez Cruz, Luis, *Retablo Isleño: 1951-1955*, Tauro Producciones, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

Andrew, J.D., *Las principales teorías cinematográficas*, Lumen, Barcelona, 1968.

Angebauer, Karl, *Mit der Flimmerkiste ins Affenland*, Brunnen, Berlín, 1933.

Ardévol, Elisenda, "Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico", en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolon (eds), *Imagen y Cultura*.

Arheim, Rudolf, *El cine como arte*, Infinito, Buenos Aires, 1971.

Aubert, Michelle y Seguin Jean-Claude (ed), *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BIFI), Editions Mémories de cinéma, o. O. [París], 1996.

"Auf den Spuren der Hanse. Im Ufa-Pavillon Nollendorfplatz", *Der Film*, suplemento del núm. 36, 8 septiembre 1934.

Aumont, J. y Marie, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.

Aumont, Jaques, "Lumière", en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coord) *Historia general del cine. Orígenes del cine*, vol.I, Cátedra, Madrid, 1998.

"Aus neuen Kulturfilmen. Briefe fliegen über den Ozean", *Film-Kurier*, 24 de septiembre de 1935.

Aurich, Rolf, "Filmarchive und Bibliotheken", Bock, Hans-Michael y Bade, Walter, *Das kleine Filmlexikon*, Humboldt-Verlag, Frankfurt/Wien, 1954.

Bade, Walter, *Das kleine Filmlexikon*, Humboldt-Verlag, Frankfurt /Wien, 1954.

Baedeker, Karl, *Das Mittelmeer. Hafensplätze und Seewege nebst Madeira, den Kanarischen Inseln, der Küste Marokkos, Algerien und Tunesien*, Verlag von Karl Baedeker, Leipzig, 1909.

Bagier, Guido, "Der Farbige Kulturfilm", *Das Reich*, núm. 3, 16 de enero de 1944.

Baj, Jeannine, "Das Ende einer Banditen oder wie Gaumont Aktualitäten präsentierte", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1997, pp. 111-120.

- Bakker, Kees, *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.
- Balázs, Béla, *Schriften zum Film*, vols. I y II, Henschel, Berlín, 1982-84.
- Barber, Theodore, "The Roots of Travel Cinema. John Stodard, E. Burtons Holmes and the Nineteenth-century Illustrated Travel Lecture", en *Film History* (London), vol. V, núm. 1, 1993, pp. 68-84.
- "Bavaria-Film reisen um die Welt", *Film-Kurier*, 30 de noviembre de 1934.
- Barkhausen, Hans, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Olms, Hildesheim/Zurich/Nueva York, 1982.
- Barnouw, Erik, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996 (1974).
- Barsam, Richard, *Nonfiction Film. A critical history*, Dutton, Nueva York, 1973.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, Hill & Wang, New York, 1981.
- Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bauer, Alfred, *Deutscher Spielfilmalmanach 1929-1950*, Filmladen, Múnich, 1950.
- Baumunk, Bodo-Michael, *Colin Ross. Lebensbeschreibung des deutschen Revolutionärs und Reisenden*, Magisterarbeit am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Tübingen, 1992.
- Baumunk, Bodo-Michael, "Ein Pfadfinder der Geopolitik. Colin Ross und seine Reisefilme", en *Triviale Tropen*, text + kritik, Múnich, 1997.
- Bausinger, Hermann, Beyrer, Klaus, Korff Gottfried (eds), *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, 1991, Verlag C.H. Beck, Múnich, 1999.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- Beck, B. B. "Köhler's Chimpanzees-how did they really perform?", *Zool. Garten N.F.*, núm. 47, pp. 352-360.
- Belling, Neuman, y Betz, *Film-«Kunst», Film-Kohn, Film-Korruption*, Berlín, 1937.
- Belsuz de los Ríos, Luis, "Las Islas Canarias en las comunicaciones aéreas euroafricanas (1910-1958)", en *II Aula Canarias y el Noroeste de África* (1986), Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pp. 29-46.

“Bergfahrt in den Tauern, *Film-Kurier*, 5 de noviembre de 1932.

Bernand, Youen, "Die Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft *Le Lion*", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main, 1997, pp. 121-128.

Berriatúa, Luciano, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, tomos I y II, Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

“Bordkinos auf deutschen Überseedampfern”, *Film-Kurier*, 29 de noviembre de 1922.

Beyfuss E. y A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Carl P. Chryselius'scher, Berlín, 1924.

Binné, Ingrid, “Tonfilm auf dem Ozeanriesen”, *Film-Kurier*, 17 de noviembre de 1932.

Birett Herbert, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, Múnich, 1991.

Birett, Herbert y Lenk, Sabine, "Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs", en *Positionen deutscher Filmgeschichte, (Diskurs film 8)*, diskurs film Verlag, Múnich, 1996, pp. 71-74.

Bitomsky, Hartmut, “Der Kotflügel eines Mercedes Benz. Nazikulturfilme, Teil 1. Filme von 1933 bis 1938”, *Filmkritik*, 27 de octubre de 1983.

Blom, Ivo, “Comme l'eau qui coule. Les films de rivières de Gaumont dans la collection Desmet”, 1895, núm. 18, 1995, pp. 157-161.

Boberach, Heinz (ed.), *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*, tomo 13, Neuwied/Berlín, Luchterhand, 1965.

Bock, Hans-Michael (ed.), *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*, edition text + kritik, Múnich, 1984 y ss.

Bock, Hans Michael y Töteberg, Michael (eds.), *Das Ufa Buch*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1992.

Bock, Hans-Michael y Jacobsen, Wolfgang (ed), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, Edition Text und Kritik, Múnich, 1997.

Bock, Hans-Michael, Jacobsen, Wolfgang y Schöning, Jörg (ed), *Triviale Tropen*, text + kritik, Múnich, 1997.

Bolle, Carl, *Die Canarischen Inseln*, Berliner Zeitschrift für allgem. Erkunde, Berlín, 1861.

Borde, Raymond, *Los archivos cinematográficos*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.

Borde, Raymond, "El descubrimiento del cine olvidado y el oficio de explorador del patrimonio", *Archivos de la Filmoteca*, octubre/diciembre 1991, pp. 6-13.

Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós, Barcelona, 1995.

Bordwell, David, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 1995.

Borgelt, Hans, *Film-Stadt Berlin*, Nicolai, Berlin, 1979.

Bottomore, Stephen, "News before Newsreels: The British Pioneers", en Clyde Jeavons et al., *The Story of the Century! An International Newsfilm Conference*, British Universities Film and Video Council, Londres, 1998.

Brandt, Hans Jürgen, *Hippler, Noldan und Junghans, Untersuchungen zum Dokumentarfilm des III. Reiches am Beispiel von drei Regisseuren*, tesis doctoral, Frankfurt am Main, 1984.

Brandt, Hans Jürgen, "Martin Rikli", *Filmfaust*, núm. 36, 1983.

Brandt, Hans Jürgen, "Walter Ruttmann: Vom Expressionismus zum Faschismus", *Filmfaust*, núm. 40/50, 1985.

"Briefe fliegen über den Ozean", *Filmwelt*, 6 de octubre de 1935.

Brito González, Oswaldo, *Historia contemporánea: Canarias 1931-1936. La Segunda República*, Centro de Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1989.

Brito González, Oswaldo, *Historia contemporánea: Canarias, 1876-1931. La encrucijada internacional*, Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1989.

Brito González, Alexis D. "Cónsules en Canarias en el siglo XVII y Transición al XVIII", *XII Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1996, pp.150-163.

Brenner, Peter J, *Reisekultur in Deutschland. Von der Weimarer Republik zum "Dritten Reich"*, Niemeyer, Tuebingen, 1997.

Broszat, *German National Socialism, 1919-1945*, Santa Bárbara, 1966.

Bruns, Karin, "Kinostil! (Nationalistische) Lesarten des Expressionismus im Film der zwanziger Jahre", en *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Schürum, Marburg, 2001, pp. 103-121.

Buch, Leopold von, *Physikalische Beschreibung der Canarischen Inseln*, W. Besser, Berlín, 1825, (*Descripción física de las Islas Canarias*, estudio crítico: Manuel Hernández González; traducción de la edición la 1ª ed. en francés de 1936: José A. Delgado Luis, Ediciones Graficolor, La Laguna-Tenerife, 1999).

Bundesarchiv, *Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv*, serie Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, tomo 8, Bundesarchiv, Koblenza, 1984.

Bundesarchiv, *Neue Gesehen - Wiederentdeckt. Dokumentarische Beispiele aus 100 Jahren Deutscher Film*, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlín, 1995.

Bundesarchiv, *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, 8º año, núm. 1, 2000.

Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

Burch, Noël, *What do those old films mean?*, BSS Channel, Londres, acompañado del dossier *La lucarne du siècle*, s.f.

Busch, Karl, (ed.), *Nach den "Glücklichen Inseln"*, Zeitgeschichte-Verlag, Berlín, 1940.

Cabildo Insular de Tenerife, *Guía de Tenerife*, Instituto Nacional de Expansión Económica, 1927.

Cabildo de Tenerife (Patronato de Turismo), *Estadísticas de Turismo Receptivo 1975/1994*, s.f.

Cabrera Déniz, Dolores, "Patrimonio cinematográfico en Canarias. El proyecto Yaiza Borges", *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, 2000, pp. 351-364.

Cal, Rosa, "Apuntes sobre algunos documentales cinematográficos de propaganda de Estado durante el reinado de Alfonso XIII", en *Libro homenaje a José Altabella*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 295-308.

Cal, Rosa, "La propaganda del turismo en España. Primeras organizaciones," *Historia y Comunicación Social*, núm. 2, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1997.

Campos, Carlos-Alberto, "Tradición y método científico: Las Canarias en la cosmografía alemana del siglo XVI", *VI Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1984, pp. 783-811.

Campos, Carlos-Alberto, "Las Canarias en la cosmografía alemana del siglo XVI", *IX Coloquios Canarias-América*, 1990, pp. 769-808.

Caparrós Lera, J. M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 1997.

Caparrós Lera, J. M., *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998.

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1996.

Carmona, Ramón, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en Estados Unidos", en *Historia General del Cine*, vol. I, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 39-78.

Carnero, Aurelio, "Richard Leacock", *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canarias, 2 de enero de 1983.

Carpine-Lancre, Jacqueline, "Prince, océanographe et "cinématographe": Albert 1er de Monaco", 1895, núm. 18, verano 1995, pp. 85-95.

Casasús, José María, y Núñez, Luis, *Estilos y géneros periodísticos*, editorial Ariel, Barcelona, 1991.

Cátala, Joseph-María; Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (coord.) *Imagen, Memoria y Fascinación*, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2001.

Cherchi Usai, Paolo, *Silent Cinema. An Introduction*, BFI, Londres, 2000.

Cherchi Usai, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and Digital Dark Age*, BFI, Londres, 2001.

Christ Hermann, *Eine Frühlingsfahrt nach den Canarischen Inseln*, H.Georg's Verlag, Basel/1886, (*Un viaje a Canarias, en primavera*, trad. Karla Reimers Suárez y Ángel Hernández Rodríguez, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998).

"Cinematografía. Interview con Herr Otto Auer", *Hespérides*, núm. 96, 20 de noviembre 1927.

Christ Hermann, *Eine Frühlingsfahrt nach den Canarischen Inseln*, 1886, (*Un viaje a Canarias, en primavera*, trad. Karla Reimers Suárez y Ángel Hernández Rodríguez, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998).

Cioranescu, Alejandro, *Alejandro de Humboldt en Tenerife*, Tenerife, 1960.

Cioranescu, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1978.

Coates, Paul, *The Gorgon's Gaze. German Cinema. Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Cornel, F., "Auslandskunde und Film", *Reichsfilmblatt*, núm. 45, noviembre 1924.

Cosandey, Roland y Albera, François (ed.), *Cinéma sans frontières / Images across Borders. Aspect de l'internationalité dans le cinéma mondial, 1896-1918*, Payot, Lausanne, 1995.

Cosandey, Roland, "Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus. Die Mutoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903", en *Anfänge des dokumentarischen Films (KINtop Schriften 4)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1995, pp. 50-73.

Costa, A., *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 1991.

Courtade, F., y Cadars, P., *Histoire du cinéma nazi*, Eric Losfeld, París, 1972.

Courtade, F., *Cinéma expressioniste*, H. Veyrier, París, 1984.

Covents, Guido, "Film and German Colonial Propaganda for the Black African Territories to 1918", en P. Cherchi Usai y L. Codelli (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, pp. 58-76.

Cubas Valentín Carmen Rosa, et. al., "El cambullón en la literatura y en la prensa (1885-1950)", en *X Coloquio de Historia Canario-Americana*, tomo 2, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 951-968.

Cürlis, Hans, *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte: ein Kulturfilm des Instituts für Kulturforschung*, Institut für Kulturforschung, Berlín, 1926.

Cürlis, Hans, *Schaffende Hände*, Werkkunst, Berlín, 1926.

Dagrada, Elena, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, CLUEB, Bologna, 1998.

Dahlke Günther y Karl Günter, "F. P. 1 antwortet nicht", en *Deutsche Filme von den Anfängen bis 1933*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlín, 1998, pp. 310-312.

Dall'Asta, Mónica, "Los primeros modelos temáticos del cine", *Historia General del Cine, Orígenes del cine*, vol. I, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 241-285.

De Pablos Coello, José Manuel, *La aventura de conocer el mundo: (Sudáfrica, Alemania y Brasil, Buenos Aires)*, Épica Editorial, Papeles de Periodismo, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

De Pablos Coello, José Manuel, *La calle del castillo y el turismo*, Épica Editorial, Papeles de Periodismo, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

Dehnert, Walter, *Fest und Brauch im Film*, AVK, Marburg, 1994.

Delage, Ch., *Le documentaire nazi*, París, 1989.

Delage, Ch., *La vision nazi de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, L'Age de l'Homme, Lausanne, 1989.

Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine (1)*, Paidós, Barcelona, 1984.

Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine (2)*, Paidós, Barcelona, 1987.

Delmeulle, Frédéric, "Production et distribution du documentaire en France (1909-1929)", *1895*, núm. 18, 1995, pp. 201-215.

Delpout, Peter, "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 25-26, febrero-junio 1997, pp. 111-117.

Delpout, Peter, "Películas de expediciones", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 25-26, febrero-junio 1997, pp. 96-99.

"Der Kamerunfilm von Paul Lieberenz", *Film-Kurrier*, 25 de noviembre de 1934.

"Der Südamerikafilm der Hapag", *Film-Kurier*, 27 de noviembre de 1924.

"Desde La Orotava", *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de noviembre de 1927.

Deutscher Schmalfilm, Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb, Berlín, 1940.

Deutsches Filminstitut. Ufa: URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/thema/dt2t001.htm>.

Dewald, Madeleine y Lammbert, Oliver, "Hans Cürli", *Vom Hirschkäfer zum Hakenkreuz*, obra multimedia en CD-Rom, 2000.

Díaz Bethencourt, José Fernando, *Canarias y el cine. Aproximación a la producción cinematográfica en las islas*, memoria de licenciatura, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1993.

Díaz Emeterio, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)", *Archivos*, núm. 33, octubre 1999, pp. 35-59.

Díaz Lorenzo, Juan Carlos, *Cien años de turismo en Tenerife*, Tauro Producciones, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

Díaz Lorenzo, Juan Carlos (ed.), *Las alas del Atlántico*, Tauro Producciones, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

Díaz Plaja, F., *Francófilos y Germanófilos. Los españoles en la guerra europea*, Barcelona, 1973.

“Die Atlantikfahrt des Z.R.3”, *Film-Kurier*, 7 de noviembre de 1924.

“Die Waldeck – Ein Buchprojekt”, Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck e.V., URL: <http://www.burg-waldeck.de>

Diezhandino Nieto, María Pilar, *El quehacer informativo*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.

Doelker, Christian, *La realidad manipulada*, 1979, trad. Michael Faber-Kaiser, edit. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982.

Donner, Wolf, *Propaganda und Film im "Dritten Reich"*, Tip, Berlín, 1995.

Drewniak, Boguslaw, *Der deutsche Film 1938-1945*, Droste, Düsseldorf, 1987.

Eckardt, Johannes, “Abbild und Sinnbild. Von der Gestaltung der Wirklichkeit in Wochenschau und Kulturfilm”, *Der Deutsche Film*, núm. 2, agosto de 1938, pp. 44-45.

Eco, Humberto, *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, 1977, Gedisa, Barcelona, 1983.

Eco, Humberto, “Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage,” *Modern Criticism and Theory: A Reader*, David Lodge, 1988, pp. 446-455.

Eckhoudt, Bertrand, “Los Nerother, anarcas del movimiento de juventud”, en Locchi, Giorgio y Steuckers, Robert, *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán, 1918-1932*, Ediciones Acebo Dorado, Valencia, 1990, pp. 75-83.

Eisner, Lotte H., *La pantalla diabólica*, Cátedra, Madrid, 1990 (1952).

Eisner, Lotte H., y Friedrich, Heinz, *Das Fischer Lexikon, Film, Rundfunk Fernsehen*, Fischer-Bücherei, Frankfurt, 1958.

“El arte cinematográfico en Tenerife”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de septiembre de 1926.

Elena, Alberto, “La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales”, en *Historia General del Cine, vol. I, Orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 189-218.

Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*, Vorwerk 8, 1999, Berlín.

Elsaesser, Thomas y Wedel Michael (ed), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.

Elsaesser, Thomas, "Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film dreissiger Jahre", *Montage/av*, 3 de febrero de 1994. (Versión en español: "Modernismo y Modernización en el Cine alemán a partir de los años 30", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 22, febrero 1996, pp. 20-39).

Elsaesser, Thomas, "Del Kaiser a la crisis de Weimar", en *Historia General del Cine, Europa y Asia (1918-1930)*, vol. V, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 13-59.

Elsaesser, Thomas, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia General del Cine, vol. III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 135-182.

Elsaesser, Thomas, "El cine alemán: sus orígenes y la primera década", en *Historia General del Cine, vol. III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998, pp.135-158.

Engelhart Martin, Lichtenstein, Manfred y Gogolin, Wolfgang, *Spanien 1936-1939. Dokumentarfilme*, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlín, 1986.

"Erupciones volcánicas del Teide", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de noviembre 1909.

Enzensberger, Hans Magnus, "Eine Theorie des Tourismus", *Universitas*, tomo II, núm. 7-12, 1987, pp. 660-676.

Espadas Burgos, Manuel, "El interés alemán por Canarias en vísperas de la Primera Guerra Mundial", en *Homenaje al profesor Antonio Domínguez Ortiz*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1981, pp. 745-756.

Espadas Burgos, Manuel, "Canarias en vísperas de la primera guerra mundial", *Ayer noticia, hoy historia*, 1987.

Espadas Burgos, Manuel, "Empresas científicas y penetración alemana en Canarias. El pleito del hotel Taoro (1907-1912)", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 33, 1987, pp. 221-235.

España, Rafael de, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000.

España, Rafael de, "El cine nazi: temas y personajes", *Historia Contemporánea* 22, 2001, pp. 151-178.

Estivill, Josep, "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich", *Film-Historia*, Vol. VII, núm. 2, 1997, pp. 113-130.

“Fahrt zum Iguassu”, *Film-Kurier*, 5 de agosto de 1933.

Faulstich, Werner y Korte, Helmut (ed), *Fischer Filmgeschichte, Band I: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium, 1895-1924*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

Favre, Muriel, “Radio et Télévision: les archives écrites”, *Dossiers de l'audiovisuel*, núm. especial 70, noviembre/diciembre 1996, pp. 45-48.

Fernández Armesto, et al., *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coord.), *La herida de las sombras: El Cine español en los años 40*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2001.

Fernández Cuenca, Carlos, *El cine alemán*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1961.

Ferrera Jiménez, José, *Historia del Puerto de la Luz y de Las Palmas*, Junta de Obras del Puerto, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

Ferro, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, París, 1975.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, trad. Rafael de España, Ariel, Barcelona, 1995 (título original *Cinéma et histoire*, Editions Denöel/Gonthier, 1977).

Ferro, Marc, "Der Film als "Gegenanalyse" der Gesellschaft", en Claudia Honegger (ed), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, pp. 247-271.

Ferro, Marc, "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film-Historia*, vol. 1, núm. 1, 1991, p. 8 y ss.

“Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, *Film-Kurier*, 11 de diciembre de 1933.

Filme für Schule, Verein und Heim, Berlín, Ufa-Filmverein, otoño, 1930.

Flores Auñón, J. C., *El cine, otro medio didáctico. Introducción a una metodología para el uso del cine como fuente de las Ciencias Sociales*, Escuela Española, Madrid, 1982.

“Flussfahrt in Afrika”, *Film-Kurier*, 8 de noviembre de 1932.

Font, Doménech, *El poder de la imagen*, Aula Abierta Salvat, núm. 44, Madrid, 1984.

Fossati, Giovanna, "Imágenes coloreadas hoy: cómo vivir con colores simulados [y ser feliz]", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 25-26, febrero-junio 1997, pp. 103-109.

"F. P. 1 wird Wirklichkeit", *Film-Kurier*, núm. 211, 8 de septiembre de 1934.

Fraenkel, Heinrich, *Unterblicher Film. Die grosse Chronik von der Laterna magica bis zum Tonfilm*, Kindler Verlag, Múnich, 1956.

France, C. De, *Cinéma et anthropologie*, Maison des Sciences de l'Homme, París, 1984.

Fritsch, Karl von y Reiss, W., *Geologische Beschreibung der Insel Tenerife*, Wurster & Co., Winterthur, 1868.

Fuentes, A., *Guía de Tenerife. Práctica para el viajero*, Imp. A. J. Benítez, Santa Cruz de Tenerife, 1908.

Fuentes, Alfredo, *El turismo en Tenerife*, Imp. J. Rodríguez, Puerto de la Cruz, 1924.

Führer für Ferienreisen zur See. Holland, Belgien, London, Mittelmeer, Atlantische Inseln, Friederichsen, de Gruyter & Co., Hamburgo, 1939.

Fuss, Karl, *Geschichte der Reisebüros*, Deutsche Reisebüro-Verbandes, Melsungen, 1960.

Galán Gamero, Javier, *Historia del Periodismo Tinerfeño (1900-1931)*, Cabildo de Tenerife, Tenerife, 1997.

García Pérez, José Luis, *Viajeros ingleses en las islas canarias durante el siglo XIX*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

García Pérez, José Luis, *Elisabeth Murray, un nombre singular en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

García Pérez, José Luis, "Elizabeth Murray", *IV Coloquios Canarias-América*, 1989, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 604-648.

García Pérez, José Luis, "La presencia británica en el ochocientos", *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 131-154.

García Pérez, José Luis, "Un libro en la historia del espionaje en Canarias", en *X Coloquios Canarias-América*, tomo 1, 1992, pp. 1077-1082.

García Pérez, José Luis "Alfred Diston, un viajero singular", en *Alfred Diston y su entorno*, Cabildo de Tenerife/Caja Canarias, Tenerife, 2002, pp. 21-39.

Garçon, François, *A Century of French Cinema*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, Nueva York, 1991.

Gandert, Gero (ed), *Der Film der Weimarer Republik 1929*, Walter de Gruyter, Berlín/Nueva York, 1993.

Gaumont, *Répertoire des Films de Enseignement l'Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928 (1921).

Gerharts, Meg, *Weisse Göttin der Wangora*, Peter Hammer, Wuppertal, 1999.

Glenzdorf, Johann Kaspar, *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon*, Prominent-Filmverlag, Bad-Münder am Deister, 1960-61.

Goergen, Jeanpaul, "Märchenhafte Silhouettenfilme", *Filmblatt*, núm. 12, invierno 1999/2000, pp. 8-11.

Goergen, Jeanpaul, "Schaffende Hände. Zur Gründung des "Instituts für Kulturforschung e. V." vor 80 Jahren", *Filmblatt*, núm. 12, invierno 1999/2000, pp. 4-7.

González Antón, F. Javier, "El periodismo en Granada hasta la guerra de la Independencia", Servicio de publicaciones, Universidad de Granada, Granada, 1988.

González Chávez, Carmen, "El Turismo en la prensa del valle de Orotava (1880-1930)", *VII Coloquios Canarias-América*, Tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

González Lemus, Nicolás, *Las islas de la ilusión: Británicos en Tenerife, 1850-1900*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

González Lemus, Nicolás, *Comunidad británica y sociedad en Canarias (La cultura inglesa y el impacto sociocultural en la sociedad isleña)*, Edén ediciones, Tenerife, 1997.

González Lemus, Nicolás, *El Puerto de la Cruz y el Nacimiento del Turismo en Canarias*, Puerto de la Cruz, 1999.

González Lemus, Nicolás (ed), *Del hotel Martíáñez al hotel Taoro: historia de la primera empresa turística de Canarias*, El Búho, Puerto de la Cruz, 2002.

González Lemus, Nicolás, *Viajeros Victorianos en Canarias: Imágenes de la sociedad isleña en la prosa de viajes*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

González Requena, Jesús, *El análisis cinematográfico: Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, edit. Complutense, Madrid, 1995.

Goodmann, Nelson, "Kunst und Erkenntnis", en Dieter Heinrich y Wolfgang Iser (eds.), *Theorien der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

Gorostiza, Jorge, "Miguel Brito, pionero del cine", *Diario de Avisos*, 21 de junio de 1992.

Gorostiza, Jorge, "La primera película rodada en Canarias", *Diario de Avisos*, 22 de agosto de 1998.

Gozalbes Cravioto, Enrique, "Sobre la ubicación de las islas de los afortunados en la antigüedad clásica", *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 35, 1989, pp. 17-44.

Gregor, Ulrich y Patalas, Enno, *Geschichte des Films*, Silber Mohn Verlag, Gütersloh, 1962.

Grieben Reiseführer, *Madeira, Canarischen Inseln und Azoren*, Grieben-Verlag, Berlín, 2ª ed., 1932.

Grierson, John, *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, Londres, 1966.

Grierson, John y Hardy, Forsyth (ed), *Grierson on Documentary*, Bekerley, University of California Press, 1966.

Gruber, "Der Film ein Kulturfaktor?", *Süddeutsche Filmzeitung*, 13 de julio de 1923.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1989.

Gubern, Román, *Proyector de Luna*, Anagrama, Barcelona, 1998.

Guerra, Pancho, *Léxico de Gran Canaria. Contribución al Léxico popular de Gran Canaria*, Obras Completas, tomo I, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1983.

Guillén, Pierre, *Alemania: El Imperio Alemán (1871-1918)*, trad. Miguel Llop Remedios, Vicens-vives, Barcelona, 1973.

Guimerá Ravina, M. *Tenerife y la guerra contra la Revolución Francesa*, Anuario de Estudios Atlánticos, 21, Madrid-Las Palmas, 1975.

Guimerá Ravina, M., *Burguesía extranjera y comercio atlántico*, Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Guimerá Ravina, Agustín, *El Hotel Taoro: Cien años de turismo en Tenerife (1890-1990)*, Canarias Futura, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

Gunning, Tom, "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films", *Iris*, vol 2, núm. 1, 1984, pp. 101-112.

Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", en Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema: Frame, Space, Narrative*, British Film Institut (BFI), London, 1990, pp 56-65.

Gunning, Tom, "Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der 'Ansicht'", en *Anfänge des dokumentarischen Films (KINtop Schriften 4)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1995, pp. 111-121.

Günther, Walther (ed), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Berlín, Bildwart-Verlags-Gen, 1927; Nachträge I + II 1928/29; III. Nachtrag, 1935.

Gutberlet, Marie-Hélène, *Zur Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen in sogenannten ethnographischen und kolonialen Filmen (1910-1960) – eine kommentierte Filmographie*, Mitteilungen des Zentrums für Frauenstudien, J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, núm. 5, mayo 2000.

Häckel, Ernst, *Eine Besteigung des Pik von Teneriffa*, Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, tomo V, Berlín, 1870.

Hamdorf Wolfgang, "Krieg als Kinoereignis", *Film Dienst*, 11 de marzo de 1999, núm. 10, pp. 14-16.

"Handarbeit auf Ceylon", *Film-Kurier*, 4 de noviembre de 1932.

Hansen, Clas Broder, *Die deutschen Passagierschiffe von 1816 bis heute*, Koehler, Hamburg, 1999.

Hapag-Lloyd Konzern, "Geschichte":
URL: <http://212.66.2.90/hlneu/konzern/historie/index2.htm>

Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität*, Oelschlaeger/UVK-Medien Universitätsverlag, Constanza, 1994.

Heimbach, Ariane, "Die Inszenierte Wildnis. Exotische Tierwelt im Film", en *Triviale Tropen*, pp. 158-166.

Heinrich, Ute und Kiel Marianne, "Zensurkarten-Projekt", *Mitteilungen Aus Dem Bundesarchiv* 1, 1995, pp. 23-24

Hennig, Christoph, *Reiselust*, 1997, Suhrkamp taschenbuch, 1999.

Hergesell, Hugo "Über lokale Windströmungen in der Nähe der Kanarischen Inseln", *Meteorologische Zeitschrift*, vol. 33, 1906.

Hernández, Ana J., *Tenerife, fin de trayecto*, Ediciones Idea, Tenerife, 1995.

Hernández Castilla, José Melchor, *La Casa Amarilla. Primer centro primatológico del mundo*, Colegio Oficial de Psicólogos de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2000.

Hernández Castilla, José Melchor, “La fundación del primer centro de investigaciones primatológicas del Mundo”, *Boletín Asociación Primatológica Española*, vol. 6, núm. 1, enero de 1999, pp. 3-8.

Hernández García, J., “Apuntes históricos sobre el turismo en la isla de Tenerife”, *Diario de Avisos*, 9 agosto, 1978.

Hernández Gutiérrez, A. Sebastián, *De la Quinta Roja al Hotel Taoro*, Aula de Publicaciones del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz, 1983.

Hernández Gutiérrez, A. Sebastián, *La Edad de Oro*, Ediciones Idea, Tenerife, 1996.

Hernández, Javier, *Escenarios de la fantasía. El legado de la arquitectura y las artes plásticas en el cine*, Universidad de Zaragoza, 1990.

Herrera Piqué, Alfredo, *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico*, Madrid, 1987.

Herrera Piqué, Alfredo, “Canarias, escala en la exploración científica de los continentes exóticos (siglo XVIII)”, *V Coloquios Canarias-América*, tomo IV, 1982, pp. 475-541.

Herrera Piqué, Alfredo, “Las Palmas de Gran Canaria vista por los viajeros extranjeros”, *III Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1978, pp. 147-218.

Hertogs, Daan y Klerk, Nico de, *Nonfiction from the Teens*, Sichtung Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1994.

Hickethier, Knut, “Die Welt ferngesehen”, en *Bilderwelten Weltbilder*, vol. 2, Hitzeroth, 1990, pp. 23-48.

Hickethier, Knut, *Film –und Fernsehanalyse*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1996.

Hickethier, Knut, Müller, Eggo, y Rother, Rainer (ed), *Der Film in der Geschichte*, Sigma, Berlín, 1997.

Hildebrand, Klaus, *El Tercer Reich*, Cátedra, Madrid, 1988.

Hippler, Fritz, “Von der Sendung des Kulturfilms!”, *Der Deutsche Film*, Berlín, núm. 1, julio de 1939, pp. 1-4.

Hippler, Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Max Hesses, Berlín, 1943.
Historical Journal of Film, Radio and Television (HJFRT), Número monográfico "Early Non-Fiction Cinema", vol. 15, núm. 4, octubre 1995.

Hitler, Adolf, *Mi lucha*, Wotan, Barcelona, 1995 (tít. original: *Mein Kampf*, Múnich, 1925-1927).

Hobsbawm, Eric y Ranger Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

Hockings, P. (ed.), *Principles of Visual Anthropologie*, Mouton, La Haya, 1975.

Hoffmann, Hilmar, *Sollen Nazikunst und Nazifilme wieder öffentlich gezeigt werden?*, Frankfurter Bund für Volksbildung, Frankfurt am Main, 1988.

Hoffmann, Hilmar, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, vol. I, 1988.

Hoffmann, Hilmar, *Mythos Olympia. Anatomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Aufbau, Berlín/Weimar, 1993.

Hoffmann, Kay "Dokumentarische Qualitäten des Industriefilms in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts", *Archiv und Wirtschaft*, núm. 1, 2002 (URL:http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_hoffmann.html) (Consultada el 10 de julio de 2002)

Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films*, Hildesheim, Zurich, 1988.

Hohenberger, Eva (ed.), *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Vorwerk, Berlín, 1998.

Hornshøj-Møller, "Der ewige Jude' (1940) - Legitimation und Auslöser eines Völkermordes", en Karl Friedrich Reimers (ed.), *Unser Jahrhundert im Film und Fernsehen*, Múnich, 1995, pp. 59-97.

Hornshøj-Møller, Stig: "Die Entscheidung. Der antisemitische Propagandafilm 'Der ewige Jude' und seine Bedeutung für den Holocaust", *Zeiten und Medien – Medienzeiten*, Gerhard Maletzke/Ruediger Steinmetz (ed.), Leipzig, 1995.

Huertas, Jiménez, *Estética del discurso audiovisual: Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*, Mitre, Barcelona, 1986.

Hueso, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998.

Huges, Philippe, *Gaumont, 90 ans de cinéma*, La Cinémathèque française, París, 1996.

Hull, D.S., *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945*, University of California Press, Bekerley, 1969.

Humboldt, Alexander von, *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par A. de Humboldt et A. Bonpland, rédigé par Alexandre de Humboldt; avec un atlas géographique et physique*, tomo I, París, 1816, (Edición consultada: *Viaje a las Islas Canarias*, edición, estudio crítico y notas: Manuel Hernández González, trad. Lisandro Alvarado, Lemus, La Laguna, 1995).

Huret, Marcel, *Ciné-Actualités. Histoire de la Presse Filmé (1895-1980)*, Henry Veyrier, París, 1984.

Iglesias Hernández M. L., *Los extranjeros en Gran Canaria en el primer tercio del siglo XVIII*, memoria de licenciatura, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1984.

"In die Sonne, die Ferne hinaus – Nerother Wandervogel", AGGI songbooks, URL: <http://www.aggi.de>

Institut für Wissenschaftlichen Film, *Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen. Im Deutschen Sudan*. Göttingen, 1978.

Instituto Canario de Estadística (ISTAC), Estadísticas de turismo, URL: <http://www.istac.rcanaria.es>

Irmgard, Wilharm, "Die Döring-Film, Oberingenieur Dreyer und die Ozeanriesen", en Höbermann, Susanne, Müller, Pamela (ed.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien, Hannover, 1996.

Jäckel, Eberhard, *Hitler's Weltanschauung. A Blueprint for Power*, Conn., Middletown, 1972.

Jacobs, Lewis, *Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake, New York, 1971.

Jacobsen Wolfgang, "Frühgeschichte des Deutschen Films", en Wolfgang Jacobsen, Hans-Adolf (ed.), *Karl Haushofer. Leben und Werk*, Boldt, Boppart, 1979.

Jacobsen, Wolfgang (ed), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, Edition Text und Kritik, München, 1997.

Jacobsen Wolfgang, Kaes Anton y Hans Helmut (ed.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart/ Weimar, 1993.

Jacquier, Philippe y Pranal, Marion (ed), *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière. Autour du monde avec le Cinématographe. Correspondance (1896-1900)*, Institut Lumière, Lyon, 1996.

Jaeger, Siegfried, *Briefe von Wolfgang Köhler an Hans Geitel 1907-1920*, *Passauer Schriften zur Psychologiegeschichte*, núm. 9, 1988.

Jaeger, Siegfried y Lück, H. E., "Wolfgang Köhler and the Antropoid Research Station on Tenerife Island", *Revista de Historia de Psicología* 9 (2-3), pp. 295-308.

Junack, Rudolf, *Adolf Friedrich Herzog zu Mecklenburg*, Krüger & Nienstedt, Hamburgo, 1963.

Kaes, Anton (ed.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, dtv, Múnich, 1978.

Kaes, Anton, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989.

Kahl, Harald, "Die Ursachen für die Entstehung der deutschen Jugendbewegung und ihre Entwicklung zu dem ihr typischen Erscheinungsbild in der Weimarer Republik", Humboldt Universität zu Berlin, 1999, URL: <http://amor.rz.hu-berlin.de/~h0444t69/jugend.htm>.

Kahlenberg, Friedrich P. (ed.), *Auswahlbibliographie zum Thema Deutsche Wochenschauen und Periodika*, Berlín, (s.f.).

Kalbus, Oskar, "Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung", en Edgar Beyfuß y A. Kossowsky (ed.), *Das Kulturfilmbuch*, Berlín, 1924.

Kalbus, Oskar, *Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, Lehmanns, Berlín, 1922.

Kalbus, Oskar, *Vom Werden deutscher Filmkunst*, 2 vols., Altona -Behrenfeld, 1935.

Kalbus, Oskar, *Pioniere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1941.

Kalkofen, H., *Wolfgang Köhlers Filmaufnahmen der 'Intelligenzprüfungen an Menschenaffen' 1914-1917*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1915.

Kanzog, Klaus, "Staatspolitisch besonders wertvoll" *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945* (diskurs film 6), Diskurs-Film, Múnich, 1994.

Kaufmann, Nicholas, *Filmtechnik und Kultur*, Gotta'sche Buchhandlung, Stuttgart/Berlín, 1931.

Kaufmann, Nicholas, "Sein Feld ist die gesamte Welt", *Filmforum*, núm. 11, abril de 1955.

Kaufmann, Nicholas, "Der Film in der medizinischen Forschung", *Ciba*, núm. 9, pp. 3970-3972 .

Keitz, Ursula von y Hoffmann, Kay (ed), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Schürum, Marburg 2001.

Kellenbenz, H., "Las relaciones comerciales de Alemania con Canarias hasta comienzos del siglo XIX", *VIII Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1988, pp. 131-150.

Kellenbenz, Hermann, "Relaciones consulares de las ciudades hanseáticas con las Canarias", *IX Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1990, pp. 731-753.

Kershaw, Ian, *Hitler*, 1991, trad. Lucía Blasco Mayor, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

Kessler, Frank y Sabine Lenk, „Gallischer Hahn und deutscher Adler“, en *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsche-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, text + kritik, Múnich, pp. 17-32.

Kiemle, Roland, *Vagant der Windrose. Fahrten und Abenteuer auf vielen Strassen der Welt*, Adventure Company, Leimen, 1999.

Kiener, Wilma, *Die Kunst des Erzählens*, Europäisches Medienforum, Stuttgart, 1999.

Kimsky-Weinfurter Gottfried, *Filmmusik als Instrumente staatlicher Propaganda*, Ötschläger, Múnich, 1993.

Klaue, Wolfgang y Mückenberger, Christiane, *TaschenBuch der Künste*, Film A-Z, Henschelverlag, Berlín, 1984.

Klemperer, Viktor, *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2001.

Klerk, Nico de, "Cuestión de copias: reflexiones de un archivista", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 25-26, pp. 65-73.

Klingenberg, Karl-H (ed), *Wende im Tourismus*, Verlagswerk der Diakonie, Stuttgart, 1991.

Klönne, Arno, *Hitlerjugend. Die Jugend und ihre Organisation im Dritten Reich*, Goedel , Hannover/Frankfurt am Main, 1956.

Klönne, Arno, *Jugend im Dritten Reich. Die Hitlerjugend und ihre Gegner*, PapyRossa, Colonia, 1999.

Koebner, Thomas, *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, Edition text+kritik, Múnich, 1997.

Köhler, Wolfgang, "Erläuterungen zu dem Affenfilm aus Teneriffa", s. f. (inérito).

Köhler, Wolfgang, "Über unbekannte Empfindungen und Urteilstäuschungen", *Zeitschrift für Psychologie*, núm. 66, pp. 51-80.

Köhler, Wolfgang, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Vieweg, Braunschweig, 1920.

Köhler, Wolfgang, *Intelligenzprüfungen an Anthropoiden I.*, Abhandlungen der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Jahrg. 1917. Phys.-math. Klasse. núm. 1, Berlín, 1963 (1917). En español: *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*, trad. e introd. de Juan Carlos Gómez, Debate, Madrid, 1989.

Korte, Helmut, *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Frankfurt, Hanser, München, 1978.

Korte, Helmut, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republic*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1998

Korte, Helmut, Faulstich, Werner, (eds), *Filmanalyse interdisziplinär* (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik nº 15), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1991.

Kossowskn, A., "Film-Kritik. Der Südamerikafilm II", *Film-Kurier*, 2 de octubre de 1924.

Kracauer, Sigfried, *Der verbotene Blick*, Reklam, Leipzig, 1992.

Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler*, Paidós, Barcelona, 1995 (1947; 1961).

Kramer, Thomas (ed.), *Reclams Lexikon des Deutschen Films*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1995.

Kramer, Thomas y Diegrist, Dominik, *Terra. Ein Schweizer Filmkonzern im Dritten Reich*, Chronos, Zürich, 1991.

Kreimeier, Klaus (ed.), *Fanck-Trenker-Riefenstahl. Der deutsche Bergfilm und seine Folgen*, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlín, 1972.

Kreimeier, Klaus, *Kino und Filmindustrie in der BRD*, Scriptor Verlag, Kronberg/Ts., 1973.

Kreimeier, Klaus (ed.), *Die Metaphysik des Dekors. Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*, Schüren, Marburg, 1994.

Kreimeier, Klaus, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Heyne, München, 1995.

Kreimeier, Klaus, "Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen", en *Triviale Tropen*, 1997, pp. 47-61.

Kriegk, Otto, *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa*, Ufa-Buchverlag, Berlín, 1943.

Krolle, Stefan, *Bündische Umtriebe, Die Geschichte des Nerother Wandervogels vor und unter dem NS-Staat. Ein Jugendbund zwischen Konformität und Widerstand*, Lit-Verlag, Münster, 1986.

Krüger, Bernhard, *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlín, 1940.

Krüger, Hans, *Die Thaliaceen der "Meteor" – Expedition*, de Guytier, Berlín, 1939.

Kühn, Michael, *Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus*, septem artes, Mammendorf, 1998.

"Kulturfilm-Matinee der Ufa", *Film-Kurier*, 8 de diciembre de 1933.

Kunde W., "Der Kulturfilm als Geschäft", *Der Kinematograph*, núm. 854, 1 de julio de 1923.

Kurowski, Ulrich (ed), *Deutsche Spielfilme 1933-1945*, Materialien (5 vols.), Múnich, Filmmuseum, 1978 y ss.

"La propaganda de Tenerife", *Las Noticias*, 17 y 20 de diciembre de 1928.

Lagny, M., *Cine e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997.

Lamprecht, Gerhard, *Deutsche Stummfilme*, 10 vols., Deutsche Kinemathek e.V., Berlín/RDA, 1968-1970.

Lange, Konrad, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Enke, Stuttgart, 1920.

Langhard, Günther, *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945-1952*, Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden, 1953.

Lang-Lendorff, Antje, "100 Jahre trampen, singen, frei sein", Contrapress media GmbH/taz-Verlag, URL: <http://www.taz.de/pt/2001/11/03/a0222.nf/text>.

Laquer, W. Z., *Young Germany*, 1962.

"Las industrias regionales y la Exposición", *Las Noticias*, 8 de febrero de 1929.

Lefebvre, Thierry, "Le cas étrange du Dr. Doyen, 1859-1916", *Archives (Toulouse)*, núm. 29, febrero 1990.

Lefebvre, Thierry, "La collection des films du Dr. Doyen", 1895 (Paris), núm. 17, diciembre 1994, pp. 100-114.

Lefebvre, Thierry, "Le docteur Doyen, un précurseur", en Alexis Martinet (ed.), *Le Cinéma et la Science*, CNRS Editions, París, 1994, pp. 70-77.

Lefebvre, Thierry, "Die Trennung der Siamesischen Zwillinge Doodica und Radica durch Dr. Doyen", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main, 1997, pp. 97-101.

Leiris, Michel, *Das Auge des Ethnologen*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1978.

Lemus López, Encarnación, *Canarias y la exposición iberoamericana de 1929*. Caja Insular de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

Lenk, Sabine, "Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1997, pp. 51-66.

León, Bienvenido, *El documental científico*, Paidós, Barcelona, 1999.

Leprohon, Pierre, *L'Exotisme et le Cinéma les "Chasseurs d'Images" a la Conquête du Monde*, Collection "Voyages et aventures", J. Susse, París, 1945.

Die letzten Wandervogel, Deutsche Spurbuchverlag, Baunach, 1995, [s.a.].

Lexikon des Internationalen Films, Rowohlt, Hamburg, 1995.

Ley, Ronald, *Rumores de espionaje: Wolfgang Köhler y los monos de Tenerife*, trad. e introd. José Luis García Pérez, La Laguna, Imprenta Bonnet, 1995.

Lieberenz Paul y Arthur Berger, *Mit Sven Hedins durch Asiens Wüsten*, Wegweiser, Berlín, 1932.

Lieberenz, Paul, *Im Lande der Renntiere*, Hobbing, Berlín, 1933.

Lieberenz, Paul, *Das Rätsel Abessinien*, Hobbing, Berlín, 1935.

Lieberenz, Paul, *Abenteuer mit der Filmkamera*, Minerva, Berlín, 1946.

Locchi, Giorgio y Steuckers, Robert, *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán, 1918-1932*, Ediciones Acebo Dorado, Valencia, 1990, pp. 75-83.

Lodge, David, (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Longman, Londres y Nueva York, 1988.

Loeher, Franz von, *Nach den glücklichen Inseln: Canarische Reisetage*, Velhagen u. Klasing, Bielefeld, 1876.

Loeher, Franz von, *Los germanos en las islas canarias*. Viceconsejería de cultura y deportes, Gobierno de Canarias, 1990 (1877).

Loiperdinger, Martin, *Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstal*, Leske & Budrich, Opladen, 1987.

Loiperdinger, Martin, *Märtyrerlegenden im NS-Film*. Leske & Budrich, Opladen, 1991.

Loiperdinger, Martin, *Film & Schokolade. Stollwerck importiert den cinématographe Lumière* (KINtop Schriften 4), verano 1997, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt.

Loiperdinger, Martin, "1896 – The arrival in Germany of the Cinématographe Lumière", en P. Ch. Usai, y L. Codelli, (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, pp. 30-49.

Loiperdinger, Martin/Schöneekäs, Klaus, "Die Grosse Liebe-Propaganda im Unterhaltungsfilm", en Rainer Rother (ed.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlín, 1991, pp. 143-153.

Loiperdinger, Martin, "Willy Zielke und die Reichsbahn. Die Geschichte vom Stahltier", *Filmwärts*, núm. 30, Hannover, 1994, pp. 50-55.

Loiperdinger Martin, "Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus", *Diskurs Film* 7, Múnich, 1995, pp. 43-56.

Loiperdinger Martin, "Lumières ANKUNFT DES ZUGS Gründungsmythos eines neuen Mediums," en *Aufführungsgeschichten. (Kintop 5)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel; Frankfurt am Main 1996, pp. 37-70.

Loiperdinger, Martin, "Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg", en *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Schürum, Marburg 2001, pp. 71-79.

López Arceo Joaquín, José Victor Martín Gutierrez y Manuel Gomis Gavilán, "Momentos en el recuerdo de la aviación en Canarias", en *VII Congreso Diálogo "Fe-Cultura"*, Centro de Estudios Teológicos, La Laguna (Tenerife), pp. 285-295.

López Yepez, Alfonso, *Documentación cinematográfica: el centro de documentación automatizado para la investigación y el trabajo cinematográficos*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

Lowry, Stephen, *Pathos und Politik. Ideologie in Filmen des Nationalsozialismus*, Niemeyer, Tübingen, 1991.

Lowry, Stephen, "Film-Wahrnehmung-Subjekt. Theorie des Filmzuschauens", *Montage/av* 1/1, 1992, pp. 113-128.

Lowry, Stephen, "Pathos und Politik" *Montage/av* 1/1, Tübingen, 1992, pp. 113-128.

Luis Brito, Milagros, "Presagios de alarma en Canarias, 1916: Submarinos" X *Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1992, pp. 671-694.

Mac-Gregor, Francis Coleman, *Die canarischen Inseln nach ihrem gegenwärtigen Zustande, und mit besonderer Beziehung auf Topographie und Statistik, Gewerbefleiss, Handel und Sitten*, Hahn, Hannover, 1831.

Macías, A., "Algunas consideraciones sobre la economía canaria entre 1900 y 1936", *Historia General de las Islas Canarias de A. Millares Torres*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Maczak, Antoni y Teuteberg, Hans Bürger, (ed.), *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 1983.

Madeira und Die Kanarischen Inseln, Woermann-Linie/Deutsche Ost-Afrika-Linie, s.l., 1913.

Madeira, Canarische Inseln und Azoren, Grieben-Verlag, Berlin, 1932.

Maiwald, Klaus-Jürgen, *Filmzensur im NS-Staat*, Nowotny, Dortmund, 1983.

Martín, Fernando G. y Fernández Arozena, Benito, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997.

Martín, Fernando G., "Notas sobre los inicios de la producción cinematográfica (1896-1939)", *Un siglo de producción de cine en Canarias, 1897-1997*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1997, pp. 10-25.

Martín, Fernando G. y Ramírez, Enrique, "Canarias", en *Cine español una historia por autonomías*, vol II, Centro de Investigaciones Film-Historia-PPU, Barcelona, 1998, pp. 51-74.

Martín Hernández, Ulises, *Presencia y actividades extranjeras en el Valle de La Orotava, 1880-1919*, Aula de Publicaciones del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Tenerife, 1986.

Martín Hernández, Ulises, *Presencia y actividades extranjeras en Canarias, 1880-1919*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 1988.

Martín Hernández, Ulises, *Tenerife y el expansionismo ultramarino europeo, 1880-1919*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

Martín Hernández, Ulises, *La presencia extranjera en Tenerife. Un enfoque sociológico (1880-1919)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1990.

Martín Hernández, Ulises, *El Comercio Exterior Canario (1880-1920): Importación y exportación*, Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992.

Martín Hernández, Ulises, "Canarias desde Inglaterra: Una imagen psicológica", *VII Coloquios Canarias-América*, tomo I, 1986, pp. 132-144.

Martín Rodríguez, Fernando Gabriel y Fernández Arozena, Benito, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristobal de La Laguna, La Laguna, 1997.

Martínez Carreras, J. U., y Menchén Barrios, M^a T., "Intentos alemanes de expansión colonial por los territorios españoles de África occidental: el caso de Canarias", *VI Coloquios Canarias-América*, tomo III, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, pp. 403-417.

Martínez Milán, J. M., "El puerto de Santa Cruz de Tenerife y el Colonialismo europeo en el África occidental: Una hipótesis de partida," *VI Coloquios Canarias-América*, tomo III, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, pp. 381-389.

Massé, Bernard, *Paul Portier, 1866-1962. Sa vie, son oeuvre*, tesis doctoral de Medicina, París, 1969.

Matuszewski, B., *Une nouvelle source de l'histoire*, París, 1898.

Mauer Kurt, "Fünfzehn Jahre Döring-Film-Werke", *Film-Kurier*, 18 de agosto de 1934.

Megías, Jerónimo, *La primera vuelta al mundo en el Graf Zepelín*, Hauser und Menet, Madrid, 1930.

Meier, Gerd, "Die Zensurkarte-Dokument und Hilfsmittel," *Mitteilungen Aus Dem Bundesarchiv*, núm. 1, 1995, pp. 34-36.

Melzer, Carl, "Die nationale Bedeutung des Kulturfilms", *Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1937*, Max Hesses Verlag, Berlín, pp. 127-130.

Memoria del Puerto de Las Palmas, Tip Diario, Las Palmas, 1909.

"Menschenleere Inseln", *Film-Kurier*, 7 de noviembre de 1932.

Merz, Alfred, Fritz Spiess y Albert Defant, *Wissenschaftliche Ergebnisse. Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs-und Forschungsschiffes "Meteor"*, de Guytier, Berlín/Leipzig, 1932.

Meusy, Jean-Jacques, "La diffusion des films de *non-fiction* dans les établissements parisiens", 1895, núm. 18, 1995, pp. 169-199.

Meyer, Karl, *Die geographische Verbreitung der Tripyleen Radiolarien des südatlantischen Ozeans*, de Guyter, Berlín, 1933.

Meyer, Hans, *Die Insel Tenerife. Wanderungen in canarischen Hoch- und Tiefland*, Leipzig, 1896

Michaud, Philippe-Alain, "La Terre est Plate", en *Exotica- L'Attraction des Lontains*, núm. monográfico de 1895, mayo 1996, pp. 7-21.

Mielke, Otto, *Vermessungsschiff "Meteor". 67000 Meilen Atlantikfahrt*, serie 'SOS Schicksale deutscher Schiffe', núm. 45, 1954.

Millares Cantero, Sergio, "Economía marginal en el Puerto de la Luz durante la etapa franquista. Los cambulloneros", *XI Coloquios Canarias-América*, tomo I, 1994, pp. 725-750.

Millares Torres, A. *Historia General de las Islas Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

Minchinton, Walter E., *The Canaries as Ports of Call*, VI Coloquios Canarias-América, tomo III, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, pp. 273-299.

Miranda Ferrera, Magaly, *Destino Gran Canaria*, Ediciones Idea, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

"Mr. Murnau, artista de la pantalla", *New York Times*, 16 de noviembre de 1927.

Mitchell, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*. University of Chicago, Chicago, 1980.

Mitry, J., *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Akal, Madrid, 1990.

Das Mittelmeer und seine Küstenstädte, Madeira und Kanarischen Inseln Meyers Reisebücher, 1907.

Minutoli, Julius Frh. von, *Die Canarischen Inseln, ihre Vergangenheit und Zukunft*, Allgemeine deutsche Verlagsanstalt, Berlín, 1854.

Möbius, Hanno y Vogt, Guntram, *Drehort Stadt*, Hitzeroth, Marburg, 1990.

Moeller, Felix, *Der Filmminister*, Henschel Verlag, Berlín, 1998.

Möhl Walter, "Neue Grundlagen für die Kulturfilmproduktion", *Der Deutsche Film*, núm. 1, julio de 1939, pp.7-9.

Mohri, Karl, *Afrikanische Reise*, Horst Siebert Verlag, Berlín, 1939.

Moles, Abraham, *La Imagen. Comunicación funcional*, Biblioteca Internacional de Comunicación, Editorial Trillas, Méjico, 1991.

Moltmann, Günter, Reimers, Karl F., (eds), *Zeitgeschichte im Film und Tondokument*, Musterschmidt-Verlag, Göttingen, Frankfurt, 1970.

Monaco, James, *Film und neue Medien*, Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2000.

Monterde, J. E., *Cine, historia y enseñanza*, Laia, Barcelona, 1986.

Montero, Julio y Paz, María Antonia (coords), *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la postguerra, 1945-1995*, Tempo, Madrid, 1997.

Montero, Julio; Paz, María Antonia y Sánchez Aranda, José J., *La imagen pública de la monarquía*, Ariel, Barcelona, 2001.

Montgomery, G, "Realistic War Films in Weimar Germany: Entertainment as Education", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 9/2, 1989, pp. 115-134.

Morales Lezcano, V., *León y Castillo. Embajador (1887-1918)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1975.

Morales Lezcano, V., *Canarias y África (Altibajos de una gravitación)*, Ediciones Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

Morales Lezcano, V., *Los ingleses en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, s. l., 1992.

Morales Lezcano, V., *Canarias en la II Guerra Mundial*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Morales Lezcano, V., *Historia de la no beligerancia española durante la segunda guerra mundial*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Morales, Sergio y Modolell, Andrés (coord.), *Un siglo de producción de cine en Canarias, 1897-1997*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

Morales Lezcano, V., "Canarias, Azores y Cabo Verde durante la batalla del Atlántico", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 23, 1977, pp. 205-236.

Moreno Martín, "Siesta de memorias", *La Provincia*, 27 de noviembre de 1924.

Morsbach, Helmut und Stach Babett, "Das 'Papierarchiv im Filmarchiv,'" *Mitteilungen Aus Dem Bundesarchiv*, núm. 1, 1995, pp. 20-22.

Mowlana, Harrid y otros, *Triumph of the Image*, Westview Press, Boulder, 1992.

Mühl-Benninghaus, Wolfgang, "Der dokumentarische Film in Deutschland zwischen erzieherischen Anspruch und wirtschaftlicher Realität", en *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Schürum, Marburg 2001, pp. 81-102.

Mudry, Thierry, "Movimientos juveniles e ideología nacional-revolucionaria en la República de Weimar", en Giorgio Locchi y Robert Steuckers, *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán, 1918-1932*, Ediciones Acebo Dorado, Valencia, 1990, pp. 75-83.

Müller, Corinna, "Emergence of the feature film in Germany between 1910 and 1911", en Usai y Codelli (eds.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920/ Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizione Biblioteca dell'Immagine/ Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, pp. 94-113.

Musser, Charles, "The travel genre in 1903-1904: moving towards fictional narrative", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Frame, Space, Narrative*, British Film Institut (BFI), Londres, 1990, pp. 123-133.

Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

"Noticias", *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de noviembre de 1909.

Oertel, Rudolf, *Filmspiegel*, Wilhelm Frick, Viena, 1941.

Olimsky, F., "Emden III fährt um die Welt", legado Olimsky, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlín.

Ory Ajamil, Fernando de, *Ciencia y diplomacia hispano-alemana en Canarias (1907-1916). El origen del Observatorio Meteorológico de Izaña*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

Oswald, Richard, "Der Film als Kulturfaktor", en E. Beyfuss y A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Berlín, pp. 103-114.

Otto, Richard, "Emden III fährt um die Welt", *Film-Kurier*, núm. 171, 20 de julio de 1929.

Pablo, Santiago de (ed.), *La historia a través del cine: La Unión Soviética*, Universidad del País Vasco, 2001.

Padrino Barrera, José Manuel (coord.), *Alfred Diston y su entorno: Una Visión de Canarias en el siglo XIX*, Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo de Tenerife, CajaCanarias, 2002.

Padrón Albornoz, J. Antonio, *El puerto en la historia y en la prensa de Santa Cruz de Tenerife*, tesina, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1967.

- Padrón Albornoz, J. A., "Turismo por el mar", *El Día*, 10 noviembre 1967.
- Panofsky, Walter, *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte*, Triltsch, Würzburg, 1940.
- Parias, L. H. (director), *Historia Universal de las Exploraciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- Pavés Borges, Gonzalo, "Grand Canary: El viaje imaginado de la Fox", en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, AEHC, La Coruña, 1997, pp. 39-53.
- Paz, M^a Antonia y Montero, Julio (coord.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- Paz, M^a Antonia y Montero, Julio, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999.
- Paz, María Antonia, "Cine para la historia urbana: Madrid, 1896-1936", *Historia Contemporánea*, núm. 22, 2001, pp. 179-213.
- "Película de propaganda de Tenerife al extranjero", *La Tarde*, 25 de octubre de 1927.
- Perdomo, Manuel y Albornoz Juan Antonio Padrón, *El puerto de Santa Cruz de Tenerife y los barcos*, Junta de Obras del Puerto, Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- Pizarroso, Alejandro, *Historia de la Propaganda*, Eudema, Madrid, 1993.
- Platero, Carlos, *El cine en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.
- Plüschow, Gunther, *Die Abenteuer des Fliegers von Tsingtau*, Ullstein, Berlín, 1916. En español: *Las hazañas del aviador de Tsingtao*, Müller, México, 1917.
- Plüschow, Isot, *Gunther Plüschow. Deutscher Seemann und Flieger*, Berlín, Ullstein, 1933.
- Ponce Marrero, Javier, "Prensa y Germanofilia en las Palmas durante la Gran Guerra," *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 38, 1992, pp. 581-602.
- Preuk, Hedwig, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Trabajo final de Licenciatura, Ludwig-Maximilian-Universität, Área de Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Comunicación, Múnich, 1985.
- Prinzler, Hans Helmut, *Chronik des deutschen Films. 1845-1994*, Metzler, Stuttgart/Weimer, 1995.

Prommer, Elizabeth, *Kinobesuch im Lebenslauf: eine historische und medienbiographische Studie*, UVK Medien, Constanza, 1999

Hans Barkhausen, *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945*, Österreichischer Filmmuseum, Viena, 1972.

Quintana Navarro, Francisco, *Pequeña historia del puerto de refugio de La Luz*. Ediciones Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

Quintana Navarro, Francisco, "La visión inglesa de Canarias a través de los informes consulares, en *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, 1995, pp. 155-191.

Ramírez Guedes, Enrique, "La producción cinematográfica en Canarias: El concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/27", en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 1994, pp. 430-449.

Ramírez Guedes, Enrique, "Apuntes para una bibliografía cinematográfica canaria", *Revista de Historia Canaria*, núm. 1892, 2000, pp. 423-435.

Ramírez Muñoz, Manuel, *Para las Aves de Paso. Nacimiento de la aviación en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria, 1995.

Ramírez Muñoz, Manuel, "Gando y el enlace aéreo Península-Canarias. Proyectos y primera realidades: L.A.P.E. (1934-1935)", en *Boletín Millares Carlo. I Jornadas de Historia Local Canaria*, núm. 15, Centro Asociado de Las Palmas de la Gran Canaria, 1996, pp. 383-401.

Ramos-Oliveira, A., *Historia social y política de Alemania*, vol. I y II. 1952. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1995.

Rathjen Walter, *Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/34*, Publ. Wiss. Film., Sect. Techn. Wiss./Naturw., Ser. 7, Nr. 30/D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1984.

Rathjen Walter, *Postflug nach Südamerika*, Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte-Publizistik, Ser. 5, 3 [Technische Wissenschaften-Naturwissenschaften, Ser 7, Nr. 9), G 197, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1981.

Redi, Ricardo, "Marco general de la difusión del invento", en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (coord.), *Orígenes del cine, vol. I*, Cátedra, Madrid, 1998.

Regel, Helmut, "Die Schwarze und sein 'Bwana'. Das Afrika-Bild im deutschen Film", en *Triviale Tropen, text + kritik*, Múnich, 1997, pp. 62-71.

Reichsfilmstelle, *Amtliches Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, Carl Flemming und Wiskott, Berlín, 1921.

Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RdfU), *Die Filme der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*, RdfU, Berlín, 1936.

Rentschler, Eric, *The Ministry of Illusion*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1996.

Rentschler, Erich, "Deutschland: Das «Dritte Reich» und die Folgen", en Nowel-Smith, Geoffrey (ed.), *Geschichte des Internationalen Films*, Metzler, Stuttgart, 1998.

Richter, Wilhelm, "Der Film als Volksbildner", en E. Beyfuss y A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Berlín, pp. 36-41.

Ricoeur, Paul, *Historia y Verdad*, trad. Alfonso Ortiz García, Encuentro, Madrid, 1990.

Riedel, Uwe, *Der Fremdenverkehr auf den Kanarischen Inseln. Eine geographische Untersuchung*, Universität Kiel, 1971.

Riedel, Uwe, *Las líneas de desarrollo del turismo en las Islas Canarias*, Anuario de Estudios Atlánticos, núm. 18, Madrid-Las Palmas, 1972, pp. 491-533.

Riefenstahl, Leni, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags*. N.S.D.A.P., Múnich, 1935.

Riehl-Halen, Heidrun, *Der deutschsprachige Tuberkulosefilm in der medizinischen Aus- und Weiterbildung sowie in der Volksaufklärung (1913-1973)*, tesis doctoral, Facultad de Medicina de Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, 1998.

Rikli, Martin, *Ich filmte für Millionen*, Schützen, Berlín, 1942.

Rittaud-Hutinet, Jacques, *Le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel, 1985.

Ritter-Schaumburg, Heinz, *Die Nibelungen zogen nordwärts*, Múnich/Berlín, Herbig, 1982.

Roberts, A. (ed.), *Photographs as Sources for African History*, London, 1988.

Rodríguez Hague, Teresa, "La producción de cine documental en Canarias durante la II República", en *La herida de las sombras: El cine español en los años 40*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores de Cine, 2001, pp. 417-434.

Rodríguez Roda y Hacar, Julio, *El Puerto de la Luz en Gran Canaria, Memoria*. Junta de Obras del Puerto, Las Palmas de Gran Canaria, 1929.

Romaguera y Ramió, Joaquín. *Fuentes y documentos del Cine*, G. Gili. Barcelona, 1980.

Romanguera, J. y Riambau E. (eds), *La Historia y el Cine*, Fontamara, Barcelona, 1983.

Rosenstone, R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997 (título original: *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995).

Rosenthal, Alan, *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley, 1988.

Ross, Colin, *Im Balkankrieg*, Moerike, Múnich, 1913.

Ross, Colin, *Der unvollendete Kontinent*, Leipzig, Brockhaus, 1930.

Ross, Colin, *Südamerika, die aufsteigende Welt*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1922.

Ross, Colin, *Fahrten- und Abenteuerbuch*, Buchmeister, Berlín, 1925.

Ross, Colin, *Mit dem Kurbelkasten um die Erde*, Bild und Buch Verlag, Berlín, 1926.

Ross, Colin, *Mit Kamera, Kind und Kegel durch Afrika*, Brockhaus, Leipzig, 1928.

Ross, Colin, "Literarisches oder filmisches Weltbild", *Das neue Bild*, núm. 4, abril 1931.

Ross, Colin, *Die Welt auf der Waage. Querschnitt von 20 Jahren Weltreise*, 17ª ed., Brockhaus, Leipzig, 1931.

Ross, Colin, *Der Wille der Welt. Eine Reise zu sich selbst*, Brockhaus, Leipzig, 5ª ed, 1932.

Ross, Colin, "Colin Ross 50 Jahre", *Berliner Tageblatt*, núm. 269, 4 de junio de 1935.

Rosell, Deac, "Jenseits von Messter-die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter", en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main, 1997, pp. 167-184.

Rotha, Paul, *Documentary Film*, Faber and Faber, Londres, 1963.

Rother, Rainer (ed.), *Sachlexikon Film*, Rowohlt, Hamburg, 1997.

Rothman, Max, "Über die Einrichtung einer Station zur psychologischen und hirnhysiologischen Erforschung der Menschenaffen", *Berliner Klinische Wochenschrift*, 49, pp. 1981-1985.

Rouch, Jean, "Cinéma d'exploration et ethnographie", *Connaissance du Monde* 1, 1955, pp. 69-78.

Rouch, Jean, "The camera and the man", *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (ed.), Mouton, La Haya, 1975.

Ruiz Álvarez, Antonio, "Los cónsules de Bremen en Tenerife (1828-1867)", *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 20, 1974, pp. 315-336.

Samler Brown, Alfred, *Madeira and the Canary Islands*, S. Low, Londres, 1890.

Samuleit, Paul y Born, Emil, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Berlín, 1912.

Sánchez Navarro, Jordi e Hispano, Andrés (eds), *Imágenes para la sospecha: Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Glenat, Barcelona, 2001.

Sandoval Martín, María Teresa y Hamdorf, Wolfgang, "Die zwei Linien des spanischen Dokumentarfilms: Künstlerische Avantgarde und soziale Thematik - vom Ende der Monarchie zum Ende des Bürgerkrieges", en Zimmermann, Peter y Hoffmann, Kay (ed.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich* (En prensa).

Sandoval Martín, María Teresa, "Deutsches Kino vor kanarischer Kulisse (1923-1937)", en *Filmblatt*, núm. 11, otoño 1999, pp. 17-21.

Sandoval Martín, María Teresa, "Apuntes sobre las producciones cinematográficas y televisivas extranjeras filmadas en las Islas Canarias", en *Actas de las V Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación* (AIJIC), Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna, Tenerife, 1999, pp. 17-20.

Sandoval Martín, María Teresa, "El cine como vehículo de propaganda turística de Canarias en las primeras décadas", en *Actas del VII Congreso "Diálogos Fe-Cultura"*, Centro de Estudios Teológicos Universidad de La Laguna, Tenerife, 1999.

Sandoval Martín, María Teresa, "La prensa y el inicio de las películas cinematográficas en Tenerife", en *Estudios de Periodística VII*, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco, 1999.

Sandoval Martín, María Teresa, "Promoción turística a través del sector audiovisual. El caso de Canarias", *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 9, septiembre 1998. (URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm>).

Santana Pérez, Germán, "Diario de Tenerife: Turistas y construcciones hoteleras a finales del siglo XIX en las Canarias occidentales", *X Coloquios Canarias-América*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 385-400.

Schaudig, Michael (ed), *Positionen deutscher Filmgeschichte. Hundert Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte* (diskurs film 8), Diskurs Film München, 1996.

Schlacht, Hermann, *Madeira und Tenerife mit ihrer Vegetation*, G. W. F. Müller, Berlín, 1859.

Schlüpmann, Heide, "Die Erziehung des Publikums'- auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos", *Aufführungsgeschichten (Kintop 5)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel; Frankfurt am Main, 1996.

Schmidt, Christian, *Das Bild Der Grosstadt Im Film Der Weimarer Republik*, Magisterarbeit, Universität Bielefeld, 1989.

Schoenberner, Gerhard, "Ideologie und Propaganda im NS-Film: von der Eroberung der Studios zur Manipulation ihrer Produkte", en Uli Jung (ed.), *Der deutsche Film*, 1993.

Schomburgk, Hans, *Bwakukama*, Deutsch-Literarisches Institut, Berlín, 8ª ed., 1928.

Schomburgk, Hans, *Frauen, Masken und Dämonen*, H. Wigankow-Verlag, Berlín, 1947.

Schomburgk, Hans, *Pulschlag der Wildnis*, Verlag der Nation, Berlín, 5ª Ed., 1956.

Schörken, Rolf, "Jugend", en Benz, Wolfgang; Graml, Hermann y Weiß, Hermann (ed.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 3ª edición, 1998, pp. 203-219.

Schubert, Frank, "Zum Forschen auf die Kanaren. Die Inseln waren auch früher schon beliebt: Wissenschaftler sammeln Reiseberichte," *Der Tagesspiegel*, 19 de junio 2002, (Edición digital URL: <http://www.tagesspiegel.de>)

Schulz-Kampfenkel, Otto, *Im afrikanischen Dschungel als Tierfänger und Urwaldjäger*, Deutscher Verlag, Berlín, 1937.

"Silberkondor über Feuerland", *Close Up*, diciembre de 1929, pp. 542-543.

"Sobre el volcán", *El País*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de noviembre de 1909.

Sochaczewer, Ludwig, "Vom deutschen Lehrfilm", *Kinematograph*, núm. 929, 1924.

Sola Antequera, Domingo, "Hacia el despegue del audiovisual en Canarias", *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, 2000, pp. 389-404.

Sontag, Susan, *On Photography*, Delta Books, Nueva York, 1977.

Sorlin, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, FCE, Méjico, 1985.

Sorlin, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.

Spannaus, Gunther, "Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde", *Der Film im Dienste der Wssenschaft*, 1961, pp. 67-82, Institut Für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen.

Spiess, F., et. al., *Die Deutsche Atlantische Expedition 1925 des Vermessungs- und Forschungsschiffes "Meteor"*, E. S. Mittler & Sohn, Berlín, 1926.

Spiess, F., et. al., *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs- und Forschungsschiff "Meteor". I Bericht*, edición especial de la Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin núm. 1, Berlín, 1926.

Spiess, F., "Bericht des Expeditionsleiters", en AA.VV, *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs- und Forschungsschiff "Meteor". IV Bericht*, edición especial de la *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin* núm. 5/6, Berlín, 1927.

Spiess, F., *Die Meteor-Fahrt*, Dietrich Reimer, Berlín, 1928.

Spiker, Jürgen, *Film und Kapital*, Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Spiess, Berlín, 1975.

Stam, Robert; Burgoupe, Robert, y Flitterman-Lewis, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999.

Stiasny, Philipp, *Filme ubre den Resten Weltkrieg und ihre Presserezeption in der Weimarer Republik*. Tesis de Licenciatura. Humboldt-Universität zu Berlin, 1999.

Stig Hornshoj-Moller, "Die Entscheidung. Der antisemitische Propagandafilm 'Der ewige Jude' und seine Bedeutung für den Holocaust", en *Zeiten und Medien – Medienzeiten*, Maletzke, Gerhard / Steinmetz, Ruediger (ed.), Leipzig, 1995, pp. 142-163.

Stoakes, Geoffrey, *Hitler and the Quest for World Dominion. Nazi Ideology and Foreign Policy in the 1920s*, Leamington Spa, 1972.

Stone, Olivia M., *Tenerife and its six satellites*, Londres, 1887 (trad. española *Tenerife y sus seis satélites*, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canarias, 1995).

Strain, Ellen, "Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century", *Wide Angle*, vol. 18, núm. 2, 1996, pp. 70-100.

Straub, Eberhard, *Albert Ballin. Der Reeder des Kaisers*, Siedler Verlag, 2001.

Strehlow, Harro, "Die Teneriffa -Schimpansen und der Zoologische Garten Berlin", *Bongo*, núm. 25, Berlín, 1995, pp. 47-52.

Suárez Bosa, Miguel, *Recuperación y crisis de la economía canaria (1920-1936)*, Editorial Benchomo, La Laguna (Tenerife), 1996.

Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos, *Rethinking Film History: History as Narration*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1995.

Taylor, Fred (ed), *The Goebbels Diaries: 1939-1941*, Londres, 1982.

"Tenerife y la industria del cine", *La Prensa*, 13 de abril de 1930.

Teuber, M. L., "The Founding of the Primate Station, Tenerife, Canary Islands", *American Journal of Psychology*, núm. 107, 1994, pp. 551-584.

Theuerkauf, Holger, *Goebbel's Filmerbe*, Ulstein, Berlín, 1998.

Thode-Arora, Hilke, *Für fünfzig Pfennig um die Welt*, Campus-Verlag, Nueva York, 1989.

Ton- und Stumm - Schmalfilm – Programm der Ufa, edición: 1937-1938, Berlín, 1937

Torriani, L., *Descripción de las Islas Canarias*, Madrid, 1592.

Töteberg, Michael, "Im Auftrag der Partei. Deutsche Kulturfilm-Zentrale und Ufa-Sonderproduktion", en Bock, Hans-Michael y Michael, Töteberg (ed.), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, pp. 438-443.

Töteberg, Michael, "Exotik und Tourismus – Die Sehnsucht unserer Zeit. Reisefilme der HAPAG 1922-39", en *Triviale Tropen* (9. Internationales Filmhistorischer Kongress, resumen de comunicaciones) Cinegraph, Hamburg, 1996, pp. 29-30.

Traub, Hans y Lavies, Hans Wilhelm, *Das deutsche Filmschrifttum*, Hiersemann, Leipzig, 1940.

Triviale Tropen, 9º Internationaler Filmhistorischer Kongress (resumen de comunicaciones), Cinegraph, Hamburg, 1996.

“Turistas alemanes. La llegada del vapor *Stuttgart*”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de febrero de 1928.

Ufa-Schmalfilme tönend und stumm, Berlín, 1940.

Ufa-Schmalfilme tönend und stumm, Berlín, 1941.

“Una visita a Tenerife”, *La Tarde*, 27 de agosto de 1930.

2ª ed, 1914.

Uricchio, William, “The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice”, en Usai, P. Ch. y Codelli, L. (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, 1990, pp. 356-378.

Uricchio, William “Film Studies. Anglo-amerikanische Methoden der Filmforschung”, en Bock, Hans-Michael y Jacobsen, Wolfgang (ed), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, Edition Text und Kritik, Múnich, 1997, pp. 109-119.

Uricchio, William, “Aktualitäten als Bilder der Zeit“, en *Aktualitätenfilms (KINtop Schriften 6)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1997, pp. 43-50.

Vega de la Rosa, Carmelo, *La isla mirada. Tenerife y la fotografía (1839-1939)*. Centro de Fotografía, Cabildo de Tenerife, 1995.

Vega, Carmelo, *Catalogar Islas: Canarias según Ellerbeck*, Cabildo de Tenerife, 2000.

Vendt, Gunter, “Los vuelos de “Lufthansa” a Las Palmas”, *Diario de Las Palmas*”, 23 de noviembre de 1973.

Viera y Clavijo, J., *Historia de las Islas Canarias*, Madrid, 1776.

Viera y Clavijo, J., *Noticias de la Historia de Canarias*, Ed. Planeta, Barcelona, 1981.

Viñas, A., *La Alemania nazi y el 18 de julio*, Alianza, 1974.

Wagner, Friedrich A., *Die Urlaubswelt von Morgen. Erfahrungen und Prognosen*, Eugen Diederichs, Düsseldorf/Colonia, 1970, pp. 211-214.

Waterkamp, *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: ‘Die deutsche Wochenschau’ 755/19/1945*, Institut für den Wissenschaftlichen Film (IFW), Göttingen, 1977.

Waz, Gerlinde, “Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk”, en Bock, Hans-Michael, Jacobsen, Wolfgang y Schöning, Jörg (ed), *Triviale Tropen*, text + kritik, Múnich, 1997, pp. 95-109.

Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Johannes Winckelmann, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1964.

Wehner, Ilse, "Wir reisen nach Amerika!" *Der deutsche Film*, núm. 8, febrero 1939, pp. 224-225.

Weiser, Martin, *Medizinische Kinematographie*, Steinkopf, Dresden/Leipzig, 1919.

Welch, David, "Goebbels, Götterdämmerung and the Deutsche Wochenschau", en Short, K. R. M. y Dollezed, Stephan (ed.), *Hitler's Fall. The Newsreel witness*, Croom Helm, Londres, 1988.

Welch, David, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford, 1983.

Werner Kipfel, *Vom Feldberg weißen Hölle vom Piz Palü. Die Freiburger Bergfilm pioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier*, Landesverein Badische Heimat/Schillinger, Freiburg, 1999.

Whittaker, Robert E., *Dragon master: the Kaiser's one-man Air Force in Tsingtau, China, 1914*, Compass Books-Video-Films, Cleveland, Wisconsin, 1994.

Wiborg, Susanne y Wiborg, Klaus, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997.

"Wie war es wirklich mit den Pfadfindern?", URL: <http://www.hwschroeder.de/hobby/pfadfinder/Pfadfindergeschichte.html>

Wilharm, Irmgard, "Die Döring-Film, Obergeringenier Dreyer und die Ozeanriesen", en Höbermann, Susanne, Müller, Pamela (eds.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien, Hannover, 1996, pp. 35-48.

Winston, Brian, *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, BFI, Londres, 1995.

Witte, Karsten, "El cine del Tercer Reich", en Monterde, José Enrique y Torreiro, Casimiro (coord.) *Historia General del Cine. Europa y Asia (1929-1945)*, vol. VII, Cátedra, Madrid, 1997. pp.193-230.

Witte, Karsten, "Film in Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung", en Wolfgang Jacobsen *et.al.* (ed.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler, Stuttgart, 1976.

Witte, Karsten, *Lachende Erben-Toller Tag*, Vorwerk, Berlín, 1995.

Witthöft, Hans Jürgen, *Lexikon zur deutschen Marinegeschichte*, Koehlers VG., Herf, 1987.

Witthöft, Jürgen, *HAPAG. Hamburg-Amerika Linie*, Koehlers VG. Herf, 1997.

Witthöft, Jürgen, *Norddeutscher Lloyd*, Koehlers VG. Herf, 1997.

Woerl, Leo, *Madeira und die Kanarischen Inseln im Wort und Bild*, Woerl's Reisebücher-Verlag,

Wolf, Gotthard, *Encyclopaedia Cinematographica*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1972.

Wolffsohn, Karl (ed), *Jahrbuch der Filmindustrie*, 5 tomos, Lichtbild-Bühne, Berlín, 1923-1933.

Woost, Eggert, *Filmdokumente zur Entwicklung Hamburgs*. Staatliche Landesbildstelle, Hamburg, 1992.

Woost, Eggert, *Filmkundliches Archiv*. Staatliche Landesbildstelle, Hamburg, 1993.

Zerman, Z. A. B., *Nazi Propaganda*, Oxford University Press, Londres, 1973.

Zglinicki, Friedr. v., *Der Weg des Films*, Rembrandt, Berlín, 1956.

Zunzunegui, Santos, *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/UPV, 1989.

**RESUMEN DE LA TESIS EN ALEMÁN
DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG DER
DOKTORARBEIT**

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG (774)

- I.1. Grenzen der Forschung (791)
- I.2. Struktur (792)

II.- HYPOTHESEN UND ZIELE (796)

- II.1. Hypothesen (796)
- II. 2. Ziele: (798)

III. METHODEN (803)

- II. 1. Theoretisches Fundament (803)
- II. 2. Methodologischer Entwurf (808)

IV. QUELLEN (812)

- IV.1. Eingrenzung (812)
- IV.2. Die Quellensuche in den deutschen Filmarchiven (812)
 - IV.2.1. Das Bundesarchiv-Filmarchiv (815)
 - IV.2.2. Das Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek (820)

(1., 2. und 3. Kapitel über die Deutsche Filmgeschichte nur auf der spanischen Fassung)

4. DIE ANFÄNGE DES DOKUMENTARFILMS UND DIE ERSTEN AUSLÄNDISCHEN FILME ÜBER DIE KANARISCHEN INSELN (822)

- 4.1. Umfassende Themen für ein breites Publikum (822)
- 4.2. Exotische Naturaufnahmen und touristische Reisefilme (823)
- 4.3. Die von Gaumont auf den Kanarischen Inseln gedrehten Filme (825)
 - 4.3.1. Inhalt und Unterschiede der französischen und deutschen Versionen (826)
 - 4.3.2. Vertrieb und Uraufführungen (830)

5. WISSENSCHAFTLICHER DOKUMENTARFILM UND LEHRFILM, DER VORGÄNGER DES KULTURFILMS (832)

- 5.1 Die Anfänge der Verwendung des Films in der Wissenschaft und auf den Kanarischen Inseln durchgeführte Forschungen (832)

5. 2 Die Kinoreformbewegung und die Verteidigung des Lehrfilms (834)

5.2.1. Filme über die Kanaren in Kultur- und Lehrfilmverzeichnissen (835)

5.2.1.1 *Unter Palmen und Bananen. Bilder von den Kanarischen Inseln* und *Der Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa* (837)

6. DIE ENTWICKLUNG DES KULTURFILMS UND DER FILM-WOCHENSCHAU (839)

6.1 Die Suche nach einer Definition (839)

6.2 Der Kulturfilm während der Weimarer Republik und die Bedeutung der Ufa bei seiner Entwicklung (846)

6.2.1. Weitere Produktionsgesellschaften von Kulturfilmen (853)

6.3 Der Kulturfilm während des Dritten Reichs (858)

6.3.1 Der Dokumentarfilm während des Zweiten Weltkriegs (865)

6.3.2 Die Wochenschauen (867)

7. DIE KANARISCHEN INSELN IN DEN REISEFILMEN (871)

7.1. Einführung in den deutschen Tourismus auf den Kanarischen Inseln (871)

7.1.1 Kreuzfahrten für die Arbeiterklasse: die "Kraft durch Freude"-Reisen zu den Kanarischen Inseln (880)

7.2. Schiffsreisen auf Zelluloid: Zwischen Volksbildung und Propaganda (881)

7.2.1. Die Bordkinos, Medium der Direktwerbung von Passagieren (884)

7.3. Die von Dreyer zusammen mit den Döring Filmwerken produzierten

Reisedokumentarfilme des Norddeutschen Lloyd (885)

7.3.1. *Südamerika. II. Teil: Argentinien* (888)

7.3.2. Gesellschaftsreisen und Kinowerbespots des Norddeutschen Lloyd (892)

7.3.3. *Glückliche Inseln im Atlantik*, erster Dokumentarfilm der Reihe *Unter südlicher Sonne* (894)

7.3.3.1. Filmportrait der Kanarischen Inseln (898)

7.4. Die Dokumentarfilme des Hapag-Filmdienstes und dessen Beziehung zu den Kanarischen Inseln: *Mit der Hapag nach Südamerika* (1925), *An Atlantischen Gestaden* (1933) und *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* (1937) (905)

7.5. Die gefilmten Zwischenstopps der Atlantikliner *Cap Polonio* und der *Cap Arcona* der Hamburg-Süd auf den Kanaren (1922–1928) (909)

7.6. Bekannte Attraktionen der Kanaren in anderen Kreuzfahrtfilmen: *Die Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro* (1932), *Ins Paradies vor Afrika* (1935) und *Symphonie der Seefahrt* (1936) (913)

8. DIE KANARISCHEN INSELN IN DOKUMENTARFILMEN UND WOCHENSCHAUBERICHTEN DER DEUTSCHEN KAISERLICHEN MARINE (916)

8.1. Die Kanaren in Wochenschauberichten über Militärschiffe (917)

8.2. Die Dokumentarfilme über die *Emden* und die Kanarischen Inseln (918)

8.2.1. *Emden III fährt um die Welt* (919)

8.2.2. *Mit der Emden um die Welt* (922)

8.2.3. *Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee* (923)

8.3. Das Vermessungsschiff *Meteor* und seine Expedition zum südlichen Atlantik (1925–1927) (924)

8.3.1. *Die Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor"* (925)

9. DER DEUTSCHE EXPEDITIONSFILM UND DIE KANARISCHEN INSELN (928)

9.1 Einführung (928)

9.2 Die Darstellung der Kanaren in den deutschen Expeditionsfilmen (933)

9.3 Detailanalyse der Filme von Gunther Plüschow (940)

9.3.1 Günther Plüschow: Fliegen über dem Eis (941)

9.3.1.1 *Silberkondor über Feuerland* (944)

9.3.1.2 *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken* (947)

10. DER NEROTHER WANDERVOGEL UND SEINE REISEFILME ÜBER DEN KANARISCHEN INSELN (949)

10.1. Die deutschen Jugendorganisationen, die Ausflüge und das Kino (949)

10.2. Die großen Reisen des Nerother Wandervogels: Eine durch den Nationalsozialismus zerstörte „Lebensweise“ (952)

10.3. Die Reisefilme der Nerother (953)

10.3.1. Neue Versionen für das Überleben: Unterschiede zwischen den Filmen, die vor und nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten gedreht wurden (954)

10.3.2. Die Kanaren - gesehen mit den Augen der Nerother (959)

11. DIE KANARISCHEN INSELN IN DOKUMENTARFILMEN UND IN WOCHENSCHAUEN ÜBER OZEANFLÜGE; UND: DER LUFTPOSTVERKEHR NACH SÜDAMERIKA (966)

11. 1. Die Erfolge der deutschen Luftfahrt, zwischen Information und Kinopropaganda (966)

11.2. *Dornier-Flugzeug DoX in New York* (967)

11.3. Die Zeppelin-Filme und die Kanarischen Inseln (969)

11.4. *F.P I wird Wirklichkeit* (974)

11.5. *Briefe fliegen über den Ozean* (981)

SCHLUSSFOLGERUNGEN (985)

(Quellen, Bibliographie und Anhänge stehen vor der Deutsche Zusammenfassung)

- I. EINLEITUNG**
- II. HIPOTHESEN UND ZIELE**
- III. METHODEN**
- IV. QUELLEN**

I. EINLEITUNG

Aufgrund ihres milden Klimas, ihrer abwechslungsreichen Landschaft (Wälder, Dünen, Vulkane usw. auf einem relativ kleinen Gebiet), ihrer geographischen Lage und ihrer Brückenfunktion zwischen drei Kontinenten, haben die Kanarischen Inseln häufig als "Bühne" gedient, auf der im Laufe der Geschichte des Films zahlreiche Filme sowohl von inländischen als auch von ausländischen Produktionsfirmen gedreht wurden¹ (*Moby Dick*, *One million years B.C.*, *Enemy mine...*). Dies führte Ende 1994 zur Gründung eines Ausschusses zur Förderung des Films auf den Kanaren (*Canary Islands Film Commission*), der während der ersten Jahre nach seiner Gründung von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit geleitet wurde². 1996 stellte sie fest, dass Deutschland das Land war, das

¹ Vgl. Carlos Platero, *El cine en Canarias*, Edircsa, Las Palmas de Gran Canaria, 1981; José Fernando Díaz Bethencourt, *Canarias y el cine. Aproximación a la producción cinematográfica en las islas*, Diplomarbeit, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1993; Sergio Morales Quintero y Andres Modolell Koppel (Hg.), *Un siglo de producción de cine en Canarias, 1897–1997*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1997; María Teresa Sandoval Martín, "Apuntes sobre las producciones cinematográficas y televisivas extranjeras filmadas en las Islas Canarias", in *Actas de las V Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación* (AIJIC), Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna, 1999. (faltan las páginas).

² Ende 1994 wurde die Verfasserin der vorliegenden Arbeit mit der Gründung des Amtes für die Förderung des Films auf den Kanarischen Inseln (Oficina de Promoción del Cine en Canarias) und mit der Aufnahme der Geschäfte beauftragt. Das Amt wurde von der Regierung der Autonomen Region der Kanaren gefördert und gehörte zur Aktiengesellschaft zur Förderung von Tourismus, Natur und Freizeit (Sociedad Anónima de Promoción del Turismo, la Naturaleza y el Ocio (Saturno), die damals als Unternehmen der öffentlichen Hand in direkter Beziehung zum Regionalministerium für Tourismus und regionalem Präsidialamt stand und dessen Aufgabe darin bestand, Maßnahmen zur Förderung und Entwicklung des Tourismus auf den Kanarischen Inseln durchzuführen. Im September 1995 wurde die Verfasserin nach einem Lehrgang in Los Angeles Mitglied des Internationalen Verbandes der Film Commissioners. Danach wurde die Abteilung, die anfangs den Namen Canarivision trug, zur Canary Islands Film Commission umbenannt. Wie dies weltweit bei öffentlichen Ämtern dieser Art der Fall ist, wurde auch dieses Amt mit der Absicht geschaffen, nationale und ausländische Firmen zu audiovisuellen Produktionen im Land zu animieren. Zu diesem Zwecke wurden neben anderen Aktivitäten Werbekampagnen auf den diversen Märkten in Cannes, Los Angeles und Madrid sowie auf den bekanntesten Filmfestivals der Welt (Berlin, Cannes, Venedig, San Sebastian, usw.) durchgeführt. Ferner wurde in amerikanischen Kinoproduktionen anhand von Werbeplakaten und Werbeeinschüben in den Drehbüchern (*product placement*) für die Kanaren geworben (*Don Juan de Marco*, *Up Close and Personal...*). Vgl. folgender Artikel der Doktorandin: María Teresa Sandoval Martín, "Promoción turística a través del sector audiovisual. El caso de Canarias", *Revista Latina de Comunicación Social*, N. 9, September 1998 (URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm>).

kontinuierlich während des gesamten 20. Jahrhunderts auf den Kanarischen Inseln die meisten Filme für Fernsehen und Lichtspielhäuser³ gedreht hatte.

Das Genre des Nichtfiktionfilms bietet sich, um die gleichen Worte zu benutzen, mit denen Grierson den Begriff "eingeweiht" hatte, aufgrund seines "dokumentarischen Wertes" ("documentary value") als Quelle und Gegenstand dieser Untersuchung an, in der bewiesen wird, dass die Kanaren in den deutschen Dokumentarfilmen und Wochenschauen zwischen 1895 und 1945 dargestellt wurden, und dass diese Produktionen die damaligen Beziehungen zwischen Deutschland und dem Archipel widerspiegeln.

Bei dem Genre des Fiktionfilms nutzten die deutschen Produktionsgesellschaften die Kanaren lediglich als natürliche Filmkulisse, die Länder in Südamerika oder andere exotischen Länder darstellen sollte⁴.

Von der Perspektive des Fachbereichs Journalistik und Erfahrungen einer Lehrtätigkeit innerhalb des Fachbereichs ausgehend, wurden bei den Forschungsarbeiten über das Bild der Tradition stets auch Tagespresse und Fernsehen als Bezugspunkte genutzt. In den letzten Jahren wurde der Film immer mehr als historisches Dokument anerkannt, was von Marc Ferro⁵ mit Eifer

Seit mehreren Jahren hat dieses Amt seine Fördermaßnahmen erheblich eingeschränkt, ist jedoch weiterhin ausländischen Firmen bei ihren Dreharbeiten auf den Kanaren behilflich.

Im Jahre 2000 gründete der Inselrat von Teneriffa eine eigene Film Commission, die dem Beispiel des Amtes der Regierung der autonomen Region folgte, die seit ihrer Gründung sehr aktiv ist und auf den wichtigsten Absatzmärkten des Films präsent ist.

³ Während der Jahre der Gründung und Konsolidierung der Film Commission unternahmen die Verfasserin der vorliegenden Arbeit eine exhaustive Suche nach der gesamten Filmproduktion für Fernsehen und Kino, die auf den Kanarischen Inseln erfolgt ist. Daher kann bestätigt werden, dass Deutschland sowohl in der ersten Hälfte als auch in der zweiten Hälfte des 20. Jh. bedeutend mehr Dreharbeiten auf dem kanarischen Archipel durchgeführt hat als andere Länder. In den bereits erwähnten Artikeln nennen wir die wichtigsten Titel.

⁴ Dies war in den Ufa-Filmen *Wenn du einmal dein Herz verschenkst* (Johannes Guter, 1929), *Ein Mann will nach Deutschland* (Paul Wegener, 1934), *Die letzten vier von Santa Cruz* (Werner Klinger, 1934) und *La Habanera* (Douglas Sirk, 1937) und in dem Streifen des Neuen Deutschen Films *Auch Zwerge haben klein angefangen* unter der Regie von Werner Herzog der Fall, 1970.

⁵ Vgl. von Marc Ferro: *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, Paris, 1975; "Der Film als "Gegenanalyse" der Gesellschaft", in Claudia Honegger (ed), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, S. 247–271; *Historia contemporánea y cine*, 1977, Ariel, Barcelona, 1995; "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film-Historia*, Bd. 1, N. 1, 1991, S. 8ff

verteidigt wurde. In den vierziger Jahren haben zunächst Kracauer und in jüngerer Zeit weitere Theoretiker der Soziologie des Films auf die Beziehung zwischen Film und Gesellschaft hingewiesen, was zu mehreren Forschungsarbeiten geführt hat, deren Gegenstand der sogenannte "informative Film"⁶ (Dokumentarfilme und Kinowochenschauen) ist.

Diese Art der Forschung ist in Spanien vorwiegend in den Studien der Geschichte der sozialen Kommunikation⁷ zu finden, auch wenn in den letzten Jahren andere Arbeiten veröffentlicht wurden, in denen davon ausgegangen wird, dass der dokumentarische Film die soziale Wirklichkeit widerspiegelt. Dies war in anderen Disziplinen wie in der Geschichte des Films, der audiovisuellen Kommunikation, Philosophie und Geisteswissenschaften, Anthropologie und Ethnographie der Fall⁸.

Als Ende der siebziger Jahre zu einem Zeitpunkt, an dem die Cultural Studies an den angelsächsischen Universitäten bereits ihre Blütezeit erlebten, die neue Filmgeschichtsschreibung entstand, erweckten die Filme, die am Anfang der Filmgeschichte standen, neues Interesse als Studienobjekte. Die Cultural Studies entwickelten eine neuartige Betrachtungsweise des Films, was dazu führte, dass die gesamte Geschichte des Films von Beginn an neu durchdacht wurde.

Auch wenn dieses Paradigma damals bei den deutschen Forschern keinen großen Anklang fand – wahrscheinlich aufgrund der stark verwurzelten Semiotik und dem Strukturalismus der deutschen Universitäten – wies es doch gewisse Ähnlichkeiten zu den Theorien bezüglich der Filmdeutung auf, die sich damals in Deutschland entwickelten.

⁶ Vgl. M^a Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895–1945*, Ariel, Barcelona, 1999.

⁷ Hier beziehen wir uns insbesondere auf die Arbeiten von Julio Montero und M^a Antonia Paz als Autoren und Koordinatoren verschiedener Werke, in denen der Film als ein Mittel sozialer Kommunikation angesehen wird.

⁸ Zu diesen Disziplinen gehören die Autoren, die Beiträge zu der Gemeinschaftspublikation *Imagen, memoria y fascinación*, die von Joseph-María Cátala, Josexo Cerdán und Casimiro Torreiro (coord.) *Imagen, Memoria y Fascinación*, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2001 koordiniert wurde.

Eine dieser Gemeinsamkeiten ging von dem Gedanken aus, dass jeder Film, und zwar nicht nur die großen Meisterwerke, imstande war, Informationen über die Epoche und die Gesellschaft zu liefern, in der er gedreht wurde. Diese neuen Denkansätze gewährten ferner allen externen Elementen im Zusammenhang mit den Filmen eine größere Bedeutung: Angaben der Zensur, in der Presse und in Fachzeitschriften erschienene Kritiken, die Programme der Filme, Plakate, Fotografien, usw. Diese Situation zwang die Filmarchive dazu, ihr Material unter Beachtung der veränderten Nachfrage neu zu organisieren und zu klassifizieren⁹. Ferner war der Kontext, in dem ein Film produziert und wahrgenommen wurde, zu einem unerlässlichen Bestandteil seiner Analyse geworden. Der Kontext begann im Vordergrund zu stehen, egal, ob der betreffende Film zu einem historisch wichtigen Zeitpunkt gedreht wurde oder ob er eine politische Ideologie widerspiegelte; jedes beliebige Werk war in der Lage, unabhängig von seiner Größe, neue Daten oder eine Sichtweise über eine Gesellschaft oder ein Kollektiv, die sich von der vorherrschenden unterschieden, zu liefern.

Diese Veränderungen brachten neue Themen, Perspektiven und Methoden mit sich, die ihrerseits unter dem Einfluss der Methoden standen, die bereits in den verschiedenen Disziplinen eingesetzt wurden, die nun auch den Film untersuchten: die Literatur, die verschiedenen philologischen Disziplinen, die Anthropologie, die Soziologie, usw.

Die Vorschläge von Anton Kaes¹⁰, die von der Perspektive der Neuen Filmgeschichte aus entwickelt wurden und denen die Cultural Studies als Paradigma zugrunde lagen, dienten zum Festlegen des methodologischen Rahmens dieser Forschungsarbeit. Kaes ging bereits Ende der siebziger Jahre davon aus, dass die Analyse des Kontextes eines Films unter Berücksichtigung

⁹ Vgl. William Uricchio, "Film Studies. Anglo-amerikanische Methoden der Filmforschung", in Bock, Hans-Michael y Jacobsen, Wolfgang (ed), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, Edition Text und Kritik, Munich, 1997, pp. 109–119.

sämtlicher Gesichtspunkte eine grundlegende Prämisse ist, wozu noch weitere Aspekte kommen, die im Abschnitt über Methodologie eingehend erläutert werden.

Das Berücksichtigen der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Situation in Deutschland und auf den Kanaren zum Zeitpunkt der Produktion und Vorführung der jeweiligen Filme ermöglicht es, die geringe bzw. starke Präsenz der Kanaren im deutschen Film während einer bestimmten Zeitspanne zu erklären und nachzuvollziehen, warum in bestimmten Epochen verstärkt Dokumentarfilme zu einem bestimmten Thema produziert wurden. Ferner ermöglicht es uns, Filme nach bestimmten Parametern zu gruppieren mit dem Ziel, Schlussfolgerungen zu ziehen und zu klären, aus welchen Gründen neue Versionen erstellt wurden, zu erläutern, warum für bestimmte Filme mehr Werbung gemacht wurde als für andere und zu erkennen, warum ein bestimmtes Bild und kein anderes über die Kanaren geschaffen wurde.

Als mit dieser Forschungsarbeit begonnen wurde, wurde festgestellt, dass bislang noch kein Historiker, Kommunikationsfachmann oder Experte auf anderen Wissensgebieten den Versuch unternommen hatte, die deutschen Dokumentarfilme und Wochenschauen über die Kanaren aufzufinden. Dies fiel besonders insofern auf, als dass die Existenz zweier Filme, bei denen zwei bedeutende Dokumentaristen anderer Länder die Regie führten, bekannt war: Richard Leacock, der 1936 *Canary Islands Bananas* produzierte und später mit Robert Flaherty in *Louisiana Story* (1948) zusammenarbeitete, sowie Ives Allegret, der 1932 gemeinsam mit Elie Lotar *Ténériffe*, einen Dokumentarfilm mit sozialem Interesse drehte. Zurück auf der iberischen Halbinsel drehte Lotar zusammen mit Luis Buñuel den Film *Las Hurdes*.

Die Forschungsarbeiten über die auf dem Archipel von ausländischen Firmen gedrehten Filme und die Versuche von

¹⁰ Anton Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989 und Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, dtv, München, 1978.

staatlichen Einrichtungen wie der Filmoteca Canaria, wieder in den Besitz dieser Dokumente zu gelangen, liegen relativ kurze Zeit zurück und sind noch recht spärlich¹¹.

Ein Forscher, der wissenschaftliche Arbeit anhand von Quellen leistet, die in einer anderen Sprache als seiner eigenen geschrieben worden sind, oder die er in Forschungs- und Dokumentationszentren im Ausland gefunden hat, kennt aus eigener Erfahrung die hohe zusätzliche Anstrengung, die diese Art von Studien erfordert. Dies gilt sowohl für die Phase des Sammelns von Primärmaterial als auch für die darauffolgende Phase der Bearbeitung der gefundenen Information. Normalerweise besucht der Forscher diese Orte zum ersten Mal, was es erforderlich macht, sich vorher über die Funktionsweise eines Archivs und den vorhandenen Dokumentenbestand kundig zu machen, um herausfinden zu können, in welchen der vorhandenen Quellen das gewünschte Material zu finden ist. Nach Abschluss der systematischen Suche von Dokumentation ist es oft nötig, diese zu übersetzen, was die Analyse des Korpus und das Erzielen von Ergebnissen erschwert und in die Länge zieht. In den meisten Fällen hängen diese Art von wissenschaftlichen Arbeiten vom Erhalt eines Stipendiums ab.

Bevor der Entschluss zur Durchführung dieser Studie getroffen wurde, besuchte die Verfasserin in der Bundesrepublik Deutschland im November 1996 die wichtigsten Dokumentationszentren und Archive, in denen kinematographisches und gedrucktes Material über den Film vorhanden ist. Das Hauptziel bei dieser ersten Kontaktaufnahme bestand darin, festzustellen, welche Zentren den größten Bestand an Primär- und Sekundärquellen über den Dokumentarfilm bis 1945 besaßen und ob deutsche Filme über die Kanaren vorhanden waren. Wie im Abschnitt über Filmarchive und hinzugezogenen Quellen ausführlich erklärt wird, gibt es in Deutschland nicht nur ein einziges staatliches Filmarchiv, sondern

¹¹ Siehe die in der Fußnote 1 erwähnten Publikationen so wie Gonzalo Pavés Borges, 'Grand Canary: El viaje imaginado de la Fox', in *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, AEHC, La Coruña, 1997, S. 39–53.

eine Vielzahl von bedeutenden Archiven, Museen und Filmschulen, die über das ganze Land verstreut sind, was natürlich die Suche nach dem erforderlichen Material erschwert.

Ab Juni 1997 bestand dank eines Stipendiums für Doktoranden, das vom Ministerium für Bildung und Kultur der Kanarischen Regionalregierung über einen Zeitraum von drei Jahren gewährte wurde, die Möglichkeit, sich ausschließlich dieser Forschungsarbeit und einer Lehrtätigkeit im Fachbereich Journalistik zu widmen¹². Ferner unterstützte die deutsche Regierung dieses Projekt durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), der 1997 ein neunmonatiges Forschungsstipendium in Deutschland gewährte. Leider konnte dieses großzügige Angebot nicht angenommen werden, da gleichzeitig über einen längeren Zeitraum das erwähnte Doktorandenstipendium der Kanarischen Regierung erteilt wurde.

Hinzu kamen drei weitere Stipendien für Auslandsaufenthalte der Kanarischen Regierung und die es uns ermöglichten, die systematische Suche nach Primär- und Sekundärquellen für diese Doktorarbeit fortzusetzen. Diese Auslandsaufenthalte erfolgten 1997 während drei Monaten, 1999 erneut während drei Monaten und während zwei Monaten im Jahre 2000. Die Forschungsarbeit wurde hauptsächlich in folgenden Zentren der Stadt Berlin geleistet: Stiftung Deutsche Kinemathek, Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dfbf), Bundesarchiv (Lichterfelde), Staatsbibliothek und Bundesarchiv-Filmarchiv (BA-FA). Im letztgenannten Archiv konnten die meisten der in dieser Arbeit behandelten Dokumentarfilme gefunden werden. Heute sind die Stiftung Deutsche Kinemathek und die Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin Teil des Filmmuseums Berlin-Deutsche Kinemathek.

Die große Menge an Dokumentation, die durch systematisches und ins Detail gehendes Suchen erlangt werden konnte, ermöglichte es, eine Hypothese aufzustellen, die über das Feststellen der

¹² Seit 1998 geben wir praktischen Unterricht in der Fakultät Journalismus der Universidad de La Laguna und seit Anfang 2001 unterrichten wir als Assistenzdozentin an der Universidad Carlos III in Madrid.

Existenz von filmischem Material über die Kanarischen Inseln hinausgeht. Wie erwähnt, bestand die Ansicht, dass der deutsche Film in seinen Dokumentarfilmen die zeitgenössischen Beziehungen zwischen den Kanaren und Deutschland widerspiegelte, abgesehen davon, dass in den Filmen implizit ein bestimmtes Bild über das Archipel vermittelt wird.

Um diese Hypothese ausreichend belegen zu können, war es notwendig, zunächst eine Reihe von Zielen zu erreichen. Dazu gehörte in erster Linie die Rolle zu analysieren, die den Kanaren in jedem einzelnen dieser Dokumentarfilme zugeteilt wurde, und dann nachzuforschen, aus welchen Gründen das Archipel in diesen Filmen vorkam.

Hierzu mussten weitere noch spezifischere Ziele festgelegt werden, die darin bestanden, für jeden Film folgende Punkte zu klären: Produktionsdatum, Datum, an dem der Film die für Zensur und Uraufführung zuständigen Stellen durchlief, die offiziellen Prädikate und Qualifikationen, die der Film erhielt (Unterrichtsfilm, Lehrfilm, usw.), private Unternehmen und öffentliche Institutionen, die die Produktion des Films in Auftrag gaben bzw. finanzierten, die Kataloge und der Zeitraum, in denen er angeboten wurde, die Biographien des jeweiligen Regisseurs und der Kameraleute sowie die der restlichen Mitarbeiter, die bei der Produktion mitgewirkt haben, die förmlichen Aspekte des Films, erhaltene Kritiken, der historische Kontext, Interessen verschiedenster Art, die in dem Film zum Ausdruck kamen und Interessen, die im Hintergrund standen, der Raum, der den Kanarischen Inseln gewährt wurde, die Beweggründe, die zu den Dreharbeiten auf den Kanarischen Inseln geführt haben, usw.

Um diese Ziele zu erreichen, wurde es für angemessen gehalten, eine qualitative Analyse durchzuführen, die hauptsächlich auf der Beschreibung und dem Aufstellen von Zusammenhängen basiert. Zur Analyse der Filme wurde die Methode von Marc Ferró angewandt, was in dem Abschnitt über Methoden näher erläutert wird.

Die Schlussfolgerungen, die aus dieser Studie gezogen werden, werden neues Licht auf die Geschichtsschreibung der Kanaren werfen. Die Primärquellen, die gefunden wurden, können anderen Forschern als Grundlage dienen und für Studien unterschiedlicher Art genutzt werden, und zwar nicht nur im Bereich des Films, der Massenkommunikation und des Journalismus, sondern auch in anderen Disziplinen wie der Anthropologie, der Ethnografie, der Geografie und der deutschen Literatur.

Es gibt nur sehr wenige Studien über die Beziehungen zwischen den Kanarischen Inseln und Deutschland, und die wenigen vorhandenen Studien beziehen sich auf konkrete Themen im Zusammenhang mit kriegerischen Auseinandersetzungen, der Diplomatie oder der Wissenschaft, oder sie sind nebenbei im Rahmen von anderen umfassenderen historischen Studien erfolgt¹³. Die wenigsten Studien sind in den Bereichen Geschichte des Tourismus, deutsche Präsenz auf den Kanaren sowie über die Handelsbeziehungen vorhanden. All diese Themenbereiche warten noch darauf, in erster Linie von Historikern und Experten der Geografie und Wirtschaft der Kanaren und Deutschlands behandelt zu werden.

Auch in der Reiseliteratur und wissenschaftlichen Literatur von deutschen Autoren über die Kanaren gibt es kein bibliografisches Kompendium oder Forschungswerk. Im Juni 2002 wurde ein Abkommen zwischen Forschern des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte (MPIWG) und der Kanarischen Stiftung für Wissenschaftsgeschichte La Orotava unterzeichnet, laut dem die wissenschaftlichen Reisewerke deutscher, französischer und englischer Autoren auf digitalen Datenträgern festgehalten werden sollten¹⁴, was das Erstellen wissenschaftlicher Arbeiten auf diesem Gebiet erleichtern wird.

¹³ Vgl. im allgemeinen die Studien von Víctor Morales Lezcano, Fernando de Ory y Ulises Martín.

¹⁴ Frank Schubert, "Zum Forschen auf die Kanaren. Die Inseln waren auch früher schon beliebt: Wissenschaftler sammeln Reiseberichte", *Der Tagesspiegel*, (<http://www.tagesspiegel.de>, am 24. Juni 2002 besucht)

Ferner wird die Analyse dieser Filme, die mehrheitlich zum Genre *Kulturfilm* gehören, die zur Zeit noch geringen Kenntnisse vermehren, die über die deutsche Produktion von Kulturfilmen vorhanden sind, und zwar sowohl in Deutschland als auch in Spanien und den restlichen Ländern.

Obwohl der *Kulturfilm* laut Lotte Eisner und Heinz Friedrich¹⁵ ein typisch deutsches Genre ist, gibt es fast keine Forschungsarbeiten über ihn. Es gibt lediglich einige spezifische Studien, in denen einige Varianten des Kulturfilms behandelt werden, wie z. B. die Expeditionsfilme¹⁶, die Industriefilme und die Werbefilme¹⁷. Vor kurzem wurde ein monografisches Werk veröffentlicht, in dem auf einige der wichtigsten Aspekte des Kulturfilms genauer eingegangen wird. Dieses Werk geht vielen anderen Studien voran, die in den nächsten Jahren veröffentlicht werden.

Während die deutschen Filmhistoriker und Experten in audiovisueller Kommunikation sich über die Notwendigkeit bewusst wurden, die Lücke auszufüllen, die durch die fehlende Aufmerksamkeit entstanden war, die diesem Genre im Laufe der Geschichte des Films eingeräumt wurde, wurde die Forschungsarbeit geleistet, die zu der vorliegenden Dissertation führte.

Zur Zeit ist das Studium des *Kulturfilms* eine neue Forschungsrichtung, an der eine Vielzahl von Mitarbeitern

¹⁵ Vgl. Lotte Eisner y Heinz Friedrich (Hg.), *Das Fischer Film Lexikon: Film, Rundfunk, Fernsehen*, Fischer, 1958, S. 278.

¹⁶ Vgl. Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen y Jörg Schöning, *Triviale Tropen*, text + kritik, München, 1997; Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Diplomarbeit, Ludwig-Maximilian-Universität, Área de Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias de la Comunicación, München, 1985; William Uricchio, "The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice", en Usai, P. Ch. y Codelli, L. (ed.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, 1990, p. 356-378.

¹⁷ Vgl. von Martin Loiperdinger: "Willy Zielke und die Reichsbahn. Die Geschichte vom Stahlhüter", *Filmwärts*, núm. 50, Hannover, 1994, S. 50-55 und "Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg", in *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, Schürum, Marburg 2001, S. 71-79. Siehe auch Günter Agde, *Filmmernde Versprechen*, Das Neue Berlin, Berlin und Kay Hoffmann, "Dokumentarische Qualitäten des Industriefilms in den dreißiger und vierziger

verschiedener Universitäten, Dokumentationszentren, Archiven und Stiftungen aus der Welt des Films in ganz Deutschland arbeiten. Das Bindeglied ist ein umfassendes Projekt, das im Oktober 1999 initiiert wurde, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wird und an dem das Bundesarchiv-Filmarchiv mitarbeitet. Bei dieser Arbeit wird das Ziel verfolgt, eine spezifische, umfassende und detaillierte Studie über den *Kulturfilm* zu schaffen. Dieses Projekt mit dem Titel "Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland, 1895–1945"¹⁸, wird von Dr. Peter Zimmermann, dem Direktor des Hauses des Dokumentarfilms Stuttgart, geleitet, der selbst für die Koordination des Zeitraums der Anfänge und der Vorgeschichte des Genres zuständig ist (1895–1918). Herr Prof. Dr. Klaus Kreimeier der Uni-GHS Siegen leitet die Forschungsarbeit über die Zeit der Weimarer Republik und Prof. Dr. Martin Loiperdinger von der Universität Trier ist für die Zeit des Dritten Reichs zuständig.

Um die Forschungsarbeiten in einen internationalen Vergleich zu stellen, hat das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart vom 1. bis 2. Dezember 2000 in Berlin die Tagung "Triumph der Bilder. Der deutsche Kulturfilm der 20er und 30er Jahre im internationalen Vergleich" durchgeführt. Dabei haben Wolfgang Hamdorf und die Doktorandin das Referat "Die zwei Linien des spanischen Dokumentarfilms: Künstlerische Avantgarde und soziale Thematik – vom Ende der Monarchie zum Ende des Bürgerkrieges" gehalten. Der Beitrag wird im Herbst 2002 in der Buchreihe Close Up veröffentlicht: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*.

Historisch gesehen ist die untersuchte Zeitspanne zwischen 1895 und 1945 aus verschiedenen Gründen von besonderem Interesse. Vom Standpunkt der kanarischen Geschichte und

Jahren des 20. Jahrhunderts", *Archiv und Wirtschaft*, Nr. 1, 2002. (<http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m-hoffmann.html>, am 10. Juli 2002 besucht)

¹⁸ Vgl. über dieses Projekt, URL: <http://www.uni-trier.de/%7Edokufilm/> (Besucht am 20. März 2001).

insbesondere der Wirtschaft der Inseln aus betrachtet, entspricht diese Zeitspanne der Geburt und der ersten Etappe des Tourismus auf den Inseln. Seit den siebziger Jahren, in denen der Tourismus auf den Kanaren seine Blütezeit erreichte, ist der Tourismussektor die wichtigste Einnahmequelle des Archipels.

Die Zahl der deutschen Touristen, die mit dem Tourismusboom auf die Kanarischen Inseln gelangten, nahm stetig zu¹⁹. Gegenwärtig besuchen jährlich zwölf Millionen Touristen, von denen drei Millionen die deutsche Staatsangehörigkeit besitzen, das kanarische Archipel²⁰.

Ferner gibt es eine relativ große deutsche Kolonie auf den Kanaren. Einige Familien dieser Kolonie stammen von den ersten Deutschen ab, die sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf den Inseln niederließen.

Durch diese Faktoren erlangt die Darstellung der Kanarischen Inseln im deutschen Dokumentarfilm noch mehr Bedeutung. Dies gilt insbesondere für die Reisefilme. Die Spuren, die diese erste Werbekampagne für die Kanarischen Inseln bei den Zuschauern der damaligen Zeit hinterließen, und die Weitergabe von Erfahrungen, die die Touristen auf den Inseln erlebten, vermochten ihre Wirkung zu verlängern und trugen so während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum deutschen Touristenstrom auf die Kanaren bei. Dennoch ist es unmöglich, den Zusammenhang zwischen der deutschen Filmproduktion während der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts und dem Boom des deutschen Tourismus auf den Kanarischen Inseln in späteren Zeiträumen zu beweisen (auch wenn dies offensichtlich naheliegend erscheint).

Neben dem historischen oder kollektiven Gedächtnis haben die Entwicklung des Hotelbestandes, das Angebot an Charterflügen, die von lokalen Institutionen betriebene Werbung und die immer

¹⁹ Beispielsweise vervierfachte sich in der Zeit von 1975 bis 1994 die Zahl der Touristen in Teneriffa. Vgl. Cabildo de Tenerife (Patronato de Turismo), *Estadísticas de Turismo Receptivo 1975/1994*, o. J., S. 7.

²⁰ Bezüglich der Touristenzahl auf den Kanarischen Inseln, siehe neben anderen Quellen die Webseite des Instituto Canario de Estadística (ISTAC). URL: <http://www.istac.rcanaria.es> (4. September 2002).

zahlreicheren Reportagen und Werbeaktionen der deutschen Fernsehsender eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung des Tourismus auf den Kanaren gespielt.

Die Zeitspanne von fünfzig Jahren, die durch diese Studie abgedeckt wird, ist insofern von großer Bedeutung, da es in diesen Jahren zu zahlreichen historischen Ereignissen auf internationaler Ebene kam, die sich auf die Inseln auswirkten, was sich vor allem im Bereich der Entwicklung der Außenwirtschaft der Inseln niederschlug, die während der gesamten Zeitspanne als Motor der kanarischen Gesellschaft fungierte. Die Dokumentarfilme "sprechen" über die historischen Schlüsselmomente sowohl in der Geschichte der Kanarischen Inseln als auch in der deutschen Geschichte. Daher soll an dieser Stelle kurz auf einige der entscheidendsten Umstände eingegangen werden, die sich, wie später festgestellt wird, in konkreten Aspekten der auf den Kanaren von deutschen Produktionsgesellschaften gedrehten Dokumentarfilme niederschlägt.

Diese Arbeit strebt es keineswegs an, weder das Vorhandensein bestimmter Interessen deutscher Firmen auf den Inseln bis ins Detail zu behandeln, noch diplomatische Beziehungen, Handelsbeziehungen oder irgend einen konkreten Gegenstand, der eine Verbindung zwischen dem Archipel und Deutschland herstellt und nicht direkt oder indirekt im Zusammenhang mit den hier untersuchten Dokumentarfilmen steht, zu untersuchen. Diese Angelegenheiten gehören nicht zu den globalen und spezifischen Zielen dieser Dissertation, die bereits zusammengefasst dargestellt wurden.

Daher bezieht sich diese Synthese von historischen Ereignissen in Deutschland und auf den Kanaren lediglich auf globale Aspekte, die sich auf die deutsche Filmproduktion der Epoche auswirkten. Hierzu werden Beispiele von Filmen mit verschiedenen Thematiken herangezogen, zu denen die Kanarischen Inseln gehören, sowie die Aktualität der damaligen Zeit.

Als 1895 mit der Ausstellung der Brüder Lumière en Paris das Kino geboren wurde, verfolgte in Deutschland Bismarck weiterhin sein Interesse, aus dem II. Reich (1871–1918) eine Weltmacht zu machen. Dies wurde durch den Dreibund zwischen Deutschland, Österreich-Ungarn und Italien offensichtlich, und durch die Gründung der Kolonien in Afrika und Asien ab 1884. Zudem machte die deutsche Wirtschaft vor allem in der Schwerindustrie, der Chemie, der Elektronik und im Bereich Produktionsmittel große Fortschritte. Währenddessen schafften es die Kanarischen Inseln allmählich, die vom Mangel und der schweren Wirtschaftskrise, zu der es infolge des Verlustes des Absatzmarktes der Koschenillelaus gekommen war und die den Handel der Insel während fast zwei Jahrzehnten (1875–1895) nahezu gelähmt hatte, geprägte Lage hinter sich zu lassen. Das 20. Jahrhundert begann mit einer Periode des Wirtschaftswachstums, vor allem auf den zentralen Inseln und in den Hafenstädten, die durch ihre strategische Lage auf den Handelsrouten begünstigt waren, sowie durch die Entwicklung der Verkehrswege zur See und der Telegraphie²¹, die Erfindung und Blütezeit der Dampfschiffahrt, die Agrarexporte und des entstehenden Tourismussektors, der Ende des ersten Jahrzehnts und zu Anfang des zweiten Jahrzehnts sein goldenes Zeitalter erleben sollte.

Die ausländischen Investitionen (aus Großbritannien, Deutschland, Belgien und den Vereinigten Staaten) spielten eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Archipels. Ausländische Firmen waren vorwiegend auf folgenden Sektoren vertreten: Hafeninfrastruktur, Tourismus, öffentlicher Dienstleistungssektor, exportorientierte Landwirtschaft und der Handel mit landwirtschaftlichen Produkten²². Die Bevölkerung der Kanarischen Inseln war vor allem in der Landwirtschaft tätig, wobei während

²¹ Im Jahre 1909 spannt die Deutsch-Südamerikanische Telegraphy auf den Kanaren ein Kabel, das von Emden bis nach Monrovia reichte. Vgl. Gilberto Alemán, "Alemania y Tenerife", *Diario de Avisos*, 4. April 1999, S. 5.

²² Vgl. Miguel Suárez Bosa, *Recuperación y crisis de la economía canaria (1920–1936)*. Editorial Benchomo, La Laguna (Tenerife), 1996, S. 12.

dieser gesamten Zeitspanne das oligarchische System und die archaischen Machtstrukturen des Kazikismus vorherrschend waren. Die hohe Geburtenrate und der große Anteil an Analphabeten unter der in der Landwirtschaft tätigen Bevölkerung waren alarmierend und standen im krassen Gegensatz zu dem hohen Lebensstandard des Adels und der Bourgeoisie, die aus Ausländern und Nachkommen der Eroberer bestand, die den größten Anteil an Grund und Boden besaßen.

Der Krieg in Europa führte zum Stillstand der Wirtschaftstätigkeit in Deutschland und auf den Kanaren und lähmte die Handelsbeziehungen zwischen beiden Ländern, insbesondere den Export von Bananen, der vor dem Krieg spürbar gestiegen war²³ und sogar den Bananenexport nach England übertraf. Aufgrund ihrer Situation als Archipel und ihrer peripheren Lage litten die Kanaren besonders unter den Problemen, die nun im Bereich der Kommunikation und Versorgung entstanden. Während dieser kritischen Jahre dienten die Kanaren, wie Oswaldo Brito bemerkt, als strategische Plattform und deutsch-englischer Spionagestützpunkt: "Verschiedene Episoden dieser Art bezeugen, dass die Inseln diese Funktion hatten und dadurch in Mitleidenschaft gezogen wurden, dass die Gewässer des Archipels von der Deutschen Marine für Aktionen gegen die Royal Navy genutzt wurden"²⁴.

Obwohl anfangs in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen die Folgen des Versailler Vertrags und der hohen Reparationszahlungen, die Deutschland zu leisten hatte, zusammen mit der instabilen wirtschaftlichen und finanziellen Lage zu einer inflationären Entwicklung führten, schaffte es die deutsche Regierung nach der Währungsreform von Ende 1924, die finanzielle Lage zu stabilisieren. Nachdem Hindenburg an die Macht gekommen war,

²³ Vgl. Ulises Martín Hernández, *El Comercio Exterior Canario (1880–1920): Importación y exportación*, Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992, S. 42–45.

²⁴ Oswaldo Brito, *Historia contemporánea: Canarias, 1876–1931. La encrucijada internacional*. Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1989, S. 55. Bezüglich der deutschen Spionage auf den Kanaren, siehe das Buch von Ronald Ley mit dem Titel *Rumores de espionaje: Wolfgang Köhler y los monos de Tenerife*, trad. e introd. José Luis García Pérez, La Laguna, Imprenta Bonnet, 1995, y Milagros

nahm Deutschland wieder seinen Platz unter den Großmächten ein und die deutsche Wirtschaft wuchs stetig bis zum Börsenkrach in New York, mit dem in Deutschland aufgrund von fehlenden ausländischen Krediten die Rezession einsetzte. Auf den Kanaren begann das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zunächst mit den Folgen des schweren Rückgangs der Kriegsjahre, auch wenn sich danach die Wirtschaft allmählich wieder erholte. Allerdings war dieses Wachstum von kurzer Dauer, da die Wirtschaft der Kanaren infolge ihrer Abhängigkeit vom Außenmarkt und von der Schifffahrt über den Atlantik erneut stark von der internationalen Lage in Mitleidenschaft gezogen wurde. Die Kanaren versorgten die europäischen Märkte mit Produkten, die für deren Bevölkerung nicht unabdingbar waren wie Bananen, Tomaten und Kartoffeln und auch mit handwerklichen Produkten wie Durchbruchstickereien, weswegen während der Krisen ganz einfach auf den Handel mit den Inseln verzichtet wurde.

Die dreißiger Jahre waren in Deutschland von der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gezeichnet. Parallel dazu erlebten die Kanaren eine der schwersten Zeiten in ihrer Geschichte infolge der Isolation, die zunächst der spanische Bürgerkrieg und dann der Zweite Weltkrieg für die Inseln mit sich brachten. Die umfangreichen Aktionspläne Deutschlands und Großbritanniens – die allerdings nie realisiert wurden – mit dem Ziel, Gibraltar, das spanische Protektorat in Marroko und die Kanarischen Inseln während des Kriegs zu besetzen, waren der Teil der deutschen Interessen auf den Kanaren, der bis zum heutigen Tage am meisten untersucht wurde²⁵. Die gegenseitige politische Sympathie der führenden Persönlichkeiten beider Länder spiegelten sich im Empfang wieder, der den deutschen Kreuzern, die vor den Inseln vor Anker gehen, bereitet

Luis Brito, "Presagios de alarma en Canarias, 1916: Submarinos" X *Coloquios Canarias-América*, tomo II, 1992, S. 671–694.

²⁵ Vgl. u.a. Studien von Víctor Morales Lezcano: *Canarias en la II Guerra Mundial*. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1995; *Historia de la no beligerancia española durante la segunda guerra mundial*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

wurde, sowie in den guten Beziehungen zwischen der kanarischen Bevölkerung und der auf den Inseln wohnhaften deutschen Kolonie²⁶.

Diese Forschungsarbeit deckt den Zeitraum zwischen einem vorher festgelegten Anfangsdatum ab, den Anfängen des Kinos gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Ausstellung des Kinematographen der Brüder Lumière in Paris im Jahre 1895 und dem Datum 1945, einem weiteren Schlüsseljahr. Dieser Rahmen wurde unter Beachtung der Krise des Zweiten Weltkriegs gewählt, in der Deutschland eine Hauptrolle spielte und die auf entscheidende Weise die wirtschaftliche und soziale Situation der europäischen Länder und vor allem Deutschlands in Mitleidenschaft zog. Dies schlug sich wiederum im kulturellen Bereich nieder, weswegen der deutsche Film nach 1946 andere Dimensionen gewann als die, die in dem für diese Studie festgelegten Zeitraum vorgefunden wird, auch wenn dies nicht die Möglichkeit von Gemeinsamkeiten ausschließt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg litt der deutsche Film an fehlenden finanziellen Mitteln und wurde durch die Teilung des Landes in vier von den Siegermächten verwalteten Teile gekennzeichnet, da die Besatzungsmächte die Kontrolle über die kinematographische Produktion und die Filmzensur hatten. Hier ist besonders die Gründung der DEFA (Deutsche Film AG) durch die sowjetische Besatzungsmacht im Jahre 1946 zu erwähnen. Die DEFA nutzte die Filmstudios der Ufa in Babelsberg (Berlin) und wurde so zu einer bedeutenden deutschen Produktionsgesellschaft der Nachkriegszeit.

I.1. Grenzen der Forschung

Die Thematik dieser Doktorarbeit umfasst die deutschen Dokumentarfilme, die auf den Kanaren gedreht wurden und das Bild,

²⁶ Vgl. Gilberto Alemán, *Retaguardia en Tenerife. Anglófilos y germanófilos en la segunda guerra mundial*, Ediciones Idea, Tenerife, 1996.

das durch diese Produktionen über die Inseln vermittelt wurde. Daher ist diese Dissertation nicht als eine Studie über die deutsche Präsenz auf dem kanarischen Archipel anzusehen, sondern als eine Analyse der wirtschaftlichen und politischen Beziehungen zwischen den beiden Regionen.

Was den deutschen "kulturellen Film", den sogenannten *Kulturfilm*, betrifft, so wird, obwohl es nur sehr wenige Publikationen zu diesem Thema gibt, nicht der Versuch unternommen, eine detaillierte Studie über das Entstehen, die Entwicklung und den Stil dieses typisch deutschen Genres zu realisieren, sondern es geht darum, seine wichtigsten Eigenschaften sowie die beteiligten Produktionsgesellschaften, Regisseure usw. kennenzulernen, um so ein besseres Verständnis der auf den Kanaren realisierten deutschen Dokumentarfilme und ihrer Wirkung auf die damalige Gesellschaft zu erlangen.

I.2. Struktur

Diese Forschungsarbeit ist in zwei klar voneinander getrennte Teile unterteilt. Im ersten Teil wird der Kontext der Dokumentarfilme über die Kanaren innerhalb der Geschichte des deutschen Films untersucht, während im zweiten Teil die deutschen Dokumentarfilme, in denen das kanarische Archipel von 1895 bis 1945 dargestellt wurde, in thematische Gruppen eingeteilt und analysiert werden – auch dies erfolgt unter Beachtung des allgemeinen historischen Kontextes der Filme und ihres speziellen Kontextes in der Geschichte des deutschen Films.

Im ersten Teil, der sich auf die wichtigsten Ereignisse in der Geschichte des deutschen Films während des untersuchten Zeitraums bezieht, wurde besonderer Wert auf diejenigen Aspekte gelegt, die sich auf den Dokumentarfilm am stärksten auswirkten: Die Entwicklung der Industrie, die Gesetze und Kontrollorgane der

Filmzensur, die unterschiedlichen Thematiken und Stile der verschiedenen Epochen und anderes.

Im ersten Kapitel wird zusammen mit den Anfängen des Films in Deutschland die bedeutende Präsenz von ausländischen Produktionen in den Programmen der deutschen Filmtheatern gezeigt, die bis zur Gründung der Ufa im Jahre 1917 andauerte. Hier ist zu bemerken, dass die ersten Dokumentarfilme über die Kanarischen Inseln, die in Deutschland gezeigt wurden, französische Produktionen waren. Ferner wird auf die Anfänge der Nutzung von Filmen zu politischen und militärischen Propagandazwecken während des Ersten Weltkriegs eingegangen.

Im folgenden Kapitel wird auf die Komplexität des kinematographischen Angebots während der Zeit der Weimarer Republik eingegangen, wobei die verschiedenen Darstellungsformen hervorgehoben werden, die zu der wahrscheinlich produktivsten Periode des deutschen Films führten.

Im dritten Kapitel werden hauptsächlich die Filme, die während des Dritten Reichs zu Propagandazwecken und zur Unterhaltung dienten, im Bezug auf ihre Thematik untersucht. Dabei wird besonderer Wert auf die von den Nationalsozialisten eingesetzten Organe und Mittel der Filmzensur gelegt, da diese direkt auf die Entwicklung des *Kulturfilms*. Einfluss nahmen und sich auf die auf den Kanaren gedrehten Dokumentarfilme auswirkten.

Im vierten Kapitel beginnt der zweite Teil der Doktorarbeit, der mit der Untersuchung der Merkmale des Dokumentarfilms in seinen Anfängen beginnt: Reisebilder, Panoramen, Reisefilme und kinematographische *actualités*, die damals die Leinwände der Filmtheater in ganz Europa erfüllten. Parallel dazu wird eine umfassende Analyse der ersten vier über die Kanaren vorhandenen Dokumentarfilme durchgeführt, die von der Firma Gaumont in Paris produziert und in Deutschland von 1910 bis 1911 gezeigt wurden.

Vor der Blütezeit des *Kulturfilms* in den zwanziger Jahren kam es zu einer Periode, in der der Film verstärkt als Mittel zur Lehre eingesetzt wurde, sowie auch als Instrument wissenschaftlicher

Forschung und deren Verbreitung. Dieser Aspekt wird im fünften Kapitel im Zusammenhang mit verschiedenen auf dem kanarischen Archipel erfolgten wissenschaftlichen Dreharbeiten und mehreren dokumentarischen Lehrfilmen, die sich ausschließlich der Darstellung der Kanaren widmen, behandelt.

Die detaillierte Analyse der Entwicklung des *Kulturfilms* sowie der deutschen Wochenschauen und der sogenannten *Dokumentarfilme* im Dritten Reich erweist sich als notwendig, um die auf den Kanaren gedrehten deutschen bildenden Filme in ihrem Kontext zu analysieren und zu verstehen. Daher wird im sechsten Kapitel dieser Arbeit besonderer Wert auf die Definition dieses Begriffs gelegt sowie auf die Entwicklung des Genres mit seinen verschiedenen Varianten, die Produktionsgesellschaften, die Krisen, den Einsatz des Genres Dokumentarfilm zu Propagandazwecken, usw.

Im siebten Kapitel geht es um Produktionsfirmen, die auf dieses Genre spezialisiert waren und die im Auftrag der wichtigsten deutschen Schifffahrtsgesellschaften der damaligen Zeit gedrehten kulturellen und touristischen Werbefilme über die Kanaren. Voran geht eine Einführung in den deutschen Tourismus, der während des untersuchten Zeitraums auf den Kanaren stattfand.

Auch die deutsche Kriegsmarine zeigte die Kanaren in verschiedenen Reisedokumentarfilmen, was im achten Kapitel in den historischen Kontext der Geschichte des deutschen Films und der Geschichte überhaupt eingeordnet wird.

In Kapitel neun geht es um den Expeditionsfilm, eine Untergattung des *Kulturfilms*, die in den zwanziger und dreißiger Jahren sehr populär war, und um die in diesem Genre auf den Kanaren gedrehten Filme.

In Kapitel zehn wird auf die besondere Art des Reisens, die die während der Weimarer Republik sehr bekannte Jugendorganisation der Nerother Wandervögel praktizierte, und deren Probleme mit der Hitlerjugend anhand der Untersuchung der von ihnen auf den Kanaren erfolgten Dreharbeiten eingegangen.

Schließlich werden im elften Kapitel die Beziehungen zwischen dem deutschen Film, den Fortschritten der Luftfahrt und den Kanaren behandelt. Dabei wird darauf eingegangen, wie letzteres sich in der deutschen Produktion von Dokumentarfilmen und in der Darstellung des kanarischen Archipels niederschlug.

Die Schlussfolgerungen geben die wichtigsten Aspekte der Gesamtanalyse, die in dieser Arbeit erfolgte, wider und werden von einem Vorschlag bezüglich ihres Einsatzes zu didaktischen Zwecken gefolgt, sowie von der Annahme der künftigen Durchführung von Forschungsarbeiten, die in Zusammenhang mit dieser Untersuchung stehen.

Der erste Anhang ist eine Aufstellung sämtlicher gefundener Titel, die im Rahmen dieser Dissertation analysiert werden, und zwar sowohl der vor 1945 produzierten Streifen, als auch von einigen wenigen, die später produziert wurden (Montagefilme mit Bildern, die die Kanaren zeigen und vor 1945 produziert wurden). In der gesamten Dissertation wurden die Originaltitel kursiv geschrieben, während die von der Autorin vorgenommenen freien Übersetzungen von Titeln oder, falls diese bekannt sind, die Titel, mit denen die jeweiligen Filme in Spanien uraufgeführt wurden, in einfache Anführungszeichen gesetzt wurden.

Die restlichen Anhänge tragen dazu bei, einen bedeutenden Teil der gefundenen und eingesetzten Primärquellen aufzuzeigen. Hierzu gehört auch eine Aufstellung sämtlicher heute noch vorhandener Zensurkarten, die sich im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin befinden. Ferner werden andere hinzugezogene Quellen aufgeführt sowie eine Zusammenstellung von graphischem Material, das in direktem Zusammenhang zu den Filmen steht.

In Quellen und Bibliographie werden die Archive angegeben, aus denen das herangezogene Material zusammengestellt wurde und es werden die bibliographischen und in Zeitungsarchiven enthaltenen Angaben zu den bei dieser Dissertation herangezogenen Publikationen aufgeführt.

Da dies für den Erhalt des Prädikats "Europäische Dissertation" erforderlich ist, wird am Ende der Doktorarbeit eine umfassende Zusammenfassung in deutscher Sprache hinzugefügt. In der Zusammenfassung wurde die Nummerierung der Kapitel in der spanischen Version beibehalten, auch wenn in der Zusammenfassung der erste Teil, der sich auf den historischen Kontext der Geschichte des deutschen Films bezieht, ausgelassen wurde. Diese Auslassung ist hauptsächlich durch die Notwendigkeit begründet, Prioritäten zu setzen und der deutschen Wissenschaft und den wissenschaftlichen Kreisen der restlichen EU-Mitgliedstaaten in erster Linie den Teil dieser Dissertation zur Verfügung zu stellen, zu dessen Inhalt bislang noch keine Publikationen vorhanden sind.

II.- HYPOTHESEN UND ZIELE

II.1. Hypothesen

Die erste Hypothese dieser Untersuchung ist zugleich auch die wesentliche Prämisse für die Formulierung der zentralen Hypothese dieser Studie. Diese erste Hypothese wird unter der Berücksichtigung folgender festgestellter Tatsachen aufgestellt: Die Verwendung der Kanarischen Inseln als Filmszenerie in vier zwischen 1929 und 1937 hergestellten Fiktionsfilmen der wichtigsten Filmproduktionsgesellschaft Deutschlands, der Ufa; die Existenz eines Films über Experimente, die im zweiten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts in einem Zentrum auf Teneriffa der Preußischen Akademie der Wissenschaften an Primaten durchgeführt wurden; die große Vielfalt des Genres des deutschen Dokumentarfilms, des Kulturfilms, sowie die Tatsache, dass die Reisen zu entfernten und unbekanntem Orten um deren landschaftlichen Schönheit willen das vordringliche Thema in den ersten Nichtfiktionfilmen der internationalen Filmindustrie waren; die Kanaren waren ein von Deutschen seit dem ersten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts besuchtes Reiseziel und im Untersuchungszeitraum wurden zwei Dokumentarfilme über die Kanaren von anderen Ländern produziert.

Diese Umstände dienen als Grundlage zur Formulierung der ersten Hypothese dieser Arbeit:

- Die Kanarischen Inseln werden in Dokumentarfilmen, die von deutschen Filmproduktionsgesellschaften zwischen 1895 und 1945 hergestellt wurden, portraitiert.

Sobald diese Annahme durch die in Filmarchiven Deutschlands archivierten Primärdokumente jener Zeit (im Wesentlichen erhaltene Filme und Zensurkarten) bewiesen ist, unter Berücksichtigung ihres dokumentarischen

Werts, werden diese Dokumente zu den Eckpfeilern, auf denen die nächste zentrale Hypothese aufbaut:

- Im deutschen Film spiegeln sich die Beziehungen zwischen Deutschland und den Kanarischen Inseln während des Untersuchungszeitraums wider.

Im Zusammenhang mit dieser Hypothese werden auch die Folgenden formuliert, die ebenso wie die vorherigen in dieser Untersuchung zu beweisen sind und in den Schlussfolgerungen ihren Niederschlag finden:

- Die Reise- und Wissenschaftsliteratur gab es zwar schon, bevor der Film in die moderne Gesellschaft eintrat, doch dieses neue Medium ermöglichte es, eine größere Personenzahl zur selben Zeit zu erreichen und so die von der Filmkamera eingefangenen Bilder in gewissem Sinn zu multiplizieren. Das Portrait, das der deutsche Film von den Kanarischen Inseln zeichnete, formte die ersten Vorstellungen, die die Deutschen von der Inselgruppe hatten.

- Die Seeverbindungen mit den deutschen Kolonien in Afrika und die Zwischenstopps der unter deutscher Flagge fahrenden Schiffe in den kanarischen Häfen ermöglichte die Präsenz von Filmregisseuren und Kameraleuten, die den afrikanischen Kontinent auf der Suche nach dem nie Gefilmten erforschten. Die Präsenz der Kanaren im deutschen Film ist das Ergebnis der deutschen Interessen in Afrika und der landschaftlichen Eigenschaften der Inselgruppe.

- Die geographische Lage der Kanaren als Brücke zwischen drei Kontinenten und die Entwicklung und Verbesserung der Transportmittel während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts förderte die Präsenz des Archipels in deutschen Nachrichten und Dokumentarfilmen.

- Die erste Touristenwelle bringt die Produktion von Werbefilmen über die in jener Zeit von den Deutschen bevorzugten Reiseziele mit sich, darunter auch die Kanaren. Diese Zeit geht der Blütezeit des Tourismus auf den Kanarischen Inseln in den siebziger Jahren voraus. Die Dokumentarfilme förderten das

Markenzeichen der Kanaren als Urlaubsziel, das sich in der deutschen Gesellschaft in den folgenden Jahrzehnten noch festigte.

- Wissenschaftler nutzten den Film bereits seit seiner Anfangszeit, um ihre Experimente und Entdeckungen zu zeigen. In den ersten Jahrzehnten führte Deutschland auf den Kanaren zahlreiche Experimente durch, was sich auch in seinen Dokumentarfilmen widerspiegeln sollte.

II. 2. Ziele:

Die Bestätigung der zu Beginn aufgestellten Arbeitshypothesen impliziert eine Reihe von allgemeinen und spezifischen Zielen, die während oder am Ende der Forschungsarbeit erreicht werden.

Es gibt folgende allgemeine Ziele:

- Analyse aller Dokumentarfilme und Zensurkarten sowie der veröffentlichten Artikel und Programmhefte, Werbebroschüren und Fotografien der von den deutschen Filmproduktionsgesellschaften auf den Kanarischen Inseln gedrehten Filmen.

- Diachronische Kenntnis des Bildes von den Kanarischen Inseln, das sich durch den Film und die mit den Filmen im Zusammenhang stehenden gedruckten Dokumenten verbreitet hat.

- Analyse der Dokumente, die diverse Aspekte der kanarischen wie auch der deutschen Gesellschaft und Wirtschaft, sowie deren gegenseitige Beziehungen widerspiegeln und Untersuchung des Umgangs, den die Informationen erfahren haben, wobei diese in den Kontext des deutschen und kanarischen historischen Rahmens eingeordnet werden.

Das Material, das zusammengetragen werden soll, ist aufgrund seiner visuellen Eigenschaften ein Originalkulturgut, dem wir Informationen über den Inhalt und

die Entwicklung der realisierten Produktionen entnehmen können (Themen und Genres, Regisseure, Kameraleute und restliche Mitglieder der Technikerteams, Drehorte, Ereignisse während der Filmarbeiten, vorkommende Länder und Städte, Verbreitung usw.). Es besteht die Hoffnung, neue Informationen in Form von Bildern und Dokumenten über die Geografie, die Kultur, die religiösen Bräuche, die Wirtschaft und die Gesellschaft der Kanaren in ihrem historischen Kontext zur Zeit der Herstellung, sowie über die deutsche Präsenz auf den Inseln im Laufe dieses Jahrhunderts und das deutsche Interesse an dieser Region präsentieren zu können.

Die Analyse des Umgangs mit den Informationen, den verschiedenen hier betrachteten Themen und dem die Kanarischen Inseln im Laufe des letzten Jahrhunderts betreffenden Material ermöglicht es herauszufinden, wie das in Deutschland verbreitete Bild über die Inseln und ihre Gesellschaft aussah und letztendlich das konkrete Bild kennenzulernen, das über die Kanaren vermittelt wurde. Darüber hinaus wird gezeigt, wie sich die Deutschen selbst und ihr Land in diesen Dokumenten dargestellt haben.

Die Untersuchung der internationalen Werbung für die Kanaren, die durch das Zeigen dieser Aufnahmen erfolgte, und der in diesem Zusammenhang entstandenen Veröffentlichungen (hauptsächlich Broschüren und Zeitungsartikel) führt zudem dazu, Kenntnisse über die Rolle zu erlangen, die der deutsche Film bei der Verbreitung von Wissen über die Kanarischen Inseln in dem untersuchten Zeitraum spielte, und den möglichen Einfluss des Films auf den deutschen, seit Beginn des letzten Jahrhunderts in größerem Umfang auf den Inseln zu beobachtenden Tourismus zu bewerten.

Die Inhalte der Dokumentarfilme liefern zahlreiche Informationen über das Leben auf den Kanaren zur Zeit der Dreharbeiten, über die Entwicklung des deutschen Tourismus auf den Inseln und über die Verbindungen zwischen dem deutschen Staat, den Kanaren und Spanien in unterschiedlichen Zeitabschnitten. In einigen Fällen gibt uns das Thema des Dokumentarfilms entscheidende Hinweise darauf, warum die Kanaren in diesen Filmen auftauchen.

Spezifische Ziele:

- Sichten, Beschreiben und Aufarbeiten (soweit möglich) des gesamten deutschen Filmmaterials, das auf den Kanarischen Inseln hergestellt wurde.

Dieses Material ist das wichtigste Arbeitswerkzeug, der zentrale Punkt, um den sich die Untersuchung dreht, und wird ein kulturelles und wissenschaftliches Erbe für zukünftige Forscher und andere an diesem Thema interessierten Personen sein.

Dennoch ist es aufgrund des Fehlens von Sicherheitskopien einiger Nitrat- oder Zelluloidfilme und der Zerstörung der deutschen Archive während des Zweiten Weltkriegs nicht möglich, das gesamte Material zu sehen und auf Video zu kopieren. In diesen Fällen wird auf die Primärquellen in Druckform zurückgegriffen, die es zu diesen Filmen gibt, wie beispielsweise die Zensurkarten der Film-Prüfstelle.

- Quantitative Analyse und eingehende Untersuchung der Unterarten des Dokumentarfilmgenres, der Themen und Drehorte der Filme, die parallel zur Entwicklung der deutschen Filmindustrie auf der Inselgruppe entstanden sind.

Diese Daten sollen neben anderen mit der Filmproduktion in Zusammenhang stehenden Aspekten über die Art der Dokumentarfilme, geordnet nach Themen, Orten, die am häufigsten gefilmt wurden, Filmproduktionsgesellschaften und Regisseuren, die eine größere Zahl Dokumentarfilme gedreht haben, Aufschluss geben.

- Qualitative Analyse und Untersuchung der Relevanz der auf den Inseln erstellten Dokumentarfilmproduktionen und der durch sie erfolgten Bekanntmachung des kanarischen Archipels auf internationaler Ebene.

Aufgrund der Suche und Lektüre des gedruckten (Zensurkarten), bibliografischen und in Zeitungsarchiven vorhandenen, in Deutschland erschienenen Materials, parallel zu der Sichtung des Filmmaterials wird die Bedeutung, Akzeptanz und der Verbreitungsgrad, den diese Filme genossen,

bekannt. Es können zudem der Grad der Bekanntmachung bestimmt werden, den die Kanarischen Inseln durch dieses Medium erfahren haben.

Das Wissen um die Relevanz dieser Werke ermöglicht es zudem, Rückschlüsse auf die Rolle dieser Dokumente bei der Werbung für die Kanaren als Urlaubsziel seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu ziehen.

- Herstellung von Analogien zwischen den Dokumenten, um das allgemeine Bild zu definieren, das die Filmindustrie und die Druckmedien im Laufe der Zeit von den Kanarischen Inseln verbreitet haben; und Vergleich dieses Bildes mit der historischen Realität.

Durch die Analyse der Dokumentarfilme herauszufinden wie, wo, wann, wieso und in einigen Fällen wozu jeder der auf den Kanaren produzierten Filme hergestellt wurde; dies macht es nicht nur möglich, die allgemeinen Gründe zu erfahren, die die deutschen Filmproduktionsgesellschaften dazu bewegten, die Kanaren in ihre Dokumentarfilme einzubeziehen, sondern auch festzustellen, welches die wichtigsten und am häufigsten in den Filmen gezeigten Sehenswürdigkeiten der Inselgruppe waren und welches Bild in allen oder in einigen Dokumentarfilmen als derselben Thematik zugehörig gezeigt wurde. Darüber hinaus erlaubt die Analyse festzustellen, ob das Gezeigte der historischen Realität entspricht oder nicht.

- Analyse der Rolle der Kanaren in den Dokumentarfilmen als Teil der deutschen Propagandafilme während der NS-Zeit (1933–1945)

Die während der NS-Zeit auf den Kanaren produzierten Dokumentarfilme sind besonders aufgrund des historischen Kontextes, in dem sie entstanden sind, interessant. Die Untersuchung dieser Filme ermöglicht es uns zu erfahren, welches Interesse Deutschland in jener Zeit an den Kanaren hatte.

III. METHODEN

II. 1. Theoretisches Fundament

Die qualitative Methode in ihrer Anwendung auf die Gesellschaftswissenschaften und die soziokulturelle Geschichte – ganz konkret auf die Studien über Massenkommunikation, deren Gegenstand die Geschichte des Dokumentarfilms und der Repräsentationen der Gesellschaft ist, in der er produziert wird – erweist sich als ideal für diese Untersuchung über die Darstellung der Kanarischen Inseln im deutschen Film von 1895 bis 1945¹. Diese Art der Methode ermöglicht es, durch diverse Analyseformen (historisch-kontextuell, deskriptiv-kontextuell, komparativ) Schlussfolgerungen aus dem Bild zu ziehen, das der als historisches Dokument und soziales Kommunikationsmedium betrachtete deutsche Film nicht nur von der Gesellschaft zeichnete, die diesen Film hervorbrachte, nämlich der deutschen, sondern gerade auch von der kanarischen Gesellschaft. Ferner erlaubt sie, die dargestellten Aspekte ihrer Beziehungen oder Verbindungen während der von dieser Studie untersuchten fünfzig Jahre kennen zu lernen und das Wissen darüber zu erweitern.

Die Betrachtung, auf der die Analyse basiert, die von dem dokumentarischen Wert ausgeht, den der Film aufgrund seiner Fähigkeit, die Realität "widerzuspiegeln" hat, wie anfänglich von Marc Ferro dargelegt wurde, sowie sie "zu erklären", wie Rosenstone später sagte, ermöglicht es, eine Untersuchung des von den Deutschen mittels des Films entworfenen Bildes von den Kanaren durchzuführen und die zwischen Deutschland und den Kanaren bestehenden Beziehungen zu beleuchten.

Als diese Forschungsarbeit vorbereitet wurde, wurden die Strömungen der Historiografie des Films und die von ihren wichtigsten klassischen und

¹ Die Tatsache, dass der Untersuchung altes Material zugrunde liegt, und es sich somit um eine Form der audiovisuellen Kommunikation handelt, die es heutzutage mit den heutigen Mitteln nicht gibt, hat von Beginn an von dem Ansatz der Forschung distanziert, eine quantitative Methode zu verwenden. Tatsächlich gibt es kaum Arbeiten, in denen eine Inhaltsanalyse dieser Art durchgeführt wird.

gegenwärtigen Theoretikern vorgeschlagenen Methoden untersucht, um von einer Auswahl ausgehend näher auf die Forderungen und Methoden einzugehen, die sich am besten auf diese Arbeit anwenden oder an sie anpassen ließen.

Von den Arbeiten der bedeutendsten Theoretikern, die sich seit Jahrzehnten in verschiedenen Ländern intensiv mit den Beziehungen zwischen Film und Geschichte und somit zwischen Film und Gesellschaft beschäftigen, interessierten für diese Arbeit im Wesentlichen, aufgrund ihrer Relevanz und Neuheit ihrer Beiträge, die Studien von Mac Ferro² (Frankreich), Pierre Sorlin³ (Frankreich), Noël Burch⁴ (USA-Frankreich), Rosenstone⁵ (USA) und Anton Kaes⁶ (Deutschland). Als theoretische Basis für diese Forschungsarbeit wurden die bei ihnen festzustellenden zahlreichen übereinstimmenden Punkte, sowie andere nur von einem einzigen vertretenen Ansätze, übernommen.

Noël Burch besteht, ausgehend von seinem sozio-kulturellen Ansatz in der Geschichte des Films, auf die Beziehung zwischen Film und Gesellschaft und zentriert seine Studien besonders auf den Film aus der Anfangszeit des Filmschaffens:

“Diese Filme der Vergangenheit kann man besser beurteilen, wenn wir sie in ihren sozialen und historischen Kontext setzen und umgekehrt kann man einige Aspekte der Gesellschaften, die diese Filme produzieren, besser verstehen, wenn die Filme auf diese Weise entschlüsselt werden”⁷.

² Vgl. von Marc Ferro u.a.: *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*, Hachette, Paris, 1975; *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995 (Originaltitel *Cinéma et histoire*, Editions Denöel/Gonthier, 1977); "Der Film als "Gegenanalyse" der Gesellschaft", in Claudia Honegger (Hrsg.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, S. 247–271; "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film-Historia*, Bd. 1, N. 1, 1991, S. 8ff.

³ Vgl. von Pierre Sorlin: *The Film in History. Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980; *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, FCE, Mexiko, 1985; *Cines europeos, sociedades europeas 1939–1990*, Paidós, Barcelona, 1996.

⁴ Vgl. von Noël Burch: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987 und Fernsehserie *What do those old films mean?*, BSS Channel, London, begleitet von dem Dossier *La lucarne du siècle*, o. J.

⁵ Vgl. von R. A. Rosenstone *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997 (Originaltitel: *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995).

⁶ Vgl. von Anton Kaes: *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989; "Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik", in Uli Jung und Walter Schatzberg (Hrsg.) *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, Saur, München, 1992, S. 62).

⁷ Noël Burch, *What do those old films mean?* (a.a.O., S. 1), zitiert von Michele Lagny, in *e Historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997, S. 270.

Im Hinblick auf die Filme sagt er, dass es notwendig ist, sich eine Reihe von Fragen zu stellen, die in dieser Arbeit auch bei jedem Dokumentarfilm gestellt wurde und bei denen es um folgende Punkte geht:

“Die wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen sie hergestellt wurden; die soziale Herkunft derer, die sie herstellten; das kulturelle Umfeld, in dem sie anfänglich gesehen wurden; die Zuschauer, die sie sahen; die wichtigsten sozialen oder politischen Themen, die bewusst oder unbewusst behandelt wurden”⁸.

Zusammenfassend schlägt Noël Burch vor, die Filme in ihrem Kontext “zu lesen” und diesen Kontext zu verstehen.

Anton Kaes verteidigt ebenfalls die Bedeutung des Kontexts und geht dabei von den Forderungen der Neuen Historiografie der Kultur als Basis für den Entwurf einer Neuen Historiografie des Films aus:

“Die erste Frage der neuen Filmgeschichte wird sich auf die bloße Tatsache, daß ein Film zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Land entstanden ist, zu richten haben. Die Existenz eines Filmes wird damit selbst problematisiert und nicht mehr wie in den üblichen Filmgeschichten einfach für selbstverständlich hingenommen. Warum wird zu einem bestimmten Zeitpunkt gerade dieser Film produziert und rezipiert?”⁹

Kaes behauptet, dass sich der Rohstoff, der es dem Interpretierenden ermöglicht, den Kontext herzustellen, im Wesentlichen aus den Primär- und Sekundärquellen zusammensetzt (siehe nächster Abschnitt) und gibt dafür folgende Gründe an:

“Da Filme in dem Maße an Resonanz gewinnen, in dem sie historisch verankert werden, ist es nötig, den Entstehungskontext archäologisch auszugraben und zu vergegenwärtigen...”¹⁰.

Wie in den *Cultural Studies* entdeckt dieser ‘archäologische’ Prozess in der Neuen Historiografie des Films Mittel, die den einzelnen Filmen “Bedeutung und Resonanz” verleihen¹¹.

Dieser Ansatz beschreibt laut Kaes die Umstände, unter denen ein Film produziert wurde, und “ebenso die Bedürfnisse und Wünsche, die der Film

⁸ Ebenda.

⁹ Anton Kaes, “Filmgeschichte als Kulturgeschichte: Reflexionen zum Kino der Weimarer Republik”, a.a.O., S. 57.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Antón Kaes, a.a.O., S. 62.

erweckt und kontrolliert die Spuren, die er hinterlässt“¹² Diese Perspektive erlaubt die Berücksichtigung der Resonanz, die die Vorführung der deutschen Filme über die Kanarischen Inseln in Deutschland bewirkte, sowie auch die mögliche Verbindung zum Tourismus der damaligen und der Folgezeit. Dies ist möglich, weil das Kino als Institution gesehen wird und es als solche fähig ist, das deutsche Bild von den Kanaren zu schaffen:

“Der ‘filmische Diskurs’ umfasst nicht nur die Filme sondern auch ihre institutionelle Einbettung in kultur- und alltagsgeschichtliche Zusammenhänge. Filmgeschichte ist damit auch Funktionsgeschichte der gesellschaftlichen Institution Kino“¹³. (Jazmín: Kaes, p. 62).

Marc Ferro ist der erste Spezialist und Verteidiger des Films als Spiegelbild der Gesellschaft der letzten Jahrzehnte und daher laut Professor Caparrós Lera “der große Pionier bei der Nutzung der Filmkunst als Quelle der Geschichtswissenschaft und als didaktisches Mittel“¹⁴. Seine ersten Forschungen führte er in den sechziger Jahren durch und sein Buch *Cinéma et histoire*¹⁵ ist zu einem bereits in verschiedene Sprachen übersetzten Klassiker geworden.

Später erweiterte Pierre Sorlin, Professor für Filmsoziologie an der Université de la Sorbonne Nouvelle, die Gedanken von Ferro, indem er die Ideologie berücksichtigte, in die der Film eingebettet ist:

“Der Film ist auf intime Weise von den vorgefassten Meinungen, den Tendenzen und den Wünschen der Zeit durchzogen. Da die Ideologie das Fundament ist, von dem aus die Probleme aufgeworfen werden können, die Gesamtheit der Mittel ist, dank derer sie gezeigt und entwickelt werden, ist jeder Film Teil dieser Ideologie, ist einer der ideologischen Ausdrücke des Augenblicks“¹⁶.

Professor Rosenstone aus den USA gehört ebenfalls dieser Gruppe von Forschern und Theoretikern an. Sein Interesse konzentriert sich auf die Frage, wie die Filme die Geschichte “erklären”, mit ihr in Beziehung stehen und sie

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda..

¹⁴ Caparrós Lera, J.M. *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998, S. 11.

¹⁵ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Éditions Denöel/Gonthier, 1977.

¹⁶ Text zitiert von Caparrós (a.a.O., S. 13) aus dem Buch von Rosenstone *Cine europeos, sociedades europeas 1939–1990* (a.a.O.).

“reflektieren”. Dieser letzte Aspekt hat in die neuesten Arbeiten der Europäer Ferro und Sorlin ebenfalls Eingang gefunden.

Neben der in der Analyse der Dokumentarfilme vorrangig angewandten empirischen Methode hinsichtlich der deskriptiven Verfahren wurde die von Marc Ferro bei der Kritik an Nachrichtendokumenten vorgeschlagenen Methode berücksichtigt, die laut ihm von drei Aspekten ausgehend durchzuführen ist: Kritik der Authentizität, Kritik der Identifikation und vor allem die analytische Kritik¹⁷.

Die Kritik der Authentizität konzentriert sich auf die Art des filmischen Dokuments und versucht herauszufinden, ob ein Film rekonstruiert oder sogar willentlich verändert wurde. Im Fall der auf den Kanaren produzierten Dokumentarfilme soll untersucht werden, ob an ihnen während der langen Zeit seit ihrer Herstellung Änderungen vorgenommen wurden, d.h. ob Aufnahmen fehlen oder ob nach ihrer Fertigstellung Aufnahmen hinzugefügt wurden.

Bei der Kritik der Identifikation geht es darum, die Herkunft des Dokuments zu finden, es zu datieren, die Personen und Orte zu identifizieren und den Inhalt zu interpretieren. Laut Ferro handelt es sich dabei um “übliche Praktiken, deren Anwendung jedoch schwieriger ist, als man denkt, und die zudem nicht über der Kritik der Authentizität stehen können”¹⁸.

Die analytische Kritik schließlich betrachtet die Filmproduktionsgesellschaft, die Herstellungsbedingungen, die Funktion, die Häufigkeit (ob es sich um ein einzelnes Dokument handelt oder ob es häufiger existiert), die Aufnahme durch mögliche Zuschauer usw. Ferro fügt hinzu, dass es kein politisch neutrales oder objektives Dokument gibt: Weder die Entscheidungen des Unternehmens, das den Kameramann unter Vertrag nimmt, noch die von diesem Kameramann vertretene Haltung sind vollkommen “unschuldig”. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie sich dessen notwendigerweise bewusst sind: “Eine Filmaufnahme ist so schräg wie eine Schrift oder ein Vortrag. Der Unterschied liegt darin, dass es im Film immer ein unvorhergesehenes, unbeabsichtigtes, verschwundenes Moment gibt”¹⁹.

¹⁷ Vgl. Kapitel 2 des Buches von Marc Ferro *Historia contemporánea y cine* (a.a.O.).

¹⁸ Marc Ferro, a.a.O., S. 101.

¹⁹ Marc Ferro, a.a.O., S. 103.

Ebenso wie Ferro wird die Auffassung vertreten, dass das Bild seine Funktion als "Enthüller" ohne Vergleich zeigen kann, denn schriftlichen Dokumenten gegenübergestellt bietet es eine ganz andere Realität als die traditionellen Quellen²⁰.

II. 2. Methodologischer Entwurf

Die in deutschen Archiven und Bibliotheken (siehe Quellenangaben) durchgeführte systematische Suche nach Primär- und Sekundärdokumenten des deutschen Films, die mit den Kanarischen Inseln in Zusammenhang stehen, war der erste methodologische Schritt, der bei dieser Forschungsarbeit erforderlich war.

Das dieser Studie zugrunde liegende primäre Dokumentenkörper, d.h. das Material, das es erlaubt, den Teil der deutschen Filmografie kennen zu lernen, in dem die Kanarischen Inseln auftauchen, besteht sowohl aus dem bis heute erhaltenen Filmmaterial (Nitrat- und Zelluloidfilme), als auch aus den offiziellen Druckschriften (hauptsächlich Zensurkarten, siehe Anhang 1), denen ein Großteil der Texte der Filme (Zwischentitel der Stummfilme und Off-Ton der Tonfilme) oder aber nur die Filmthematik entnommen wurden. Darüber hinaus sind auch die Sekundärliteratur zu den Filmen (Programmheft zum Film) oder die anlässlich der Premieren oder Vorführungen erschienenen Artikel wichtige Quellen, die Aufschluss über den Inhalt und die formalen Eigenschaften der Filme geben.

Diese Vielfalt hinsichtlich des Formats und des Ursprungs der Quellen macht eine Quantifizierung der verschiedenen in den Filmen von den Kanaren gezeigten Aspekte unmöglich²¹. Darüber hinaus ist es neben vielen anderen Aspekten, die anhand des gegenwärtig hergestellten filmischen oder audiovisuellen Materials im Rahmen einer Forschungsarbeit untersucht werden könnten, ebenso wenig möglich, die Zeit anzugeben, die den Kanaren in jeden

²⁰ Marc Ferro, a.a.O., S. 106.

²¹ Der Text kann über den Inhalt informieren, doch in zahlreichen Fällen kann man die Bilder nur erahnen, indem man Analogien zu dem herstellt, was in anderen noch erhaltenen Filmen zu sehen ist.

der Dokumentarfilme gewidmet ist (mit Ausnahme der erhaltenen Filme), oder die Zuschauerzahlen, die diese Filme erreichten.

Eine quantitative Analyse kann nur durchgeführt werden, um festzustellen, welcher Untergruppe des Dokumentarfilmgenres die meisten Filme angehören, in denen die Kanaren auftauchen und im Rahmen welcher Themenbereiche die Inselgruppe am häufigsten erscheint. Durch die qualitative Analyse kann festgestellt werden, welches die am häufigsten dargestellten Sehenswürdigkeiten in den deutschen Filmen während des Untersuchungszeitraums waren, ohne dass dies die Heranziehung einiger Zahlen bei der Hervorhebung der erzielten Ergebnisse ausschließt.

Sobald das ganze Material nach einer systematischen und präzisen Suche zusammengetragen ist, wird es in eine Computerdatenbank eingespeist, um es anschließend mittels der für die Erzielung der beabsichtigten Ziele geeigneten Methoden zu analysieren.

Nach Berücksichtigung der theoretischen Ansätze der im vorherigen Abschnitt genannten Autoren und der Auswahl der Methode von Marc Ferro als Modell oder Leitfaden wurde eine Methode zur Analyse des vorhandenen Dokumentenkörpus entworfen. Die vorgeschlagene Methode ist das Resultat aus der Verbindung verschiedener Analyseformen, die manchmal sogar miteinander verschmelzen: historisch-kontextuelle Analyse, deskriptiv-kontextuelle Analyse und komparative Analyse.

Historisch-kontextuelle Analyse:

Jedes Dokument oder jede Gruppe, je nach dem, ob ein oder mehrere Filme zu demselben Thema vorliegen, wird einer historisch-kontextuellen Analyse unterzogen. Hierbei werden die wesentlichen Charakteristika der historischen Epoche des Landes berücksichtigt, in dem die Filme produziert (Deutschland) wurden. Besonderes Augenmerk wird in einigen Fällen dabei auf die Ideologie und die damaligen Beziehungen zu den Kanarischen Inseln gelegt. Hingewiesen wird demnach auf die offensichtlichen und versteckten historischen Aspekte in den Filmen, die die Produktion am nachhaltigsten hätten beeinflussen können.

Darüber hinaus werden die Werke in den entsprechenden geschichtlichen Kontext des deutschen Kulturfilms und seiner Formen (wissenschaftlicher Film,

Lehrfilm, Reisefilm, Expeditionsfilm, Werbefilm, usw.) und in ihren besonderen thematischen Kontext (Kreuzfahrten, Reisen der kaiserlichen deutschen Marine, Luftfahrt usw.) gesetzt.

Deskriptiv-kontextuelle Analyse:

Jedes Werk wird einer deskriptiven Analyse unterzogen, die die formalen Aspekte der Filme (interne Analyse) untersucht. Diese können unterschiedlich ausfallen, je nach dem, ob der jeweilige Film tatsächlich als Film vorliegt oder ob zu dem Dokumentarfilm heute nur noch Primär- und Sekundärdokumente existieren. Folgende Aspekte sind zu berücksichtigen: Titel, Untertitel, Nachspann, Format (35 mm oder 16 mm), Länge in Metern, Zwischentitel der Stummfilme, schwarz-weiß / getönt / gefärbt usw.

Der deskriptiven Methode folgend wird eine genaue Beschreibung in Form einer *Decoupage* (Bilder und Text jeder Szene) gegeben oder der Inhalt der auf die Kanarischen Inseln bezogenen Teile und die Technik oder Qualität des Films erläutert. Besonderes Augenmerk wird auf die Beschreibung und Analyse der verschiedenen auf die Kanaren bezogenen historischen, geografischen und ethnografischen Aspekte in den Filmen gelegt.

Ferner wird dargelegt, was in den Filmen vor und nach den Kanarischen Inseln erscheint. Dies gibt in den Filmen, in denen die Inselgruppe Teil der Reiseroute ist, Aufschluss darüber, welche Orte durch diese Dokumentarfilme mit der Inselgruppe in Verbindung gebracht werden und wie sich das auf das von den Kanaren entworfene Bild auswirkt. Darüber hinaus wird die Behandlung der Kanaren und die anderer Orte in den Filmen verglichen.

Der Filmkontext informiert nicht nur über die Zeit, in der die Filme produziert wurden, sondern auch über den externen Kontext der Filme selbst, d.h. jenen Kontext, der direkt mit der Produktion und der Vorführung der Filme in Beziehung steht. In jedem Film wird somit Folgendes untersucht: die Zensurkarten mit Hinweisen zu eventuellen Schnitten, Datum, Ort und Länge in Metern, Kritiken und veröffentlichte Artikel in der allgemeinen und der Fachpresse; Programmhefte zu den Filmen, Bücher der Regisseure, die in Bezug zu ihren Dokumentarfilmen stehen, wie z.B. Reisebücher; Artikel in der kanarischen Presse über die Dreharbeiten usw.

Komparative Analyse:

Die komparative Analyse wird im Anschluss an die o.g. Untersuchungen durchgeführt. Durch sie können Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Filmen mit derselben oder unterschiedlicher Thematik festgestellt werden, aus denen sich Schlussfolgerungen für diese Arbeit ableiten lassen.

Der quantitative Vergleich der zu jeder Thematik produzierten Dokumentarfilme beantwortet eine der wichtigsten Fragen dieser Forschungsarbeit: Welche Themen werden im Zusammenhang mit den Inseln vorrangig in den deutschen Filmen behandelt?

Beim Vergleich der Filme werden insbesondere die Sequenzen über die Kanarischen Inseln untersucht.

Einer komparativen Analyse werden zudem die unterschiedlichen noch erhaltenen Versionen einzelner Filme unterzogen.

Die komparative Analyse der deutschen Filme, in denen die Kanarischen Inseln dargestellt werden, ermöglicht es unter anderem, die Häufigkeit der kanarischen Präsenz im deutschen Film in einem bestimmten Zeitraum festzustellen, eine Erklärung dafür zu liefern, warum in bestimmten Zeiträumen mehr Dokumentarfilme mit derselben Thematik produziert wurden, Filme nach unterschiedlichen Parametern zu ordnen, um Schlussfolgerungen zu ziehen, die Gründe für die Herstellung neuer Versionen herauszufinden, eine Antwort auf die Fragen zu finden, warum für einige Filme mehr Werbung gemacht wurde als für andere und wieso dieses und nicht irgendein anderes Bild von den Kanaren geschaffen wurde.

IV. QUELLEN

IV.1. Eingrenzung

In der Phase der Suche nach deutschen, auf den Kanarischen Inseln gedrehten Filmen und Dokumentarfilmen wurde zu den wichtigsten Filmarchiven Deutschlands Kontakt aufgenommen. Dadurch ergab sich die Möglichkeit, einen Überblick über alle deutschen Filme, die bis Ende des 20. Jh. auf den Kanaren gedreht wurden, zu verschaffen. Nach Durchsicht und Untersuchung des vorhandenen Materials wurde beschlossen, den Untersuchungszeitraum auf die Zeit zwischen den Anfängen des Films und dem Ende des Zweiten Weltkriegs einzugrenzen. Die später produzierten Filme, die gefunden wurden oder bei denen man davon ausgehen konnte, dass man sie archivieren und untersuchen würde, gehörten größtenteils zum Genre der Fiktionsfilme und waren vornehmlich Fernsehproduktionen.

Das aus den ersten beiden Jahrzehnten des Films stammende Material, das gefunden wurde, bot in Deutschland die Gelegenheit, mit Hilfe eines Massenkommunikationsmittels erste gefilmte Bilder von den Kanaren zu sehen. Nachdem festgestellt wurde, dass die Fiktionsfilme dieser Zeit die kanarische Inselgruppe nur als natürliche Filmkulisse genutzt hatten, wurde die Möglichkeit verworfen, sie als Dokument zu verwenden, das filmisch ein "reales" Bild von den Kanaren widerspiegelt.

IV.2. Die Quellensuche in den deutschen Filmarchiven

Deutschland ist das Land mit den meisten Filmforschungszentren in Europa. Dies liegt an der föderalen Struktur Deutschlands, wo die Kultur im alleinigen Zuständigkeitsbereich der einzelnen Bundesländer liegt. Mit der Regierung Schröder und der erstmaligen Berufung eines Bundesbeauftragten für Kultur und Medien beginnt hier eine zögerliche Veränderung. Trotz allem gibt es in

Deutschland keine nationale Filmothek, wie es sie in Spanien oder in Großbritannien gibt, deren Aufgabe die Konservierung und Verbreitung nationaler Filmkunst ist. Dies hat allerdings dazu geführt, dass nicht nur seitens der Verwaltungen auf Länder- und Gemeindeebene, sondern auch durch die Initiative des privaten Sektors überall in Deutschland Einrichtungen zum Schutz und zur Verbreitung der von deutschen Unternehmen hergestellten audiovisuellen und filmischen Produktionen geschaffen wurden.

Diese Einrichtungen können verschiedene Namen haben wie z.B. Filmarchiv, audiovisuelles Archiv, Kinematographisches und audiovisuelles Archiv, Filmstiftung, Filmothek, Schule für Film und Fernsehen, Museum oder gar Verein der Filmfreunde.

Einer der wesentlichen Unterschiede zwischen diesen Einrichtungen liegt darin, dass einige von ihnen Dokumente der allgemeinen deutschen Filmgeschichte sammeln, katalogisieren und für spätere Nutzungen als Informationsquelle archivieren, und sich andere auf die Zeit vor oder nach 1945 spezialisiert haben. Das Ende des Zweiten Weltkriegs markierte eine Trennlinie in der deutschen Filmproduktion. Viele der bis dahin entstandenen Werke wurden während des Krieges zerstört oder danach in die UdSSR oder die USA gebracht. Um die Konservierung der nach 1945 entstandenen Filme kümmerten sich Einrichtungen, die überall in dem viergeteilten Deutschland verstreut waren. Mit dem Fall der Mauer im Jahre 1989 wurde es schließlich möglich, das größte staatliche Filmarchiv zu schaffen, das aus dem ehemaligen Staatsarchiv der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und dem Archiv der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) hervorging.

Bis hierhin wurde auf die größten Hindernisse bei der Suche nach Filmdokumenten in Deutschland hingewiesen: die überall verstreuten Quellen und die Aufteilung nach Entstehungszeiträumen. Diese Probleme treten jedoch nicht nur bei der Suche des Filmmaterials auf, sondern auch bei der bibliografischen Suche, der Recherche in Zeitungsarchiven und bei der Mehrzahl der landesweiten Dokumentationsabfragesysteme.

Die meisten und auch bedeutendsten Einrichtungen zur Archivierung und Wiedererlangung filmischer Dokumente befinden sich in Berlin, Frankfurt und München. Die wichtigsten dieser Einrichtungen in Berlin sind das Bundesarchiv-Filmarchiv, die Stiftung Deutsche Kinemathek und die Deutsche Film- und

Fernsehakademie. Die beiden letzten Institutionen stellen einen Teil ihrer Bestände gemeinsam im Filmmuseum Berlin aus, das im August 2000 eröffnet wurde und beiden zudem als Sitz dient.

Das Filmmuseum Berlin ist mittlerweile das wichtigste Museum und Forschungszentrum für Film und audiovisuelle Werke Deutschlands, gefolgt vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main und dem Münchener Filmmuseum. Hinsichtlich der Bedeutung für die Filmforschung liegt Frankfurt direkt hinter Berlin. Im Gebäude des Frankfurter Filmmuseums ist auch das Deutsche Film-Institut untergebracht, das auf eine lange Tradition zurückblicken kann.

Jede dieser Einrichtungen besitzt eine Reihe von Abteilungen oder Bereichen, die im allgemeinen in jedem Filmdokumentationszentrum zu finden sind, wie z.B. Filmarchiv, Presseauschnitte, Bildarchiv, Plakatarchiv, Phonotheek, Bibliothek, Zeitschriften, Bereich für Referenzwerke und Katalog.

In folgenden mit größeren Beständen ausgestatteten Bibliotheken finden wir die für diese Untersuchung verwendeten Quellen in Druckformat: die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, die gemeinsame Bibliothek des Filminstituts und des Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main, die Hochschule für Fernsehen und Film und die Hochschule für Fernsehen und Film "Konrad Wolf". Die vor 1945 veröffentlichten Filmbücher, die die Zeit bis heute überdauert haben, sind rar. Sie befanden sich in Berlin in den Studios der Ufa, der während der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts größten deutschen Filmproduktionsgesellschaft. Die Ufa besaß ein eigenes Archiv und eine eigene Bildungsstätte, die jedoch während des Zweiten Weltkriegs fast vollständig zerstört wurden. Das heute noch existierende bibliografische Material wie auch die meisten Zeitungen und Fachzeitschriften jener Zeit können in der Staatlichen Bibliothek Berlin eingesehen werden. Die übrigen Bibliotheken verfügen ebenfalls über einige Zeitschriftensammlungen in Papierform oder auf Mikrofilmen.

Neben den o.g. Einrichtungen gibt es noch andere relevante Spezialarchive, die im Rahmen der Materialsuche besucht wurden oder zu denen Kontakt aufgenommen wurde: das Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen und das Haus der Dokumentarfilme in Stuttgart. Von den Archiven, deren Bestände das gesamte Material einer Region oder einer Stadt

umfassen, war für diese Untersuchung die Staatliche Landesbildstelle Hamburg von besonderem Interesse. Das bekannteste private Archiv sammelt in seinen Beständen die Filme, die jedes Jahr in den diversen Sparten der Internationalen Filmfestspiele Berlin gezeigt werden, sowie die des Neuen Deutschen Films und des unabhängigen Films. Es handelt sich hierbei um das Archiv der Freunde der Deutschen Kinemathek in Berlin. In ihrem eigenen Kino (Kino Arsenal), das zu den ältesten und berühmtesten Kinos der Stadt zählt, organisieren sie die wichtigsten Retrospektiven und Filmschauen Deutschlands.

Paradoxerweise gibt es einige Fälle, in denen Einrichtungen in derselben Stadt zwar gemeinsam ein Gebäude nutzen, jedoch keine gemeinsamen Bereiche oder Abteilungen haben, die dort dann in doppelter Ausführung vorhanden sind. Dies ist in Deutschland bei vier der fünf wichtigsten Einrichtungen dieser Art der Fall: die Stiftung Deutsche Kinemathek und die Deutsche Film- und Fernsehakademie in Berlin sowie das Deutsche Filminstitut und das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt. Daraus ergibt sich für den Forscher auf der einen Seite eine langwierigere und kompliziertere Quellensuche, auf der anderen Seite aber ist die Wahrscheinlichkeit, das gesuchte Material zu finden, größer, als wenn es nur eine einzige Einrichtung gäbe.

Im Anschluss wird das Material aufgeführt, das in den beiden wichtigsten Forschungszentren Deutschlands (Bundesarchiv-Filmarchiv und Stiftung Deutsche Kinemathek) eingesehen wurde. Sie verfügen über die größten Bestände an Film- und gedrucktem Material aus der Zeit bis 1945.

IV.2.1. Das Bundesarchiv-Filmarchiv

Das Bundesarchiv und sein Filmarchiv wurden 1952 gegründet und unterstehen seither dem Bundesministerium des Innern. Dort wurde die meiste Zeit eines 9-monatigen Forschungsaufenthaltes in Deutschland verbracht. Zudem war es die Einrichtung, deren stellvertretender Leiter, Helmut Morsbach, den Forschungsaufenthalt betreute. Die wichtigste Aufgabe dieses Archivs ist es, filmische Dokumente aus der deutschen Geschichte und für den deutschen Film repräsentative Dokumentarfilme und Fiktionsfilme zu verwahren. Es zählt

zu den größten Archiven der Welt und seine Aufgaben sind die eines staatlichen Filmarchivs. Das Bundesarchiv-Filmarchiv besitzt die meisten der noch erhaltenen Dokumente aus den Filmarchiven des Dritten Reichs, die der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland.

Im Anschluss werden die wichtigsten Materialien genannt, die das Archiv besitzt und von denen ein Teil im Rahmen dieser Untersuchung gesichtet wurde, nachdem eine systematische Suche in Datenbanken, herkömmlichen und computerisierten Katalogen (interne Nutzung und öffentlich zugänglich) sowie verschiedenen veröffentlichten, oder von Archivaren handverfassten Filmografien durchgeführt wurde.

- Filmische Dokumente des Propagandaministeriums des Dritten Reichs.
- Propagandadokumente des deutschen Außenministeriums, die für das Ausland bestimmt waren, sowie jene anderer Länder, die während des Zweiten Weltkriegs in Deutschland verbreitet wurden.
- Produktionen, die im Auftrag des Finanzministeriums hergestellt wurden und filmische Dokumente über die Staatssicherheit.
- Deutsche Filme von 1929 bis 1945, vor allem des Dokumentarfilmgenres (Kulturfilme und Wochenschauen) und eine Sammlung abendfüllender Spielfilme.
- Filmmaterial, das von den verschiedenen Abteilungen und Organisationen des Dritten Reichs oder von Unternehmen, die während der NS-Zeit privatisiert wurden, produziert wurde.

Es gibt einen von dieser Institution herausgegebenen Katalog, in dem zahlreiche zwischen 1895 und 1950 hergestellte Dokumentarfilme und Wochenschauen verzeichnet sind, der allerdings nicht als Kompendium aller in Deutschland hergestellten Werke dieses Genres betrachtet werden kann. Der Inhalt vieler Wochenschauen aus jener Zeit ist zwar noch unbekannt, doch besitzt das Bundesarchiv-Filmarchiv einige Handkataloge, in denen die Nachrichten unter anderem geografisch geordnet sind. Dieses System erwies sich bei der Filmsuche für diese Arbeit als sehr nützlich. In einem anderen Handkatalog des Archivs sind die Kulturfilme noch alphabetisch geordnet.

Abgesehen von der großen Filmsammlung, die das Bundesarchiv-Filmarchiv mit seinen ca. 170.000 Filmen in 35 mm oder 16 mm und über 3.000 Videobändern besitzt, und die es zu den am meisten von Forschern besuchten Archiven auf der ganzen Welt macht, verfügt es noch über einen weiteren sehr gut ausgestatteten Bereich, in dem auf den Film bezogenes Druck- und Werbematerial zusammengefasst ist.

Im Bereich Druckmaterial sind über 200.000 Presseauschnitte über Filme, Persönlichkeiten, Filmproduktionsgesellschaften, Genres, Themen sowie Fotografien (ca. 352.000), Filmprogramme, Plakate und Zensurkarten archiviert. Eine der Hauptaktivitäten, auf die sich dieser Bereich in den letzten Jahren konzentriert hat, war die Suche und das Zusammentragen von Zensurkarten. Als Ergebnis ist die größte Zensurkarten-Sammlung Deutschlands entstanden.

Diese Zensurkarten waren die wichtigste Informationsquelle für die vorliegende Untersuchung. Da nur noch eine geringe Zahl der Filme über die Kanaren erhalten ist, war es notwendig, nach anderen Wegen zu suchen, um Informationen über Dokumentarfilme zu erhalten, die Szenen von den Kanarischen Inseln enthielten. Die Zensurkarten wurden ab 1920 bis zum 31. Januar 1945 herausgegeben.

Von den 60.934 während dieser Zeit herausgegebenen Zensurkarten sind heute 44.000 im Besitz des Bundesarchiv-Filmarchivs, das somit in ganz Deutschland die meisten Primärdokumente dieser Art besitzt. Das Archiv verfügt über eine Computerdatenbank, in der alle Titel dieser Zensurkarten mit deren Nummern sowie ihrem Ausgabedatum und -ort gespeichert sind. Für Forschungsarbeiten ist dies eine Informationsquelle von besonderer Bedeutung.

Mit Schlüsselwörtern und thematischen Suchwörtern wurde in der Zensurkarten-Datenbank nach Filmen gesucht, die eine direkte oder indirekte Beziehung zu den Kanaren der damaligen Zeit haben könnten. Die Eingabe von Wörtern wie Reisen, Inseln, Schiffe, Sonne oder Atlantik ergab lange Listen, aus denen die Titel von Fiktions- und anderen Dokumentarfilmen gestrichen wurden, die auf Orte ohne Seeverbindung zu den Kanaren hinwiesen.

Nachdem Ergebnisse vorlagen und der Inhalt der Filme auf die Kanaren hingewiesen hatte, wurden weitere thematische Suchwörter wie Zeppeline, Flugzeuge, Wasserflugzeuge, Kreuzer und Schiffsnamen wie z.B. Cap Polonio

oder Emden eingegeben. Paradoxerweise ergab die Eingabe der Namen der Inselgruppe, der einzelnen Inseln oder von deren Hauptstädten bei diesem Suchsystem keine positiven Ergebnisse.

Von den ausgewählten Titeln dieser mit insgesamt 44.000 Einträgen gespeisten Datenbank wurden die Zensurkarten gelesen, und es musste festgestellt werden, dass die Inselnamen im Kartentext auftauchen konnten, ohne notwendigerweise im Titel zu erscheinen. Es wurden schließlich Tausende von Karten gelesen und auf diese Weise mehr als die Hälfte der Filme gefunden, die in dieser Arbeit untersucht werden.

Das Filmarchiv besitzt eine Bibliothek mit einer Bibliografie, die eine Zeitspanne von den dreißiger Jahren bis in die heutige Zeit abdeckt. Obwohl nur Beamte oder Angestellte des Archivs in ihr arbeiten dürfen, erhielt auch die Verfasserin der vorliegenden Untersuchung Zugang zur Bibliothek und anderen zur internen Nutzung bestimmten Abteilungen, nachdem man sie als Langzeit-Forschungsstipendiatin akzeptiert hatte und sie von der Leitung der Einrichtung betreut worden war.

Sowohl in dieser Bibliothek als auch in der Staatsbibliothek wurden zahlreiche Bücher aus der Zeit des Untersuchungszeitraums gefunden, die wesentlich für die Ausarbeitung des theoretischen Kapitels über den Kulturfilm und dessen Vorläufer waren. In der aktuellen Literatur gibt es nur wenige Werke, in denen einige Aspekte dieses Genres thematisiert werden.

Die filmografischen Kataloge waren von besonderem Nutzen bei der Suche nach einigen der in dieser Arbeit erwähnten Filme oder nach zusätzlichen Publikationen über bereits bekannte Filme. Zu diesen Veröffentlichungen gehören auch zwei Bücher von Herbert Birett¹. In dem zweiten Buch, *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*, wurden Hinweise auf die vier Filme von Gaumont gefunden, die zu den ersten gehörten, die in Deutschland Bilder von den Kanaren zeigten und die in Kapitel 4 analysiert werden.

Die Jahrbücher von Karl Wolffsohn² (1923–1933) lieferten nicht nur einige technische Daten über Filme, die bereits bekannt waren, sondern sie

¹ Birett, Herbert, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920*, Saur, Berlin, 1980 und *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München, 1991.

² Wolffsohn, Karl (Hrsg.), *Jahrbuch der Filmindustrie*, 5 Bände, Lichtbild-Bühne, Berlin, 1923–1933.

halfen auch, einen den Ureinwohnern der Kanaren gewidmeten Film zu finden, von dem es leider nur noch diesen Hinweis gibt. Wolffsohn stützte sich bei seiner Datensammlung auf die Listen der Zensurenentscheidungen, die in der Fachpresse (vornehmlich in der *Lichtbild-Bühne*) veröffentlicht wurden, und auf seine von ihm damals speziell eingerichtete Fachbibliothek. Diese wurde in die Bildungsstätte der Ufa (Ufa-Lehrschau) integriert und ist seit Ende des Krieges verschwunden bzw. nicht mehr zusammenhängend erhalten³.

Die offiziellen Kataloge und die der Filmproduktionsgesellschaften sind ebenfalls eine große Hilfe bei der Suche von Titeln und bieten einige Daten zu den Produktionen. Besonders für die Untersuchung der Kultur- und Lehrfilme ist der von Walter Gunther Ende der zwanziger Jahre herausgegebene Katalog sehr wertvoll. In ihm wurden auch zwei Lehrfilmtitel gefunden, die in anderen Sekundärquellen nicht erwähnt wurden.

Wie aus den bisherigen Erläuterungen hervorgeht, gehören die Kataloge, Jahrbücher und Filmografien zu den ersten in dieser Untersuchung konsultierten Quellen. Es wird aber auch deutlich, dass sie in den meisten Fällen nur sehr wenige Informationen über die Filme bieten, die für die weitere Suche manchmal von entscheidender Bedeutung sind. Das Zeitschriftenarchiv ist öffentlich zugänglich und verfügt über regelmäßig im Untersuchungszeitraum erschienene Fachzeitschriften im Mikrofilmformat. Einige von ihnen können jedoch nur im Original eingesehen werden. Kritiken und andere Hinweise auf die Filme, wie die Listen der Entscheidungen der Zensurbehörden, die ebenfalls in der Presse veröffentlicht wurden, waren bei der Analyse der Filme ebenfalls von großer Bedeutung.

Schließlich sind auch noch andere Dokumentarfilmbestände zu nennen, die im Rahmen der Untersuchung letztendlich nicht genutzt wurden, weil sie aus einer dem Untersuchungszeitraum folgenden Zeit stammen, vor der zeitlichen Eingrenzung des Korpus aber dennoch gesichtet wurden. Dazu gehören:

- Filme von öffentlichen Institutionen oder Unternehmen, wie z.B. die Presse- und Informationsabteilung der Zentralregierung,

³ Aurich, Rolf, "Filmarchive und Bibliotheken", Bock, Hans-Michael und Bade, Walter, *Das kleine Filmlexikon*, Humboldt-Verlag, Frankfurt/Wien, 1954, S. 136.

Transportunternehmen oder die Post, die ihr Material ab 1949 dem Bundesarchiv überlassen oder zur Aufbewahrung gegeben haben.

- Protokolle und Dokumente der Woche des Dokumentar- und Kurzfilms in Leipzig.
- Dokumente der bis zum Mauerfall einzigen Filmproduktionsgesellschaft (staatlich) in der DDR, der DEFA.

Darüber hinaus befinden sich im Nationalarchiv (Lichterfelde/Berlin) unzählige Schriften, die mit der Filmindustrie in Zusammenhang stehen. Besonders erwähnenswert darunter sind die Ufa-Vorstandsprotokolle und die Personenakten, die sich bis zur Wiedervereinigung Deutschlands im Berlin Document Center befanden, in dem auch das Material der ehemaligen Reichsfilmkammer aufbewahrt wird.

IV.2.2. Das Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek

Das im August 2000 eröffnete Filmmuseum Berlin ist Teil der Stiftung Deutsche Kinemathek, in der in der Anfangsphase ein wichtiger Teil der Forschungsarbeit geleistet wurde. Die Stiftung Deutsche Kinemathek wurde 1963 gegründet und ist eines der wichtigsten Zentren zur Erforschung der deutschen Filmgeschichte. Obwohl die Filmsammlung des Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek nicht sehr umfangreich ist (9.000 Filme), verfügt es doch mit mehr als einer Million Fotografien über eines der wichtigsten Fotoarchive Deutschlands, sowie über eine Sammlung von 30.000 Drehbüchern und 20.000 Plakaten. Darüber hinaus stellt die Stiftung den Forschern Mappen mit filmografischen und biografischen Materialien (zu Persönlichkeiten oder Filmtiteln), 60.000 Filmprogrammen, Zulassungskarten und Nachlässen von Regisseuren und Filmkritikern zur Verfügung.

Ebenso wie das Filmmuseum Frankfurt verfügt auch das Berliner Filmmuseum über Projektoren, Kameras und Zubehörgeräte von der Anfangszeit des Kinos bis in die 80er Jahre. Eine wichtige Stellung nehmen in diesem Archiv auch die Dokumente ein, die die Entwicklung der Filmarchitektur in Deutschland seit 1919 belegen. Zu den Schätzen dieses Archivs gehören die

Drehbücher zu den Filmen *Das Kabinett des Doktor Caligari* und *Metropolis*, sowie die originalen Szenenbauten aus Filmen von Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau.

Als Spezialbereich der Stiftung ist besonders die Sammlung zum Thema Spezialeffekte und Phantastischer Film zu nennen. Teile des Materials können jetzt in den Räumen des Filmmuseum Berlin betrachtet werden.

Ein weiterer wichtiger Bereich der Sammlungen sind die Dokumente zum deutschen Filmexil, d.h. die deutsche Emigration nach Hollywood vor und während der NS-Zeit. Das vielleicht bekannteste Material ist die Sammlung aus dem Nachlass von Marlene Dietrich, der seit 1993 im Besitz des Archivs ist und heute zu den größten Attraktionen des Museums gehört.

Obgleich die Informationssuche in diesen Archiven bis vor wenigen Jahrzehnten auf die großen Regisseure und Filme beschränkt war, die für ihre Zeit als besonders relevant gelten, gibt es andere Analysefelder, wie der Film als Spiegel der Gesellschaft oder der Film als historisches Dokument, für die diese Einrichtungen nicht nur einen unerschöpflichen Quell für die Erinnerung darstellt, sondern auch eine reichhaltige Informationsquelle für die Forscher.

4. KAPITEL

DIE ANFÄNGE DES DOKUMENTARFILMS UND DIE ERSTEN AUSLÄNDISCHEN FILME ÜBER DIE KANARISCHEN INSELN

4. DIE ANFÄNGE DES DOKUMENTARFILMS UND DIE ERSTEN AUSLÄNDISCHEN FILME ÜBER DIE KANARISCHEN INSELN

4.1. Umfassende Themen für ein breites Publikum

Der große Erfolg des Kinos seit seiner Entstehung, zu dem es dank seiner wirtschaftlichen Erschwinglichkeit und der Neuheit der Erfahrung des Kinobesuchs für das Publikum der entstehenden kulturellen Industrie gekommen war, führte zu einem steilen Anstieg der Nachfrage nach Filmen über eine Vielzahl von Themen. So passte sich das Kino allen aktuellen Themen der Zeit an und machte sie sich zu eigen: Anfängen von Reisen und Tourismus über Wissenschaft und Industrie bis hin zu Politik und Zeitgeschehen.

Auf diese Weise erfüllte der Film nicht nur die Funktion einer universalen Enzyklopädie der westlichen Kultur sondern vor allem – und das macht ihn für diese Arbeit um so wertvoller – erwies er sich, wie Mónica dall'Asta bemerkt, als "ein Mittel zur Popularisierung, das über eine nie zuvor dagewesene Kraft zur sozialen Penetration verfügt"¹. Die Fähigkeit des Films zur unbegrenzten Vervielfältigung, wie dies auch bei der Vervielfältigung von Texten der Fall ist, führte dazu, dass die Filme zu allgegenwärtigen Massenprodukten wurden, die gleichzeitig einem immer größeren Publikum unterschiedlicher sozialer Klassen zugänglich wurden. So führten die ersten Filme über die Kanarischen Inseln, die in Deutschland vorgeführt wurden, zu den ersten Vorstellungen über die Kanaren in Deutschland. Ferner konnten sie als Bezugspunkte für die Produktionsteams dienen, die später auf den Kanarischen Inseln drehten.²

¹ Mónica dall'Asta, "Los primeros modelos temáticos del cine", *Historia General del Cine, Orígenes del cine*, vol. I, Cátedra, Madrid, 1998, S. 243.

² Diese Tatsache rechtfertigt die Einbeziehung eines ausgedehnten theoretischen Kontextes über den Ursprung der ersten Dokumentarfilme (Reisebilder, *Actualités*, Rekonstruktionen und Fälschungen) in die vollständige Version dieser Dissertation. Ferner werden in der vollständigen Version zahlreiche Aspekte der Produktion der Gaumont-Filme eingehend analysiert und erörtert, wie zum Beispiel die Frage, ob es

4.2. Exotische Naturaufnahmen und touristische Reisefilme

Die Vorstellung, die die Menschen zu Anfang des 19. Jahrhunderts von fremden Städten und Gegenden der Welt hatten, war das Ergebnis eines Bildes, das im Laufe der Zeit durch historische Chroniken, Reiseberichte, wissenschaftliche Studien, Erdkundebücher und alle möglichen graphischen Repräsentationen (wie Zeichnungen, Illustrationen und Gemälde) entstanden war. Das galt solange, bis die Erfindung der Fotografie zusammen mit der Entstehung des Tourismus den Export der schönsten und repräsentativsten Orte der Welt durch Postkarten, Souvenir-Alben und illustrierte Reiseführer ermöglichte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kam es zu einer wahrhaftigen Explosion der "Reisekultur", vor allem, weil das Reisen mit Schiff und Bahn billiger geworden war, wodurch es mit der Zeit das Privileg des Adels zu sein verlor, und so der organisierte Tourismus entstehen konnte. Dank der Fotografie war es zu einer realitätsnäheren Darstellung der Welt gekommen³, die jedoch vom Kino sehr bald übertroffen wurde.

Die schnelle Entwicklung der Industrie und Verkehrsverbindungen während des 19. Jahrhunderts begünstigte zusammen mit der Ideologie des Kolonialismus und der Faszination für die Erforschung fremder Gegenden das

sich möglicherweise um Rekonstruktionen handelt oder die Frage nach dem Produktionsdatum (die Cinémathèque Gaumont datiert diese Filme auf das Jahr 1920). In diesem letzten Teil wird bewiesen, dass die Streifen Ende 1909 produziert wurden, indem die Zusammenhänge zwischen der Nummerierung der Filme im Gaumont-Katalog von 1927 und diversen historischen Ereignissen aufgezeigt wird. Einer der interessantesten Abschnitte ergibt sich aus dem Vergleich zwischen den Masters dieser Filme, die sich in der Cinémathèque Gaumont in Paris befinden, und den deutschen Versionen, die von zweien dieser Filme erhalten sind und auf die oben eingegangen wurde.

³ Vor der Erfindung der Fotografie war das Publikum jahrhundertlang von Kunstgriffen, wie durch die Laterna magica mechanisch projizierten Darbietungen, begeistert gewesen (1646 von Kircher erfunden und Vorläufer des heutigen Diaprojektors) sowie von der Neuen Welt, einer optischen Maschine, die die ersten Reisen in der bekannten Welt darbot: "etwas wie *grand tours* im Kleinformat durch die verschiedenen Kontinente, wodurch die Stereotypen und Reisemodelle gebildet und festgehalten wurden, aus denen sich später im Laufe des 18. Jahrhunderts andere optische Darbietungen entwickeln sollten (Panoramen, Dioramen, Kosmoramen, Kaiserpanoramen und später die Stereoskope) (...) und auf genau dieses Modell von optischen Reisen beziehen sich die ersten Programme der Brüder Lumière". (Vgl. Ramón Carmona, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en Estados Unidos", en *Historia General del Cine, vol. I*, Cátedra, Madrid, 1998, S. 53f).

Entstehen des sogenannten "exotischen Reisebildes", das Lumière über lange Zeit zu nutzen verstand⁴.

Das Werk von Mesguich, der durch seine damals noch unveröffentlichten touristischen Werbefilme den Weg zu neuen Absatzmöglichkeiten öffnete, erweist sich für die vorliegende Studie als besonders interessant. Mesguich filmte als Kameramann, unter der Schirmherrschaft von Wagons-Lits, die die Arbeiten im Rahmen einer Werbekampagne für Ferienreisen nutzen wollte, Landschaften von fahrenden Zügen aus⁵. So entstand, angestoßen durch die moderne Beförderungsmöglichkeit Eisenbahn, der erste Versuch, das Kino als Werbemittel für Erholungsreisen einzusetzen.

Die Brüder Lumière waren nicht die einzigen, die sich den latenten Wunsch, ferne Gegenden zu sehen, zu Nutzen machten. Auch wenn die Lumières zu Anfang des Jahrhunderts die Produktion von Filmen einstellten, hatten sich zu diesem Zeitpunkt sowohl Pathé als auch Gaumont bereits als die wichtigsten Firmen der europäischen Filmindustrie konsolidiert und kennzeichneten weiterhin das, was Mónica dall'Asta⁶ wie folgt beschreibt: "ein virtuelles Beförderungssystem, ein Medium, das Bilder transportiert, oder vielmehr Segmente aus Raum und Zeit, die an den verschiedensten Orten der Welt eingefangen wurden".

Die Ästhetik dieser Filme entstammt trotz ihrer großen thematischen Vielfalt ein und demselben Konzept, das Gunning⁷ als "Ästhetik des Reisebildes" bezeichnet hat. Der in den Anfängen des Kinos häufig gebrauchte Begriff "Reisebild" oder "Naturaufnahme" legt besonderen Wert darauf, dass das Hauptziel der *films nonfiction* darin besteht, in erster Linie "etwas visuell darzustellen, indem ein Blick oder eine Perspektive eingefangen wird".

⁴ Jorge Gorostiza weist darauf hin, dass während einer dieser Reisen einer der Filmemacher der Lumière auf der Durchreise zu anderen Orten im Hafen von Teneriffa einen Film drehte, der Ende 1896 in Mexiko uraufgeführt wurde und den Titel *Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a la escuadra*. (Frauen der Insel Teneriffa beim Versorgen der Flotte mit Kohle) trägt. Dies ist die einzige Information, die über diesen frühen Film bekannt ist. (Vgl. Jorge Gorostiza, "La primera película rodada en Canarias", *Diario de Avisos*, 22. August 1998).

⁵ Vgl. María Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo, 1895–1945*, Ariel, Barcelona 1999, S. 40.

⁶ Mónica dall'Asta, a.a.O., S. 246.

⁷ Tom Gunning, "Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della veduta", *Cinegrafie*, Nr. 8, S. 12. Citado por Mónica dall'Asta, a.a.O., S. 245.

Das heißt, dass alle Reisebilder durch ein und dasselbe implizite Thema miteinander verwandt sind: Die Aktion des Sehens, des visuellen Genusses an der Welt. Die Art von Verfilmungen von Orten, die die Brüder Lumière als "Panoramen" bezeichneten, erhielten bald den Namen "travelogues"⁸ und "Landschaftsansichten". In den Katalogen einer Firma wie Gaumont erschienen die Dreharbeiten von Städten und Landschaften kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs in der Kategorie *plein air*. In Deutschland wurden sie *Naturaufnahmen* oder *Reisebilder*⁹ genannt.

Eine andere Art von Produktionen über Expeditionen weckten auf phantasievolle Art das Interesse für ferne Gegenden sowohl in Amerika als auch in Europa. Hierzu gehören die zwei folgenden Beispiele. Das erste waren die *Hale's Tours*, die Bioscope Urban 1904 einführte, bei denen ein kleiner Raum als Zug hergerichtet wurde. Nachdem das Publikum dort Platz genommen hatte, konnte es das Vibrieren des Wagons spüren und fühlte ein Schütteln bei bewegungsreichen Szenen¹⁰. Das zweite waren laut Mónica dall'Asta¹¹ Werbefilme, die die großen amerikanischen Eisenbahngesellschaften produzierten und die "sich nicht darauf beschränkten, den Tourismus in den von den neuen Zuglinien befahrenen Gebieten zu fördern, sondern, um neue Märkte zu erschließen, einen Beitrag zur Kolonisation leisteten." Dies ist auch der Fall bei den Filmen der deutschen Schifffahrtsgesellschaften, die preiswerte Reisen nach Brasilien und Argentinien anboten, und die, wie in Kapitel 7 festgestellt wird, nicht nur werbewirksam waren, sondern auch die Emigration förderten.

4.3. Die von Gaumont auf den Kanarischen Inseln gedrehten Filme

Zu dem Genre der Reisebilder gehören vier Dokumentarfilme, die

⁸ Die *travelogues* waren kurze Reiseeindrücke, die häufig von einem Zug oder einem Schiff aus eingefangen wurden und die sich darauf beschränkten, den Blick des Betrachters in seiner Eigenschaft als Tourist wiederzugeben.

⁹ Vgl. Roland Cosandey, "Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus. Die Mutoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903", in *Anfänge des dokumentarischen Films (KINtop Schriften 4)*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1995, S. 51.

¹⁰ Vgl. Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996, S. 32.

¹¹ Mónica dall'Asta, a.a.O., S. 248.

Gaumont 1909 auf den Kanarischen Inseln drehte, und deren Originaltitel sehr aussagekräftig sind¹²: *A travers l'île de Ténériffe*, *Voyage aux îles Canaries*, *Habitations troglodytes aux Canaries* y *Dernière éruption volcanique à Ténériffe* (November 1909).

Zur Kategorie Reisedokumentarfilm gehören, wie die Titel bereits aussagen, *A travers l'île de Ténériffe* und *Voyage aux îles Canaries*, in denen die Inseln Gran Canaria und Teneriffa aus der Perspektive des Reisenden – der Kamera – gezeigt werden, der Streifzüge durch die Stadt, Dörfer und typischen Landschaften der beiden Inseln unternimmt und dabei in Kontakt zu ihren Bewohnern steht. *Habitations troglodytes aux Canaries* ist, wie der Titel bereits ankündigt, ein interessantes Beispiel eines anthropologischen Films mit Szenen aus dem täglichen Leben der direkten Nachkommen der kanarischen Ureinwohner – der Guanchen – die ein Höhlendorf im Innern der Insel Gran Canaria bewohnten und deren kunsthandwerkliche Arbeiten aus Ton über die Grenzen des Archipels hinaus bekannt wurden. Der Film über den Vulkan Chinyero, *Dernière éruption volcanique à Ténériffe* (novembre 1909), vereinigt ferner Eigenschaften in sich, die, wie Sabine Lenk meint¹³, für den eindeutigsten Prototyp der *actualité* der Epoche bezeichnend sind: Er berichtet über eine Tatsache, die zu einem bestimmten Zeitpunkt passiert ist und die von allgemeinem Interesse ist. Dieser Film ist der einzige, der nicht erhalten geblieben ist.

4.3.1. Inhalt und Unterschiede der französischen und deutschen Versionen

Dieser Teil widmet sich dem Vergleich einiger technischen Aspekte der unterschiedlichen Versionen der Filme *A travers l'île de Ténériffe* und *Voyage aux îles Canaries*, die in Frankreich bzw. Deutschland gefunden wurden. In der Cinémathèque Gaumont befinden sich die *masters* der Filme, während in den

¹² *Répertoire des Films d'Enseignement l'Encyclopédie Gaumont*, Imprimeries Gaumont, 1928. Der erste Katalog der Encyclopédie Gaumont erschien 1921.

¹³ Vgl. Sabine Lenk, "Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich", in *Aktualitätenfilms* (KINtop Schriften 6), Stroemfeld/Roter Stern. Basel, Frankfurt am Main, 1997, S. 63.

deutschen Archiven sich die in Deutschland gezeigten Versionen der Filme befinden. Das Vorhandensein der deutschen Versionen *Quer durch Teneriffa* und *Reise nach den Canarischen Inseln* in den Archiven war damals den Archiven selbst nicht bekannt, bis sie 1996 und 1999 dort gefunden wurden. (Stiftung Deutsche Kinemathek und Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin). Die Filme mit den gleichen Titeln, die 1997 in der Cinémathèque Gaumont in Paris gesichtet wurden, wurden von dem Filmarchiv selbst fälschlicher Weise auf das Jahr 1920 datiert.

Beim Vergleichen der Kopien fällt auf den ersten Blick auf, dass bei den deutschen Versionen im Vorspann der Titel gezeigt wird und innerhalb des Films Zwischentitel eingeblendet werden, während beides bei den französischen Versionen nicht der Fall ist. Ferner wird in der deutschen Presse darauf hingewiesen, dass *Quer durch Teneriffa* in Deutschland viragiert und gefärbt gezeigt wurde¹⁴, was auch bei der in Deutschland vorhandenen Nitratkopie eines anderen dieser Filme, nämlich *Reise nach den Canarischen Inseln*, der Fall ist¹⁵. Diese Eigenschaften können in den von der Cinémathèque Gaumont zur Verfügung gestellten Dokumenten nicht festgestellt werden; denn dort dürfen lediglich die Schwarz-Weiß-Kopien der drei erhaltenen Streifen auf einem professionellen Videoprojektor (Betacam) angesehen werden.

Die Aufnahme der Zwischentitel und die Tatsache, dass zwei der deutschen Filme gefärbt gezeigt wurden, sind nicht die einzigen Merkmale, die sie von den Streifen der Cinémathèque Gaumont unterscheiden. Weitere Abweichungen sind die unterschiedliche Länge und die unterschiedliche Zahl der Aufnahmen, die auf verschiedenen Gründen beruhen können. So fällt zum Beispiel auf, dass nach den von Birett konsultierten Quellen *Quer durch Teneriffa* in Deutschland mit einer Länge von 112 Metern gezeigt wurde,¹⁶ d.h., dass der Film 41 Meter kürzer war als die Filmlänge, die im Verzeichnis von Gaumont angegeben ist.

¹⁴ Vgl. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*, Winterberg, München, 1991, S. 529.

¹⁵ In der vollständigen Version der Dissertation wird der Gebrauch der Farben in diesem Film analysiert sowie die Wirkung, die durch das Einsetzen der Farben erzielt wurde.

¹⁶ Herbert Birett, a.a.O., S. 529.

In der deutschen Version dieses Films, die sich in der Stiftung Deutsche Kinemathek befindet, fehlt eine Totale des Pico Teide, der ein charakteristisches Merkmal der Insel ist, sowie eine Panoramaaufnahme des nördlichen Teils der Insel. Von den neun Aufnahmen, die die französische Version enthält, sind in der deutschen nur sieben vorhanden, wozu sechs Zwischentitel kommen, die in der französischen Version nicht enthalten sind¹⁷.

Der andere Film, *Reise nach den Canarischen Inseln*, enthält zehn der elf Aufnahmen des französischen *masters* und sechs Zwischentitel¹⁸. Die fehlende Szene ist jedoch weniger aufschlussreich für diese Arbeit als die, die beim vorher erwähnten Film weggeschnitten wurde. Die Aufnahme, die bei der deutschen Version fehlt, steht bei dem französischen Film an letzter Stelle. Sie zeigt ein Kind, das sich mehrere Male hin hockt und dann aufrecht zwischen den Bananenbäumen umherläuft.

Dennoch fällt ein weiterer Unterschied auf, der möglicherweise nicht auf die Schwierigkeiten des Transports des Films von Frankreich nach Deutschland oder sonstige Wechselfälle seines langen Lebens beruht und zu dem es während der Phase des Filmschnitts kam. Es handelt sich um bedeutende Unterschiede in der Reihenfolge der Aufnahmen, die die narrative Einheit beeinflussen. Während in *Voyage aux îles Canaries* Fragmente des Hafens von Las Palmas mit Fragmenten des Stadtkerns vermischt werden, stellt man bei der deutschen Version von Anfang an eine thematische Gruppierung und logische Aufeinanderfolge der Szenen fest. Der Beweis hierfür besteht darin, dass nach der ersten Panoramaaufnahme der Stadt von den Bergen bis hin zum Hafen eine Ansicht der Hafengegend folgt und auf diese das Hin und Her von Personen, Waren und Fahrzeugen am Kai. Dieser dynamischen Szene folgt das hektische Treiben auf der Hauptstraße, die auch gleichzeitig die wichtigste Einkaufsstraße der Stadt ist, gefolgt vom Kasinoplatz, dem kulturellen Zentrum der Stadt, um dann mit einer Menschenmenge in festlichem Trubel an den Toren zum Markt zu enden. Danach führt die Kamera

¹⁷ Die sechs eingeblendeten Zwischentitel lauten in spanischer Sprache folgendermaßen: *La capital Santa Cruz; El Puerto; Plaza de la Constitución; Un drago de tres mil años. Draconea Draco. Altura 13.60 m. Perímetro de la base 14.45 m; Realejo Bajo; Panorámica de Icod*. Allerdings steht im Birett-Katalog, der Film hätte nur fünf Zwischentitel (Vgl. Herbert Birett, a.a.O., S. 529).

¹⁸ Die Zwischentitel, die in *Viaje a las Islas Canarias* enthalten sind, haben auf Spanisch folgenden Wortlaut: *El Puerto de la Luz; Triana; Plaza de Cairasco con el Casino; El Mercado; Fuente pública*,

als Übergang den Betrachter zunächst an einer Gruppe von Frauen und Kindern vorbei, die sich gegenüber einem Brunnen vor einer Wand aus Stein befinden – eine Szene, die an jedem beliebigen Ort der Insel sich hätte abspielen können –, dann weiter von der Stadt zum Leben auf dem Lande und zu der reichen Vegetation im Innern der Insel.

Daher fällt auf, dass nicht nur Kriterien der geographischen Umgebung beachtet wurden, sondern dass ein logischer thematischer Faden durch die gesellschaftlichen Strukturen verfolgt wird, als versuchte man, aus den verschiedenen Szenen eine Einheit zu bilden.

Auch bei der Montage anderer Fragmente von *Quer durch Teneriffa* fällt auf, dass versucht wird, den Bildern Kontinuität zu verleihen. Auch wenn dies hier weniger konsequent geschieht als bei dem zuvor erwähnten Fall, fällt in der deutschen Version ein stärkerer Zusammenhang als in der französischen Version auf: Nachdem das Leben in einer ländlichen und bergigen Ortschaft Teneriffas gezeigt wird, beginnt eine lange Panoramaansicht des Dorfes Icod, dem dann zwei Großaufnahmen seines tausendjährigen Drachenbaums folgen. In dem Streifen der Cinémathèque Gaumont erfolgt hingegen ein abrupter Bruch in der Narration dadurch, dass einer Aufnahme, die das Ambiente am wichtigsten Platz der Hauptstadt der Insel darstellt, ohne Übergang die Aufnahmen, die nur den Drachenbaum zeigen, folgen.

Ferner fällt auf, dass *Voyage aux îles Canaries* mit einer Aufnahme beginnt, die keinen besonderen visuellen Inhalt hat – sie zeigt einen kleinen runden Platz mit dem Kasino von Las Palmas de Gran Canaria – während die deutsche Version und die beiden Streifen über Teneriffa mit wunderschönen Luftaufnahmen der beiden Städte beginnen.

All das lässt darauf schließen, dass, auch wenn die *masters* der Cinémathèque Gaumont möglicherweise sämtliche Szenen enthalten, die später für die endgültige Montage der Filme benutzt wurden, es in der Tat die deutschen Nitratkopien sind, die es ermöglichen, diese Dokumentarfilme in dem Zustand, in dem sie montiert und schließlich dem Publikum gezeigt wurden, kennenzulernen. Diese Überlegungen tragen dazu bei, dass den gefundenen Versionen der dokumentarische und kinematographische Wert

zuerkannt wird, den jede einzelne von ihnen verdient. Im vorliegenden Fall sind einige der Versionen besser geeignet, die Technik nachzuvollziehen, die beim Drehen und Schnitt dieser Filme angewandt wurde, während andere dazu dienen, uns ihren gesamten Inhalt zu vermitteln.

4.3.2. Vertrieb und Uraufführungen

Die Filme von Gaumont wurden auf der ganzen Welt von den Agenturen Gaumonts vertrieben. Im Jahre 1910 stellte Gaumont, ebenso wie Pathé, den Verkauf von Filmen ein und begann Filme zu verleihen, und ab 1921 gab er seinen Katalog über Dokumentarfilme mit dem Namen *Répertoire des Films d'Enseignement l'Encyclopédie Gaumont* heraus. In den Ausgaben dieses Katalogs von 1928 und 1929 kamen die Kanarischen Inseln in verschiedenen Kategorien vor (Geographie, Geologie, Schöne Künste).

Heutzutage ist es nicht möglich, sämtliche Länder festzustellen, in denen die Filme gezeigt wurden, jedoch ist bekannt, dass sie in Spanien gezeigt wurden – nämlich auf den Kanarischen Inseln – und in Deutschland, und es ist auch anzunehmen, dass sie in ihrem Ursprungsland Frankreich dem Publikum vorgeführt wurden.

Auf den Kanarischen Inseln wurden im Teatro Viana de La Laguna zwei dieser Filme im November und Dezember 1910 uraufgeführt: *Viaje a través de Tenerife* ('Reise durch Teneriffa') und der Film über den Ausbruch des Vulkans Chinyero¹⁹. Letzterer wurde in Deutschland unter dem Titel *Die letzten vulkanischen Ausbrüche auf Teneriffa* ab dem Jahre 1910 gezeigt. Ab dem gleichen Datum wurde *Höhlenbewohner auf den Kanarischen Inseln* gezeigt, dessen Titel eine wörtliche Übersetzung des französischen Originaltitels ist. Auch der Dokumentarfilm *Reise nach den Canarischen Inseln* wurde ab diesem Datum vorgeführt. An letzter Stelle gelangte *Quer durch Teneriffa* im Jahre 1911 auf die Leinwände der deutschen Lichtspielhäuser²⁰.

¹⁹ *El Pueblo Canario*, 10. November 1910; *La Prensa*, 14. November 1910, und *El Pueblo Canario*, 3. Dezember 1910.

²⁰ Vgl. Herbet Birett, a.a.O., S. 261, 399, 529 und 541.

Zwei dieser vier Filme erscheinen ferner in zwei Katalogen über Kultur- und Lehrfilme, die in den zwanziger Jahren in Deutschland gezeigt wurden. Der erste ist der Film über Teneriffa, dessen Titel denen der vorher erwähnten Filme sehr ähnlich ist, nämlich *Eine Fahrt durch Teneriffa*, und der im ersten offiziellen Verzeichnis von zu Unterrichtszwecken geeigneten Filmen erschien.²¹ Der Titel erscheint in dem Afrika gewidmeten Teil des Verzeichnisses und als Vertreiber wird der Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte, auch unter B.B.B bekannt, genannt.

Der zweite Film, der in einem dieser Kataloge gefunden wurde, ist *Eine Reise auf die Canarischen Inseln*, der mit diesem Titel im *Verzeichnis deutscher Filme* von 1927 erscheint und dem von Birett angegebenen Titel ähnlich ist²². Der Film erscheint ebenfalls innerhalb der Kategorie Filme über Afrika und auch hier ist die Vertreiberfirma B.B.B.

Möglicherweise war dieser Dokumentarfilm derjenige, der am längsten in Deutschland gezeigt wurde, da er der einzige Film ist, der Ende der zwanziger Jahre noch in einem deutschen Katalog Erwähnung fand, unabhängig davon, dass er in den französischen Katalogen von Gaumont erschien. Dies zeigt auch das deutsche Interesse, Filme über die Kanarischen Inseln anbieten zu können, auch wenn Deutschland, wie später festgestellt wird, damals bereits mehrere Dokumentarfilme auf dem Archipel gedreht hatte.

²¹ Reichsfilmstelle, *Antliches Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, Berlin, 1921, S. 6.

²² Vgl. Walther Günther, *Verzeichnis deutscher Filme de Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Bildwart-Verlags-Gen, Berlin, 1927, S. 31.

5. KAPITEL

WISSENSCHAFTLICHER DOKUMENTARFILM UND LEHRFILM, DER VORGÄNGER DES KULTURFILMS

5. WISSENSCHAFTLICHER DOKUMENTARFILM UND LEHRFILM, DER VORGÄNGER DES KULTURFILMS

5.1 Die Anfänge der Verwendung des Films in der Wissenschaft und auf den Kanarischen Inseln durchgeführte Forschungen

Parallel zu den kommerziellen Spiel- und Dokumentarfilmen, die zur Aufführung in Filmtheatern, Freilichttheatern und ambulanten Kinos vorgesehen waren, wurde der Film von Anfang an auch von der Wissenschaft genutzt. So fanden die ersten Präsentationen dieser neuen Erfindung der Gebrüder Lumière denn auch ausschließlich im wissenschaftlichen Umfeld statt. Louis-Jean Lumière war zudem auch Arzt. Enge Kontakte zwischen Persönlichkeiten des Films und der Wissenschaften führten dazu, dass dieses Medium schon sehr früh in den Dienst der wissenschaftlichen Forschung trat¹.

Die Wissenschaft bediente sich des Films auf zwei Arten: Zum einen als Forschungsinstrument aufgrund seiner Zweckdienlichkeit zur Entdeckung bestimmter Naturerscheinungen und Erforschung tierischen Verhaltens; und zum anderen als Medium zur Bekanntmachung der Experimente und Forschungsergebnisse der verschiedenen Disziplinen, sowohl in wissenschaftlichen Kreisen als auch bei Vorträgen und auf Kongressen. Nach und nach wurde der Film vor allem in Schulen und Universitäten zu erzieherischen und allgemeinbildenden Zwecken verwendet. Doch die Fortschritte der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen wurden in öffentlichen Lichtspielhäusern auch dem breiten Publikum vorgeführt. Dies geschah verstärkt nach der Gründung der Kulturabteilung der Ufa am 1. Juli 1918². Von diesen beiden Verwendungen des Films interessiert für die

¹ Ziehe z.B.: Jacqueline Carpine-Lancre, "Prince, océanographe et 'cinématographe': Albert Ier de Monaco", 1895, Nr. 18, Sommer 1995

² Die Entwicklung des wissenschaftlichen Dokumentarfilms bis zur Gründung der Kulturabteilung der Ufa wird anhand zahlreicher Beispiele (mit Titeln sowie Namen von deutschen und ausländischen

vorliegende Untersuchung besonders die Seite der wissenschaftlichen Forschung, die den Film sowohl als Forschungsmittel als auch als glaubhaften Beweis der erzielten Resultate in der Wissenschaft selbst verwendete. Seit dem Anfang der Filmgeschichte bis weit in das erste Jahrzehnt des 20. Jh. hinein wurden viele dieser Untersuchungen auf den Kanarischen Inseln oder in den dortigen Gewässern gefilmt.

Die wichtigste Arbeit wurde in diesem Zusammenhang von Wolfgang Köhler, einem berühmten Psychologen der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin geleistet. Während seines Aufenthalts auf den Kanaren (1914–1917) auf der Station für Anthropoiden auf Teneriffa filmte er Intelligenztests bei einer Gruppe Primaten und verwendete das Filmmaterial später als unumstößlichen Beweis seiner Entdeckungen vor den damaligen Gegnern seiner Theorien. Dieser weltweit als einer der Väter der Gestaltpsychologie bekannte Wissenschaftler und sein Film 'Intelligenztests an Anthropoiden' wird in der vollständigen Fassung der vorliegenden Dissertation eingehend untersucht und besprochen.

Weitere im kanarischen Raum durchgeführten wissenschaftliche Arbeiten, bei denen eine Filmkamera verwendet wurde, waren die Anfang des 20. Jh. gedrehten Unterwasseraufnahmen von Dr. Doyen an Bord der 'Princesse Alice II', dem Schiff des Prinzen Albert von Monaco.³ In der spanische Fassung dieser Doktorarbeit wird der Kontext jener ersten Filmaufnahmen näher beleuchtet, da diese Art filmischen Schaffens bis dahin unbekannt war.

Jahre später erhielt Friedrich Wilhelm Murnau, eine der herausragendsten Persönlichkeiten des deutschen Films, 1918 das Angebot, an einer durch den Herzog von Mecklenburg (1873–1969) finanziell unterstützten dreijährigen ozeanographischen Expedition zu den Kanarischen Inseln teilzunehmen, an der er sich dann aber doch nicht beteiligte. Wie Berriatúa in seiner Monografie⁴ über diesen berühmten Cineasten anmerkt,

Wissenschaftlern und Cineasten) in der Originalversion der Doktorarbeit besprochen. Bzgl. der von der Kulturabteilung der Ufa durchgeführten Aktivitäten vgl. Kapitel 6.2.

³ Vgl. Jacqueline Carpine-Lancre, "Prince, océanographe et 'cinématographe': Albert 1er de Monaco", 1895, Nr. 18, Sommer 1995, S. 85.

⁴ Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, S. 483. Luciano

wurde Murnau, kurz bevor er an Bord gehen sollte, die Ausführung seines ersten Spielfilms (*Satanas*, 1919) angeboten, was er einer Teilnahme an dem Projekt vorzog.

5. 2 Die Kinoreformbewegung und die Verteidigung des Lehrfilms

Als Reaktion auf die in Vergnügungsparks, Wandermärkten und Ausstellungen gezeigten Volksfilme und aufgrund der steigenden Zunahme der Sensationstitel forderten verschiedene Filmgesellschaften und die Bildungsgemeinschaft ab 1907 eine Verbesserung des Niveaus der Kinofilme. Sie bestanden hartnäckig auf den Schutz der Jugend vor den als minderwertig eingestuften Filmen, die ihrer Meinung nach einen schädlichen Einfluss auf die Moral junger Menschen ausüben konnten⁵. Diese von Ärzten, Anwälten, Journalisten, Pfarrern und Lehrern unterstützten Gruppen bildeten von 1907 bis gegen Ende des Ersten Weltkrieges (1914–1918) die Kinoreformbewegung.

Obgleich die Kinoreformbewegung die Industrie mit dem Ziel unter Druck setzte, eine ständige Nachfrage nach Lehrfilmen und eine Infrastruktur für deren Vertrieb zu schaffen, die mit dem kommerziellen System erfolgreich konkurrieren könnte, reflektieren die Produktionszahlen jener Zeit diese großen Anstrengungen erst in den letzten Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges. Ab Kriegsbeginn fanden die Forderungen der Kinoreformbewegung nach einer Produktion von Filmen, die sich "mit den Werten der deutschen Kultur und der nationalen sowie ausländischen Konsumindustrie identifizieren sollten" aufgrund der Verbreitung von Berichten über den scheinbaren Erfolg der antideutschen Propaganda in Filmen ein größeres Echo⁶. Trotzdem, und obwohl dies paradox erscheinen mag, wurden die Kinos, die sich auf Kulturfilme spezialisiert hatten, während des Kriegs geschlossen. Die Lehrfilmbewegung verlor schließlich an Kraft und kam, wie Uricchio feststellt⁷, zu einem völligen Stillstand.

Berriatúa gibt einen am 16. Oktober 1927 in der *New York Times* veröffentlichten Artikel wieder, in dem diese Tatsache erläutert wird.

⁵ Oskar Kalbus, "Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung", in Edgar Beyfuß und A. Kossowsky (Hg.), *Das Kulturfilmbuch*, Berlin, 1924, S. 2.

⁶ William Uricchio, "The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice", in Usai, P. Ch. und Codelli, L. (Hg.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, S. 366.

Der Industrie- und Werbefilm hingegen erfuhr eine schnelle Entwicklung. Während der letzten Kriegsjahre zeigte der Staat ein besonderes Interesse an der Produktion und Verbreitung von Filmen, in denen die wirtschaftliche und militärische Stärke Deutschlands hervorgehoben wurde, um der antideutschen und der ausländischen Propaganda auf deutschem Gebiet etwas entgegensetzen zu können⁸. Zu diesem Zweck wurden die Deutsche Lichtbildgesellschaft e.V. (DLG), die Universum-Film AG (Ufa) und die Auslands-Film GmbH gegründet. Dies führte dazu, dass die Arbeit der Reformer zugunsten der Volksbildung den Interessen des Kapitalismus und des Staates weichen mussten⁹.

Man begann damals, den Lehrfilm (wissenschaftlich, als Lehrmittel für Schulen und von allgemeinem Interesse) und den Werbefilm (Industrie, Handel) im weiteren Sinn als Kulturfilme zu betrachten, wie aus einem 1921 in der Zeitschrift *Bild und Schule*¹⁰ veröffentlichten Vortrag über den 'neuen' Kulturfilm hervorgeht. Die im Sommer 1918 gegründete Kulturfilmabteilung der Ufa führte dieses Genre zu höchsten Erfolgen. Dennoch "waren die Unternehmensstrategien dieses Konzerns nicht unbedingt dazu gedacht, den Bedürfnissen der Schullehrer nachzukommen", bemerkt Uricchio¹¹.

So endete schließlich die Lehrfilmperiode und es begann die Zeit des Beiprogrammfilms, der Kulturgroßfilme und abendfüllenden Filme. Seit dieser Zeit werden Nichtspielfilme im Allgemeinen als Lehr- und Kulturfilme bezeichnet. Diese konnten als geeignet für die Volksbildung und/oder Volkserziehung eingestuft werden. Das Genre des Kulturfilms, seine unterschiedlichen Formen und seine Entwicklung bis zum Ende des Dritten Reichs, werden eingehend im nächsten Kapitel behandelt.

5.2.1. Filme über die Kanaren in Kultur- und Lehrfilmverzeichnissen

Die offiziellen Organismen der Filmindustrie, die Produktionsfirmen und die

⁷ Ebenda.

⁸ Dieser Punkt wird im ersten Kapitel der Originalfassung der Doktorarbeit ausführlich besprochen.

⁹ William Uricchio, a.a.O., S. 366.

¹⁰ *Bild und Schule*, Nr. 1, 1921, S. 8. Ebenda., S. 370.

¹¹ Ebenda.

Filmverleihe begannen zu dieser Zeit, Verzeichnisse herauszugeben, die die Titel aller Lehrfilme enthielten. In einigen Fällen gaben diese sogar Auskunft über den jeweiligen Inhalt und empfahlen die Verwendung für bestimmte Altersstufen und Unterrichtsfächer.

Das erste offizielle Verzeichnis von Filmen für den Gebrauch im Unterricht, das *Amtliche Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, wurde 1921 von der Reichsfilmstelle in Berlin herausgegeben. Darin ist einer der vier Filme von Gaumont aus dem Jahre 1909 enthalten, der bereits im vorigen Kapitel analysiert wurde. *A travers l'île de Ténériffe* ist im Verzeichnis mit dem Titel *Eine Fahrt durch Teneriffa* verzeichnet und befindet sich im Abschnitt der Filme über afrikanische Schauplätze¹². Dieser Kategorie werden Filme über die Kanarischen Inseln auch in anderen Katalogen zugeordnet, wie im Folgenden noch zu sehen sein wird.

Ein Jahr später, also 1922, begann Walter Günther seine breit angelegte Arbeit, in der alle in Deutschland existierenden Kultur- und Lehrfilme aufgelistet sind. Das Ergebnis dieser ersten Aufstellung war die Herausgabe des *Verzeichnisses Deutscher Filme, Lehr- und Kulturfilme*, der 1928/1929 und 1935 zwei ergänzende Überarbeitungen folgten (weniger einschränkend als das ursprüngliche Werk). Im ersten, dem Kulturfilm gewidmeten Teil dieser Publikation wird ein weiterer Film von Gaumont erwähnt: *Voyage aux îles Canaries*, mit dem Titel *Eine Reise auf die Canarischen Inseln*. Der Film steht im Abschnitt Geografie und dort in der Untergruppe von Filmen über Afrika.

In der ersten Ausgabe des Werks erscheinen auch andere Dokumentarfilme, die in dieser Dissertation in dem Kapitel über die filmische Dokumentation von Reisen und Tourismus untersucht werden: *An Bord der 'Cap Polonio' nach Süd-Amerika* (Deulig), *Eine Reise des Schnelldampfers 'Cap Polonio' nach Südamerika* (Deulig, 1924, *Lehrfilm*) und *Südamerika, 2. Teil: Argentinien* (Döring, 1924).

Die wichtigste Neuigkeit dieser wertvollen Quelle über Dokumentarfilme ist, dass in der ersten Überarbeitung des Verzeichnisses¹³ zwei als für Unterrichtszwecke geeignete Filme (Lehrfilme) erscheinen, die ausschließlich

¹² Reichsfilmstelle, *Amtliche Verzeichnis der Deutschen Lehrfilme*, Carl Flemming und Wiskott, Berlin, 1921, S. 1.

¹³ Walter Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme, Lehr- und Kulturfilme. I. Nachtrag*, Bildwart-Verlags-Genossenschaft, Berlin, 1928/1929.

den Kanaren gewidmet sind und zu denen es kaum Hinweise gibt. Daher schien es angebracht, im folgenden Abschnitt ausschließlich diese Filme zu behandeln.

5.2.1.1 *Unter Palmen und Bananen. Bilder von den Kanarischen Inseln und Der Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa*

Unter Palmen und Bananen und *Der Vulkan im Weltmeer* sind die den Kanarischen Inseln gewidmeten Titel, die in der ersten Überarbeitung des *Verzeichnisses Deutscher Filme, Lehr- und Kulturfilme* von 1928/1929 erscheinen. Der erste von ihnen, *Unter Palmen und Bananen*, führte den Untertitel *Bilder von den Kanarischen Inseln* und hatte eine Länge von 510 m. Der zweite, *Der Vulkan im Weltmeer*, trug den Untertitel *Eine Besteigung des Pic von Teneriffa* und war mit nur 360 m Länge deutlich kürzer.

Ihre Aufnahme in das genannte Verzeichnis verdanken diese Filme ihrer Einstufe als Lehrfilme von der Amtlichen Bayerischen Bildstelle in München¹⁴.

Die beiden Filme stehen in der Liste hintereinander und wurden wahrscheinlich von derselben Produktions- oder Vertriebsfirma vorgelegt. Diese Angabe ist jedoch nicht erhalten. Das Bewertungsbüro erteilt ihnen beinahe identische Codes, die sich nur durch den Zusatz eines Buchstabens unterscheiden (428a bzw. 428b). Dieser Umstand wiederholt sich bei anderen Filmgruppen und führt zu dem Schluss, dass es sich um ein und dieselbe Filmgesellschaft gehandelt haben muss.

Diese beiden Titel erscheinen außerdem in einer weiteren alphabetisch geordneten Liste, dem Verzeichnis der zwischen dem 1. Januar und dem 31. Dezember 1927 durch das Organ zur Beurteilung von Lehrfilmen in Berlin (Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Berlin) bewerteten Produktionen. So wird belegt, dass das Produktionsjahr 1927 ist. Dazu kommt, dass ein weiteres Beurteilungsorgan in München beiden Filmen eine gemeinsame Kennnummer erteilte (Nr. 2712), die sich anscheinend auf das Prüfungsdatum bezieht: Dezember 1927. Die Bestätigung, dass diese Filme nicht älter sind,

erhalten wir aus dem Umstand, dass sie in der ersten Ausgabe des Katalogs von Walter Günther, der alle bis zum 31. März 1926 gedrehten Filme umfasst, nicht erscheinen. Ebenso wenig zu finden sind sie in den Verzeichnissen von Karl Wolffsohn¹⁵, die alle Spiel- und Dokumentarfilme, die zwischen 1922 und 1932 durch die Zensur gingen, registrieren.

Aufgrund der wichtigen Rolle, die diese Filme bei der Bekanntmachung und Promotion der Kanarischen Inseln gespielt haben mögen, ist es bedauerlich, dass nicht mehr Referenzen zur Verfügung stehen (weder die Zensurenentscheidungen noch die Filme sind erhalten). Doch anhand der Titel können einige Überlegungen zu den beiden Filmen angestellt werden.

Unter Palmen und Bananen. Bilder von den Kanarischen Inseln besitzt einen allgemein gehaltenen Titel, der es nicht nur gestattet, diverse Szenen von unterschiedlichen Inseln des Archipels, sondern auch unterschiedliche Themengebiete wie Natur, Landwirtschaft und Bevölkerung zu zeigen. Dagegen scheint der kürzere Film *Der Vulkan im Weltmeer. Eine Besteigung des Pic von Teneriffa* nur Bilder von der Insel Teneriffa enthalten zu haben, die wahrscheinlich, wie schon der Untertitel andeutet, vor allem von der Besteigung des Teide stammten. Diese Exkursion erfreute sich schon damals bei den Teneriffa besuchenden Touristen, Reisenden, Naturliebhabern und Wissenschaftlern großer Beliebtheit.

¹⁴ Walter Günther, a.a.O., S. 104.

¹⁵ Karl Wolffsohn (Hg.), *Jahrbuch der Filmindustrie*, Lichtbild-Bühne, Berlin, 1923-1933.

6. KAPITEL

DIE ENTWICKLUNG DES KULTURFILMS UND DER FILM-WOCHENSCHAU

6. DIE ENTWICKLUNG DES KULTURFILMS UND DER FILM- WOCHENSCHAU

6.1 Die Suche nach einer Definition

Der Kulturfilm ist ein rein deutsches Filmgenre, das wiederum zum Dokumentarfilm gehört, der sich vor allem während des Zeitraums zwischen den beiden Weltkriegen entwickelte. Die Analyse und Diskussion über dieses Postulat, sowie über Ähnlichkeiten und Unterschiede im Vergleich zum Dokumentarfilm, der in anderen Ländern produziert wurde, ist Teil des Projektes "Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland, 1895–1945"¹, das eine Gruppe von deutschen Forschern seit 1999 mit dem Hauptziel verfolgt, eine bislang noch ungeschriebene Geschichte zu formulieren, nämlich die des Kulturfilms. Das Genre des Kulturfilms fand so gut wie keine Beachtung, und zwar weder in den allgemeinen geschichtlichen Abhandlungen über den Film und in der Literatur über den Dokumentarfilm², noch in der Geschichte des deutschen Films schlechthin.

Gegenwärtig studieren Forscher und Professoren diverser Universitäten, Einrichtungen aus der Welt des Films und deutschen Filmarchiven, im Detail und unter Berücksichtigung verschiedener Standpunkte, in Zusammenarbeit mit ausländischen Experten der Geschichte des Films³ ein Phänomen, das Hilmar

¹ Mehr Information über dieses weitreichende Projekt, das seit Oktober 1999 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wurde, von PD. Dr. Peter Zimmerman geleitet wurde (Studienzeitraum: 1895-1918), Haus des Dokumentarfilms Stuttgart, Prof. Dr. Martin Loiperdinger (Zeitraum: Drittes Reich), Universität Trier und Prof. Dr. Klaus Kreimeier (Zeitraum: Weimarer Republik), Uni-GHS Siegen und vom Bundesarchiv-Filmarchiv unterstützt wurde, ist auf folgender Internetseite zu finden: <http://www.uni-trier.de/%7Edokufilm/> (besucht am 20. März 2001).

² Unter den Monographien, die über diesen Dokumentarfilm veröffentlicht wurden, sind besonders folgende zu erwähnen: Erik Barnouw, *El documental: historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996; Richard Barsam, *Nonfiction Film. A critical history*, Dutton, Nueva York, 1973; Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997; María Antonia Paz, y Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo. 1895-1945*, Ariel, Barcelona, 1999; Lewis Jacobs, *Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake, New York, 1971; John Grierson, *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, Londres, 1966; Alan Rosenthal, *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley, 1988; Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1963; Brian Winston, *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, BFI, London, 1995.

³ Um die Forschungen in einen internationalen Vergleich zu stellen, hat das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart vom 1. bis 2. Dezember 2000 in Berlin die Tagung "Triumph der Bilder. Der deutsche

Hoffmann vor mehr als zehn Jahren als typisch deutsch bezeichnet hat, und zwar nicht nur aufgrund seiner Bezeichnung als solches, sondern auch aufgrund seiner Ästhetik⁴.

In diesem Abschnitt wird der deutsche 'kulturelle Film' als Ganzes behandelt (unter Berücksichtigung seiner Entstehung, Entwicklung, Inhalte, Ästhetik, Produktionsgesellschaften, dem staatlichen Einfluss, dem er unterlag, usw.). Auch wenn die verschiedenen Modalitäten des Kulturfilms (Expeditionsfilme, Reisefilme usw.) hier ebenfalls erwähnt werden, ist das konkrete Studium einiger dieser Modalitäten Teil der thematischen Kapitel dieser Arbeit, in denen die Dokumentarfilme, die auf den Kanarischen Inseln gedreht wurden, analysiert werden⁵. Nach den obigen Erläuterungen soll nun im Folgenden das Konzept des "Kulturfilms" beschrieben werden.

Bei der Vielzahl von Definitionen über die Bedeutung der Bezeichnung "Kulturfilm" ist eine der genauesten die, die Hilmar Hoffmann wörtlich aus einem schweizer Konversationslexikon von 1947 zitiert⁶, in der ausgesagt wird, dass der Begriff eine kollektive Bezeichnung ist, die auf sämtliche Filme, die kulturelle Ziele verfolgen, anwendbar ist:

"wissenschaftliche Forschungsfilme, Unterrichtsfilme für Volks-, Fach- und Hochschulen, Expeditions- und Reportagefilme, Aufklärungs- und Werbefilme, Dokumentarfilme".

Hieraus leitet sich ab, dass das Wort "Kulturfilm" nicht nur eine Reihe von Unterkategorien umfasst, sondern dass es sich um einen sehr umfassenden

Kulturfilm der 20er und 30er Jahre im internationalen Vergleich" durchgeführt. Dabei haben Wolfgang Hamdorf und die Doktorandin das Referat "Die zwei Linien des spanischen Dokumentarfilms: Künstlerische Avantgarde und soziale Thematik - vom Ende der Monarchie zum Ende des Bürgerkrieges" gehalten. Der Beitrag wird in Herbst 2002 in der Buchreihe Close Up veröffentlicht: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*.

⁴ Vgl. Hilmar Hoffmann, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, Bd. I, 1988, S. 113.

⁵ Ferner werden in dieser Doktorarbeit der Dokumentarfilm in anderen Ländern und die verschiedenen Schulen nicht eingehend behandelt, sondern lediglich in der "Einleitung" erwähnt, da eine detaillierte Behandlung sich vom Ziel dieser Arbeit entfernen würde. Dennoch wurden während der Forschungsarbeit die wichtigsten einschlägigen Werke zu diesen Themen (vgl. Anm. 2) eingehend studiert.

⁶ Hilmar Hoffman (a.a.O., S. 114) macht keine weiteren Angaben zu dieser Publikation.

Begriff handelt, der unabhängige Genres wie den Dokumentarfilm, den Reportagefilm und den Werbefilm abdeckt⁷.

Es ist bisher nicht mit Bestimmtheit bekannt, wann der Ausdruck "Kulturfilm" zum ersten Mal fiel. Bis zum Ersten Weltkrieg wurden die Filme, die kein Drehbuch hatten, nach ihrem Inhalt klassifiziert. Hier möge als Beispiel folgende Bezeichnung dienen: "Verfilmungen der Natur und wissenschaftliche Filme"⁸. Auch wenn der Begriff "Kulturfilm" in Fach- und Bildungskreisen benutzt wurde, tauchte er als offizielle Bezeichnung erst im Sommer 1918 mit der Gründung der Kultur- und Lehrfilmabteilung der Ufa auf; die erste umfassende populärwissenschaftliche Arbeit über dieses Genre mit seinen verschiedenen Varianten, das Gemeinschaftswerk mit dem Titel *Das Kulturfilmbuch*⁹, wurde allerdings erst 1924 veröffentlicht.

Die Bemühung, ein globales Konzept zu finden, zeigt das Bestreben, den Anspruch des Nicht-Spielfilms, der eine Art kulturelles Phänomen sein wollte, klarzustellen und ihn so vom abendfüllenden Film oder Unterhaltungsfilm abzugrenzen. Auf diese Weise wurde auch der Versuch unternommen, das Kino schlechthin zu legitimieren, nach den wiederholten Forderungen der Kinoreformbewegung, deren Wegbereiter dies Art Film als den einzigen "wahrhaftigen Film" bezeichneten.

Das Konzept zeichnet sich in seinen Anfängen weniger in theoretischer, sondern vielmehr in programmatischer Form ab, wie man aus den folgenden Zitaten aus dem Werk *Das Kulturfilmbuch* entnehmen kann: "Jeder Film, der seine Fabel oder überhaupt seine Geschehnisse (...) auf einer ethischen oder kulturellen Grundlage aufbaut, verdient den Namen 'Kulturfilm'"¹⁰; "Ein Kulturfilm ist ein Film, welcher die Masse (...) belehrt"¹¹. Die Titel der verschiedenen Kapitel dieses Buches zeigen ferner, dass dem Kulturfilm sämtliche erdenklichen Bereiche zugeordnet wurden, über die Filme gedreht werden konnten, solange nur gewährleistet war, dass die Filme das umfassende Ziel der Bildung verfolgten: "Der Film als Volksbildner", "Kulturfilm und Jugend", "Schule und Film", "Staat und Kulturfilm", "Literatur und Film", "Der Film als

⁷ Ebenda.

⁸ Vgl. Paul Samuleit und Emil Born, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Berlin, 1912, S. 11.

⁹ E. Beyfuss und A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Carl P. Chryselius'scher, Berlin, 1924.

¹⁰ A. Kossowsky, "Kulturfilm-Regie", in E. Beyfuss und A. Kossowsky, a.a.O., S. 267.

Kulturfaktor“, ”Der biologische Film“, ”Das geographische Laufbild“, ”Industriefilme“, ”Berufsfilme“, usw. Der Rahmen, den Beyfuss und Kossowsky in ihrer Publikation¹² definierten, umfasste auch die Adaptation von Themen, die bislang dem abendfüllenden Film vorbehalten waren, wozu unter anderem Märchenfilme gehören (*Der kleine Muck*, *Tischlein deck Dich*, beide von Wilhelm Prager, 1921) und der biblische Dokumentarfilm *I.N.R.I* (Robert Wiene, 1923). Einige Jahre später bezeichnete das höchste Organ der Filmindustrie (SPIO¹³) den ”Kulturfilm“ als Triade im engen Sinn: Lehrfilm, wissenschaftlicher Film und reiner Landschaftsfilm¹⁴.

Auch wenn einige Produktionen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Produktionen hatten, die die Franzosen als *documentaires* und die Amerikaner als *documentary films* bezeichneten – ein Begriff, der zum ersten Mal 1926 in der *The New York Sun* publizierte Filmkritik von John Grierson über *Moana* von Robert Flaherty gebraucht wurde – wurde der Begriff ”Kulturfilm“ (kultureller Film) ausschließlich in Deutschland verwendet.

Die Kulturfilme waren bei frankophonem und anglophonem Publikum sehr beliebt. Die Amerikaner bezeichneten sie als ”Ufa-oddities“, was ”Ufa-Leckerbissen“ bedeutete, die französische Presse unterstrich die Qualität der Filme, indem sie sie als ”*films de niveau*“ bezeichnete, und die Presse Australiens nannte sie ”Ufa-gems“ (”Ufa-Edelsteine“)¹⁵. Zwischen 1926 und 1929 wurden von rund hundert Kulturfilmen eine sehr hohe Anzahl von Kopien an die großen Filmtheaterketten der USA verkauft. Auch in Spanien wurden zahlreiche Kulturfilme gezeigt.

In den dreißiger Jahren wurde systematisch versucht, dieses Genre zu definieren. So bemüht sich Hippler, eine klare Trennung zum abendfüllenden Film aufzuzeigen: ”Während der Spielfilm eine fortlaufende Spielhandlung um ihrer selbst willen darstellt, bietet der Kulturfilm die unmittelbare Wirklichkeit in ihren mannigfachen Erscheinungsformen dar“¹⁶. 1940 unterteilt Panofsky den Kulturfilm in wissenschaftlichen Film (Forschungsfilm), Lehrfilm für Schulen und

¹¹ Richard Oswald, ”Der Film als Kulturfaktor“, in E. Beyfuss und A. Kossowsky, a.a.O., S. 103.

¹² E. Beyfuss und A. Kossowsky, a.a.O.

¹³ Dachorganisation von Fachverbänden der deutschen Filmwirtschaft (”Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V.“).

¹⁴ Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 114.

¹⁵ Vgl. Oskar Kalbus, *Pioniere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1941, S. 43.

¹⁶ Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Max Hesses, Berlin, 1942, S. 1 f.

den populärwissenschaftlichen Groß- und Beiprogrammfilm. Der letzte Filmtyp, der einen in gewisser Weise popularisierenden Charakter hatte, war die Art von Film, der in kommerziellen Lichtspielhäusern gezeigt wurde¹⁷. Hier konnte es sich bei "Kulturgroßfilmen" oder "abendfüllenden Filmen" um 'Langfilme' handeln oder, wenn der Film als "Beiprogrammfilm" dienen sollte, um 'Kurzfilme'.

Ab den zwanziger Jahren waren diese drei Varianten (wissenschaftlicher Film, Lehrfilm und populärwissenschaftlicher Film) die am weitesten verbreiteten Typen und jede einzelne Variante unterteilte sich wiederum in diverse Untervarianten. So gehörten zum Lehrfilm auch die Streifen, die für die verschiedenen Bildungseinrichtungen bestimmt waren (angefangen von allgemeinbildenden Schulen bis hin zu Universitäten). Zu den populärwissenschaftlichen Filmen gehörten sowohl Expeditions- und Reisefilme, die Landschaften, Kulturen und Sitten der ganzen Welt zeigten, als auch Industriefilme¹⁸, in denen die letzten Fortschritte der Technik gezeigt wurden (Hier waren die Neuerungen im Transportwesen ein ständig wiederkehrendes Thema). Hans Traub, der Direktor der Ufa-Lehrschau, unterstreicht in diesem Sinne die Bedeutung des Kulturfilms, dessen Gegenstand Deutschland ist, indem er feststellt, dass der "volksbildende Theaterfilm die breiten Schichten des Volkes allgemeinverständlich mit Land und Leuten, Sitte und Brauchtum, Gewerbe und Kunst, Forschung und Wissenschaft vertraut macht"¹⁹.

Der Kulturfilm kann nicht eindeutig allein nach den Kriterien Form und Inhalt definiert werden, er besitzt jedoch mindestens eine Eigenschaft, anhand dieser er identifiziert werden kann und die allen Definitionen der Produzenten und Theoretiker der Epoche gemeinsam ist. Sie besteht darin, dass er "im weitesten Sinne ein kulturelles Anliegen von Wissensvermittlung und

¹⁷ Vgl. Walter Panofsky, *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte*, Triltsch, Würzburg, 1940, S. 35.

¹⁸ Ufa Filme wie *Die Hoch- und Untergrundbahn in Berlin; Das Motorrad und wir; Siemens-Schuckert-Hohlseil; Maggiewerke in Singen am Hohentwiel* (1929). Vgl. Rudolf Oertel, *Film Spiegel*, Wilhelm Frick, Wien, 1941, S. 230 y Kay Hoffmann, „Dokumentarische Qualitäten des Industriefilms in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts“, *Archiv und Wirtschaft*, núm. 1, 2002 (http://www.wirtschaftsarchive.de/zeitschrift/m_hoffmann.html) (am 10. Juli 2002 besucht).

¹⁹ Hans Traub und Hans Wilhelm Lavies, *Das deutsche Filmschrifttum*, Hiersemann, Leipzig, 1940, S. 105.

Volksbildung verfolgt²⁰. Dies ist eine einzigartige Besonderheit, die in dem Ausspruch Albert Einsteins über diese Art von Film voll und ganz zum Ausdruck kommt, wobei er ferner dem Kulturfilm die Fähigkeit zuerkennt, ein Gegengewicht zu den sensationalistischen Streifen zu schaffen:

„Der Kultur- und Lehrfilm ist bei guter Auswahl und Behandlung der Gegenstände nach meiner Überzeugung wohl geeignet, weiten Kreisen wertvolle Belehrung und Anregung bester Art zu bieten. Abgesehen davon, dass zahlreiche Gegenstände der Naturwissenschaft und Technik durch bloße Beschreibung und Abbildung nur schwer oder gar nicht zu übermitteln sind, bedeutet die Darbietung eines so vielseitigen, wirklichkeitstreuen Anschauungsmaterials eine wertvolle innere Bereicherung für den Menschen der Großstadt, dessen Anschauungserlebnisse meist von großer Eintönigkeit sind; außerdem kann der Kulturfilm ein wertvolles Gegengewicht bilden gegenüber dem unheilvollen Einfluss der leider so zahlreichen Kino-Darstellungen, die nur auf die Befriedigung eines rohen Sensationsbedürfnisses hinzielen“²¹.

Anhand der Bildung des Volkes durch den Film wurde außerdem versucht, das Weltbild der Zuschauer zu erweitern, und zwar durch die für jedermann verständliche Beschreibung von Personen, Landschaften, Kunst und wissenschaftlichen Erkenntnissen. Folglich wurde der Film auch als ein Mittel zur Verständigung der Völker und zum Knüpfen von Beziehungen zwischen verschiedenen Staaten angesehen.

Der Kulturfilm „erweitert“ nicht nur die in der Presse und in den Illustrierten behandelten Themen, indem er diesen eine visuelle Dimension und damit eine vollständigere Darstellung der Realität hinzufügt, sondern er bringt auch Dinge auf den Bildschirm, die sonst nicht alle Bevölkerungsgruppen erreicht hätten, wie zum Beispiel das mikroskopische Leben, das allmähliche Erblühen der Pflanzen, die Lichtstrahlen, die Wärmeströme und den Blutkreislauf²², wie auch die Arbeit in den modernen Fabriken und auf dem Feld, ohne dabei Kunst und Literatur, die Ethnographie und die Geographie usw. zu vergessen. Hierbei eignet sich der Kulturfilm laut Hoffmann all diese Gebiete und Themenbereiche an, und zwar auf „seine spezifische Art höherer Weltbetrachtung“. Die deutschen Kulturfilmgestalter entzaubern Schöpfung und

²⁰ Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Magisterarbeit, Sozialwissenschaften, Institut für Kommunikationswissenschaften, Ludwig-Maximilian-Universität München, München, 1985, S. 7.

²¹ Abgedruckt in: Wilhelm Richter „Der Film als Volksbildner“, in E. Beyfuss und A. Kossowsky, a.a.O., S. 40 f.

Kosmos”²³. 1941 hat Oertel diese Linie bestätigt: ”Der Kulturfilm ist der große Zauberer, der uns Geheimnisse schauen lässt, wie selbst die kühnste Phantasie sie nicht großartiger und bunter ersinnen könnte”²⁴.

Bereits 1910 wurden Filme dieses Genres (sowohl Kulturfilme als auch Lehrfilme) in spezialisierten Lichtspielhäusern im ganzen Land vorgeführt²⁵. Die bekanntesten Lichtspielhäuser waren die Urania-Filmtheater der Deutschen Kulturfilmgesellschaft, wobei das Filmtheater Urania in Hamburg, das bis zum heutigen Tag Dokumentarfilme zeigt, besonders hervorzuheben ist. Besondere Erwähnung verdient auch die wiederholte Teilnahme deutscher Kulturfilme am Filmfestival in Venedig, bei dem dieses Genre beim Publikum besonders gut ankam.

Die spezialisierten Zeitungen und Zeitschriften, die diverse Thematiken der Filmwelt²⁶ behandelten (*Der Film*, *Film-Kurier*, *Kinematograph*, *Lichtbildbühne*, *Bildwart*, *Der Deutsche Film*, etc.) verbreiteten Nachrichten über Kulturfilme, die über Expeditionen an ferne Orte gedreht wurden, sowie über Erstaufführungen von bedeutenden Kulturfilmen. Dies geschah entweder aufgrund der Bedeutung der Produktionsfirma, der Vertriebsgesellschaft oder des Regisseurs. Dennoch wurde den Kulturfilmen stets weniger Aufmerksamkeit gewährt als dem Spielfilm, auch wenn erstere während der Nazizeit mehr Bedeutung erlangten²⁷. Anders verfuhr man in den Artikel über die Bedeutung des Lehrfilms als Mittel zur Volksbildung, vor allem in den zwanziger Jahren. Letzteres gilt auch für jene Artikel der dreißiger Jahre, in denen die Presse und die Eigentümer der Filmtheater gebeten wurden, dem Kulturfilm mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Beides kommt in diversen Publikationen zum Ausdruck²⁸.

²² Rudolf Oertel, a.a.O., S. 228.

²³ Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 113.

²⁴ Rudolf Oertel, a.a.O., S. 228. Zitiert nach Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 113.

²⁵ Vgl. Friedr. v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Rembrandt, Berlin, 1956, S. 373.

²⁶ In der vollständigen Version der Doktorarbeit wird auf die wichtigsten Eigenschaften jeder dieser Zeitschriften eingegangen.

²⁷ Hier mögen die folgenden Artikel über den Kulturfilm, die in *Der Deutsche Film* veröffentlicht wurden, als Referenz gelten: Johannes Eckardt, ”Abbild und Sinnbild. Von der Gestaltung der Wirklichkeit in Wochenschau und Kulturfilm”, *Der Deutsche Film*, Berlin, Nr. 2, August 1938, S. 44 f; Fritz Hippler, ”Von der Sendung des Kulturfilms!”, *Der Deutsche Film*, Berlin, Nr. 1, Juli 1939, S. 14; Walter Möhl, ”Neue Grundlagen für die Kulturfilmproduktion”, *Der Deutsche Film*, Berlin, Nr. 1, Juli 1939, S. 7-9.

²⁸ Folgende Artikel mögen hier als Beispiele genannt sein: Gruber, ”Der Film ein Kulturfaktor?”, *Süddeutsche Filmzeitung*, 13. Juli 1923; Ludwig Sochaczewer, ”Vom deutschen Lehrfilm”,

6.2 Der Kulturfilm während der Weimarer Republik und die Bedeutung der Ufa bei seiner Entwicklung

Der Kulturfilm entstand zu einem späten Zeitpunkt des Ersten Weltkrieges und gewann ein hohes Ansehen, das er bis 1945 beibehielt. Die Produktionsgesellschaft Ufa spielte eine grundlegende Rolle bei seiner Entwicklung und war für die größten Erfolge dieses Genres verantwortlich. Das Kaiserreich unter Kaiser Wilhelm II. nahm aktiv und mit finanzieller Unterstützung an der Gründung dieser Produktionsfirma teil (vgl. Kapitel 1.1.4 = orígenes, quizás Weimar) und stellte dabei die Bedingung, dass eine Abteilung für die Produktion von Filmen über Deutschland mit dem Ziel der Unterweisung, Aufklärung und Bildung der Nation eingerichtet würde. Für diese Art von Filmen war bereits eine Abteilung des Innenministeriums mit dem Namen "Kulturpflege" zuständig, weswegen dann eine Abteilung der Ufa "Kulturabteilung" genannt wurde und deren filmische Produktionen als "Kulturfilme" bezeichnet wurden. Mit der Leitung der Abteilung wurde der Kommandant Ernst Krieger, der im Krieg Regimentskollege von Major Alexander Grau, dem Direktor der Ufa, war, beauftragt, während Oskar Kalbus mit den finanziellen Angelegenheiten und der Propaganda beauftragt wurde (bis 1926). Krieger hatte vorher im Bild- und Filmamt (BUFA) militärische Lehrfilme produziert.

Ferner erbe die neue Ufa-Abteilung das Filmarchiv der BUFA sowie deren Produktionseinrichtungen und Zuständigkeitsbereiche. Diese Kontinuität wird zudem noch dadurch gestärkt, dass ein Großteil des Personals der BUFA in den Personalbestand der neuen Abteilung aufgenommen wurde²⁹. Auch wenn Deulig, die bislang die zweite große Produktionsfirma von Dokumentarfilmen war, weiterhin hart um die Eroberung des Marktes des Kulturfilms und des Lehrfilms kämpfte, führte die Schaffung der neuen Ufa-Abteilung schließlich zur Vormachtstellung der Ufa auf dem Sektor. Anfang

Kinematograph, Nr. 929, 1924; "Presse und Kulturfilm", *Film-Kurier*, 31. November 1934; "Hilfe für den Kulturfilm", *Film-Kurier*, 20. Juli 1934; "Neue Richtlinien für die Kulturfilmbewertung", *Der Film*, 22. Dezember 1934.

1919 veröffentlichte die Kulturfilmabteilung ihr erstes Verzeichnis von über 87 fertiggestellten und 44 in der Vorbereitungsphase befindlichen Produktionen über insgesamt 21 verschiedenen Gebieten der Wissenschaft, der sieben Kategorien zugeordnet waren: Medizin, Naturwissenschaften, deutsche Geschichte und Kulturgeschichte, Landwirtschaft, Technologie, Gesundheit und Heer³⁰.

Zu den in dieser Dissertation behandelten Filmen gehören u.a. zwei einander ähnliche von der Ufa produzierte Kulturfilme über den Flugverkehr zwischen Europa und Südamerika. Es handelt sich um *Briefe fliegen über den Ozean* (1935) und *F. P. 1 wird Wirklichkeit* (1934) (vgl. Kapitel 11).

Der Kulturfilm von 1919 trug die Zeichen des Wandels, der die Kriegsjahre geprägt hat. Auch wenn eine gewisse Kontinuität aufgezeigt werden kann, ist, wie Uricchio feststellt³¹, die Praxis des Diskurses vor und nach dem Krieg anders. Wenn vor dem Ersten Weltkrieg der Dokumentarfilm zur Unterstützung der Lehre in den Schulen dienen und, wie bereits festgestellt, durch didaktische Filme auch zur Erwachsenenbildung beitragen sollte, war nach dem Krieg und mit der Schaffung der Kulturabteilung der verbreiteste Dokumentarfilm der populärwissenschaftliche Film. Hier handelte es sich um einen durch den Markt vorangetriebenen Mechanismus, der "oft rein ideologische Funktionen hatte"³². Als Leiter der Kulturabteilung begründete Krieger die nationalistische Tendenz seiner Arbeit, indem er das Augenmerk auf die antideutschen Bilder, die damals um die Welt gingen, und die Propagandapläne der USA richtete, sowie auf "die riesigen Vorteile, die sich aus der Vereinigung der Interessen der deutschen Industrie, Bildung und Kultur durch den Kulturfilm ergeben würden"³³.

Die sozialen Folgen des Kriegs kennzeichnen die ersten Produktionen der Kulturabteilung der Ufa³⁴. In den zwanziger Jahren erlangte die filmische Produktion einen wissenschaftlichen Charakter, der bis zur Krise, die die Ufa

²⁹ Vgl. William Uricchio, "The *Kulturfilm*: a brief history of an early discursive practice", in Usai, P. Ch. und Codelli, L. (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema Tedesco, 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, S. 370.

³⁰ Vgl. Oskar Kalbus, a.a.O., S. 43 und William Uricchio, a.a.O., S. 370.

³¹ Vgl. William Uricchio, a.a.O., S. 372.

³² Ebenda.

³³ Ebenda.

³⁴ Filmtitel wie *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* (1919) und *Krüppelnot und Krüppelhilfe* (1921).

1929 durchlief, beibehalten wurde. 1929 wurde durch das neue Lichtspielgesetz die staatliche Kontrolle durch die Filmzensur wieder eingeführt, nachdem sie 1918 abgeschafft worden war. Die Ufa produzierte dank der Arbeit von Dr. Nicholas Kaufmann³⁵, der für medizinische Filme zuständig war, und Ulrich K. T. Schulz³⁶, Leiter der Abteilung Biologie, eine Vielzahl wissenschaftlicher Filme von ausgezeichneter Qualität. Hilmar Hoffmann bestätigt richtiger Weise, dass diese Filme bereits zwei Zwecke erfüllten, die erst 1967 von Nelson Goodman benannt wurden: Das Ziel der Wissenschaft ist das Wissen und das Ziel der Ästhetik besteht in der Befriedigung³⁷.

Die Kulturfilme der Ufa versuchten, all das zu zeigen, was das menschliche Auge nicht erfassen konnten, und zwar nicht nur auf den Gebieten der Biologie und der Medizin, sondern auch auf den Gebieten der Physik, der Chemie, der Meteorologie und der Astronomie. Um dies zu erreichen, standen den Verantwortlichen diverse Studios auf dem Ufa-Gelände in Berlin-Babelsberg zur Verfügung. Dort entwickelten sie die letzten technischen Errungenschaften, die sie zur Produktion von originellen Aufnahmen einsetzen³⁸. Durch die technische Perfektion des Mediums versuchten die Kulturfilm-Produzenten sich künstlerisch und thematisch von der Unidimensionalität der Wochenschau zu emanzipieren. Wenn letztere auch all das, was das menschliche Auge erkennen kann, festhalten konnte, so vermochte es doch der Kulturfilm, den Blick auf das Weltall und durch das Mikroskop festzuhalten.

Die Produktion dieser Abteilung versuchte, die "bunte Vielfalt der Welt", und die enzyklopädischen Besonderheiten zu zeigen und so als ein "Ratgeber in allen Lebenslagen" aufzutreten. Das weite Spektrum der Themen umfasste dabei wissenschaftliche Filme wie z.B. über Eingeborenentänze (*Insel unterm Kreuz des Südens*, 1932), Tierfilme wie *Die ägyptische Springmaus* über

³⁵ Filmtitel wie *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen*; *Die Pocken, ihre Gefahren und deren Bekämpfung* und *Die weiße Seuche, Säuglingspflege*.

³⁶ *Der Hirschkäfer* (1921) war sein erster Film. Andere biologische Filme waren z. B. *Kraftleistung der Pflanzen*, *Der Bienenstaat*, *Mysterium des Lebens*, *Natur und Technik*, *Hochzeiten im Tierreich*, *Bunte Kriechwelt*, *Können Tiere denken?* und *Tiergarten des Meeres*.

³⁷ Nelson Goodman, "Kunst und Erkenntnis", in Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hg.), *Theorien der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984. Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 116.

³⁸ Filmtitel wie folgende: *Der geheimnisvolle Spiegel* (1928, R. Reinert); *Unsichtbare Wolken* (1932, Martin Rikli); *Der Ameisenstaat* (1934, U. K. Schulz).

Deutsches Turnen in Afrika (1929) bis hin zu *Was lernt der Schlosserlehrling im ersten Jahr*³⁹.

Diese große Bandbreite von schier "unbegrenzten" Ressourcen erlangt eine noch größere Bedeutung durch die Erklärung von Nicholas Kaufmann aus dem Jahre 1955, in der er die Richtlinien, die die Regisseure der Kulturabteilung bei ihrer Arbeit zu befolgen hatten, erläutert⁴⁰. Die erste dieser Prämissen bestand in "Mein Feld ist die Welt", was bedeutete, dass der Thematik keine materiellen Grenzen gesetzt waren. Die zweite lautete: "Greift nur hinein ins volle Leben, wenn Ihr es richtig filmt, so ist es interessant", womit ausgesagt wurde, dass selbst die trivialsten und unbedeutendsten Angelegenheiten attraktiv erscheinen konnten. Schließlich nennt er die dritte Prämisse auf Latein: "*Suum cuique!*", was Kaufmann als die Pflicht verstand, jedes Thema seiner eigenen Natur entsprechend zu behandeln.

Diese Philosophie, die der Thematik der Kulturfilme eine umfassende Dimension zuerkannte, führte dazu, dass die Kulturabteilung der Ufa bis 1923, dem Ende der Inflation, 400 Filme des Typus Lehrfilm und unterrichtsgerechter Kulturfilm herstellte⁴¹. Nach Kalbus fanden die Produktionen, die ausschließlich für Klassenzimmer und Universitäten gedacht waren, nicht das Echo, das man erwartete⁴². Ferner waren die wissenschaftlichen Filme für das Publikum schlechthin mit einem Schwierigkeitsgrad behaftet, der das Verständnis stärker als bei anderen Streifen erschwerte, was sich auf die Publikumsakzeptanz auswirkte, sowie auf die spätere Ausrichtung des Kulturfilms und den Gewinn der Produktions- und Vertriebsgesellschaften. Aus diesem Grund, sowie wegen der schweren Wirtschaftskrise, die das Land im Herbst 1923 nach der Währungsreform durchlebte und die die gesamte Filmindustrie in Mitleidenschaft zog, wurde der Versuch unternommen, sich dem Geschmack des Publikums anzunähern.

³⁹ Uvk, "Die Kulturabteilung der Ufa", Webseite *Deutsches Filminstitut*, URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/thema/dt2f001.htm> (am 6. März 2002 besucht).

⁴⁰ Nicholas Kaufmann, "Sein Feld ist die gesamte Welt", *Filmforum*, Nr. 11, April 1955, S. 7. Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 115 f.

⁴¹ Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 117.

⁴² Oskar Kalbus, a.a.O., S. 36 f.

Von nun an weisen die Kulturfilme einen feuilletonartigen Touch auf⁴³. Mit dem Ziel, das Material so gut wie möglich auszunutzen (sowohl für Bildungseinrichtungen als auch für Filmtheater), werden nun mehrere Versionen gleichzeitig erstellt⁴⁴. Die Produzenten versuchen, Filme herzustellen, bei denen ein seriöser Inhalt mit Unterhaltung kombiniert wird. Beispiele dieser Tendenz sind die von der Decla produzierten Streifen wie *Liebesleben der Tiere und Pflanzen* und *Biene Maja* von dem Zoologen Wolfram Junghans und die Filme über Astronomie von Professor Miethe⁴⁵. Ferner versuchte man, die instabile Lage durch Steuervergünstigungen für den Beiprogrammfilm hoher Qualität, der ein Vorläufer des Spielfilms war, zu lindern.

Bis 1924 ist der Begriff Kulturfilm ein Synonym für den Ausdruck Beiprogrammfilm, einem Kurzfilm (mit einer Dauer von circa 15 Minuten und ein bis zwei Akten). Jedoch werden von nun an zahlreiche abendfüllende Kulturfilme gedreht (einige dauern sogar länger als eine Stunde und bestehen aus bis zu fünf Akten), wie *Wege zu Kraft und Schönheit* von Wilhelm Prager und Nicholas Kaufmann. Hier handelt es sich um einen Film über Sport, Gymnastik und Tanz, der "die Zeit von der Gegenwart bis zur griechischen Antike umfasst, um die Ideale der Anthropometrie, Hygiene, Athletik und Ästhetik dieser Zeit zu rühmen"⁴⁶. 1925 wurde der Streifen dank des enormen Werbeaufwands zum ersten internationalen Verkaufserfolg der Ufa⁴⁷. Durch diesen Streifen leisteten beide Regisseure einen entscheidenden Beitrag zur Definition der Ästhetik des Kulturfilms⁴⁸.

1926 wurde der Film hergestellt, der wahrscheinlich auf internationaler Ebene der bekannteste 'Dokumentarfilm'⁴⁹ aus der Zeit der Weimarer Republik

⁴³ Filmtitel wie z. B. *Jugend im Tanz*, *Jagd unter Wasser*, *Der Zirkus kommt* und *Der Geisbub*. Vgl. Hilmar Hoffman, a.a.O., S. 116.

⁴⁴ Uvk, a.a.O.

⁴⁵ Oskar Kalbus, a.a.O., S. 39. Andere bedeutende Tierfilme, die Kalbus zitiert, waren die, die Lola Kreutzberg drehte, in denen Fledermäuse gefilmt wurden; die Filme über Vögel von U. K. T. Schulz sowie die Naturfilme von Hubert Schonger (*Mellum, das Vogelparadies in der Nordsee, Lebensbilder aus der Tierwelt des deutschen Waldes, Aussterbende Tiere*).

⁴⁶ Román Gubern, *Projector de Luna*, Anagrama, Barcelona, S. 347.

⁴⁷ In Spanien hatte der Film jedoch Schwierigkeiten, ein geeignetes Lichtspielhaus zu finden. Ebenda.

⁴⁸ Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 114.

⁴⁹ Kalbus (a.a.O., S. 57) weist darauf hin, dass Ruttmann die damalige Realität filmisch festhielt und dank seiner modernen Methoden zur Behandlung des *Kulturfilms* einen "Dokumentarfilm" erzielte wie die, die in anderen Ländern realisiert wurden, womit er sich auf die Werke von Grierson, Flaherty, Eisenstein, Pudovkin und Cavalcanti bezog.

ist, nämlich *Berlin-Die Sinfonie der Großstadt*, mit Walter Ruttmann als Regisseur⁵⁰. Unter dem künstlerischen Einfluss des Bauhaus experimentiert der avantgardistische Regisseur in diesem "städtischen Gedicht" mit Bildern aus einem Tag im Leben des modernen Berlins der zwanziger Jahre anhand einer Montage voller Dynamik, starken Eindrücken, visuellen Analogien und anderen Ressourcen des Films. Das Ergebnis ist ein impressionistisches Werk einer nahezu abstrakten Komposition, was laut Gubern einem Verrat an dem "sozialen Interesse, das der Drehbuchautor Carl Mayer dem Werk vermitteln wollte", gleichkam⁵¹. Weitere herausragende Werke Ruttmanns waren seine Pionierarbeit im Bereich des Tonfilms *T. S. F.* (1928), sowie das innovative, kühn audiovisuelle und unanimistische Experiment *Melodie der Welt* (1929). 1926 leitete der berühmte Regisseur G. W. Pabst einen weiteren bedeutenden Ufa-Kulturfilm, *Geheimnisse einer Seele*, den ersten Dokumentarfilm über die psychoanalytische Methode Freuds, der unter der Beratung einiger Schüler Freuds gedreht wurde und in dem der Kameramann Guido Seeber es schafft, den menschlichen Schlaf bildlich darzustellen.

Außer der Psychoanalyse wurden für den Kulturfilm weitere umstrittene Themen gesucht, wozu auch Themen gehörten, die in den zwanziger Jahren im Brennpunkt der Presse standen, wie die Relativitätstheorie von Einstein (*Einstein-Film*), die Astronomie (*Wunder der Schöpfung*), die Hypnose und die Suggestion (*Ein Blick in die Tiefen der Seele*) oder das Leben als Para (*Hygiene der Ehe*), wo zum ersten Mal von Schauspielern die Empfängnis eines menschlichen Wesens gezeigt wurde.

Im Gegensatz zu den Filmen mit populären Themen oder Aufklärungsfilmern stellte die Ufa Dokumentarfilme eines höheren intellektuellen Niveaus oder mit elitären Inhalten her, und 1926 bot die Kulturfilmabteilung dann 91 Kulturfilme⁵². Allerdings spiegelt diese bedeutende Zahl nicht die tatsächlichen Probleme der Abteilung wieder: Der wirtschaftliche Gewinn war recht dürftig, und eine Besserung der Lage trat erst 1927 mit dem

⁵⁰ Vgl. ausführlich über Ruttmann: Martin Loiperdinger, "Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus", *Diskurs Film* 7, München, 1995, S. 43-56; Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 1990; Hans Jürgen Brandt, "Walter Ruttmann: Vom Expressionismus zum Faschismus", *Filmfaust*, Nr. 40/50, 1985; "Die Welt im Querschnitt: Walter Ruttmann und sein Montagefilm Berlin-Die Sinfonie der Großstadt", in "Zwischen den Bildern-Aspekte der Filmmontage", Sonderausgabe der Filmzeitung des AFK-Filmstudios, Wintersemester 97/98.

⁵¹ Román Gubern, , a.a.O., S. 124.

Zusammenschluss der Ufa und der Deulig ein⁵³, als die Deulig unter der Leitung von Alfred Hugenberg, einem Zeitungsverleger mit Vormachtstellung auf seinem Sektor und Direktor der Firma Krupp, der Ufa aus der Klemme half und Klitzsch, einen seiner wichtigsten Stellvertreter, mit ihrer Umstrukturierung beauftragte.

Dem Kulturfilm wurden ferner zahlreiche Steuervorteile gewährt, in deren Nutzen hauptsächlich die Eigentümer der Lichtspielhäuser kamen, was dazu beitrug, dass die Stellung des Kulturfilms als Teil des Kinoprogramms gestärkt wurde.

Hinzu kam, dass die Filme der Kulturabteilung der Ufa schon damals mit Untertiteln in mehreren Sprachen versehen waren und in Ländern mit anglophoner und frankophoner Bevölkerung sehr beliebt waren. Ein Beispiel ist der auf den Kanaren gedrehte Streifen *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika*, den die Ufa vertrieb, und der als Tonfilm in deutscher Sprache und als Stummfilm mit französischen Untertiteln existierte (vgl. Kapitel 10).

Allerdings war der Blütezeit bald ein Ende beschert und während der Weltwirtschaftskrise von 1929 traten erneut Schwierigkeiten auf, die bis 1932 andauerten. Hinzu kam der sehr kostenaufwändige Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm; es kam zu drastischen Haushaltskürzungen und die Produktion wurde nahezu gänzlich eingestellt. 1933 schaffte es die Abteilung dank der Nachfrage nach deutschen Kurzfilmen aus dem Ausland, sowie aufgrund der Nachhaltigkeit, mit der verlangt wurde, dass der Kulturfilm Teil von sämtlichen Kinoprogrammen werden sollte, die Schwierigkeiten zu überwinden.

1927 wurde Nicholas Kaufmann Direktor der wieder geschaffenen Kulturabteilung und der Wissenschaftler Martin Rikli, der vorher für Zeiss-Ikon⁵⁴ arbeitete, schloss sich ihm an. Martin Rikli stellte zahlreiche Streifen über Expeditionen nach fernen Gegenden her (Afrika und Asien). Dieser Filmtyp, dem sich Kapitel 7 der vorliegenden Dissertation widmet, wurde von dem Genre Kulturfilm sehr stark genutzt. Unter den zahlreichen Produktionen Riklis ist der Langfilm *Am Rande der Sahara* (1930) als erster Dokumentar-Tonfilm der Ufa

⁵² Vgl. Oskar Kalbus, , a.a.O., S. 43 und 45.

⁵³ Ein Jahr früher schränkt die Regierung den Import von ausländischen Filmen ein, unterstützt die Firmen finanziell und erteilt die Genehmigung für amerikanische Investitionen in der Ufa (Metro-Goldwyn-Mayer und Paramount).

besonders zu erwähnen⁵⁵. Von Anfang an hatte die Ufa vor, mit dem Material aus dieser Reise in den Norden Afrikas sieben Kulturfilme⁵⁶ herzustellen.

Ende 1930 feierte der erste Farbfilm der Abteilung, der nach dem Ufa-Bicolor-System hergestellt wurde, seinen Eintritt in die Lichtspielhäuser, nämlich der Tonfilm *Bunte Tierwelt* (Ulrich K.T. Schulz) und 1938 wurde das Agfacolor-System zum ersten Mal für den Landschaftsfilm *Thüringen, das grüne Herz Deutschlands*⁵⁷ genutzt.

Der Ton ermöglichte es dem Kulturfilm, seine Bedeutung auf vier Weisen zu verstärken: Durch die Synchronisation *in situ* wurde eine höhere Authentizität erreicht. Die nachträgliche Synchronisation ermöglichte es, bereits existierende Töne aufzunehmen. Die Möglichkeit, einen im Off-Ton gelesenen Text aufzunehmen, führte zur Abschaffung der Zwischentitel, die den Raum für begleitenden Text einschränkten und die Bildfolge unterbrachen. Ferner wurden so auch die Vorträge eliminiert, die oft der Filmvorführung vorangingen oder diese begleiteten. Außerdem war für den musikalischen Hintergrund nicht mehr ein im Filmtheater befindliches Orchester unabdingbar; die Filmmusik wurde nunmehr von berühmten Filmmusikern komponiert und aufgenommen⁵⁸.

Auch wenn es die Ufa-Kulturabteilung war, die den größten Beitrag zur immer stärkeren Bedeutung des Kulturfilms leistete, gab es andere wichtige zeitgenössische Produktionsfirmen, die einen Beitrag zur Kulturfilmproduktion leisteten und seine Entwicklung in bedeutendem Maße förderten. Wie auch andere bedeutende Produktionsgesellschaften vertrieb auch die Ufa von anderen Produktionsfirmen hergestellte Kulturfilme.

6.2.1 Weitere Produktionsgesellschaften von Kulturfilmen

Gemeinsam mit der Ufa schafften es noch weitere kleine, mittlere und große Produktionsfirmen die Produktion von Dokumentarfilmen in Deutschland,

⁵⁴ Vgl. Martin Rikli, *Ich filmte für Millionen*, Schützen, Berlin, 1942, und Hans Jürgen Brandt, "Martin Rikli", *Filmfaust*, Nr. 36, 1983.

⁵⁵ Hoffmann (a.a.O., S. 121) nennt als erstes Tonfilm-Experiment der Ufa den Dokumentarfilm *Gläserne Wundertiere*, auch wenn *Am Rande der Sahara* der erste Kulturgroßfilm mit Ton war.

⁵⁶ Bundesarchiv Berlin R 109 I/1033b Nr. 1323 Ufa-Vorstandsprotokoll vom 26. Juli 1928.

⁵⁷ Vgl. Guido Bagier, "Der Farbige Kulturfilm", *Das Reich*, Nr. 3, 16. Januar 1944.

⁵⁸ Wolfgang Zeller, Bernd Scholz y Ludwig Brav, u.a. Vgl. Hedwig Preuk, , a.a.O., S. 61 f.

insbesondere im Vergleich mit dem Ausland, erheblich zu steigern. Die in dem von Walter Günther 1927 herausgegebenen *Verzeichnis Deutscher Filme. Lehr- und Kulturfilme* genannte Zahl⁵⁹, nämlich 6.000 Filme dieses Genres, erregt höchste Aufmerksamkeit. Nicht weniger bedeutsam erscheint die Zahl der Streifen, die allein im Jahre 1927 produziert wurden: 870 Kultur- und Lehrfilme, die von insgesamt 214 Firmen hergestellt wurden.⁶⁰ Die Informationen, die uns über die meisten kleinen und mittleren Produktionsgesellschaften vorliegen, sind noch sehr begrenzt.⁶¹ Dieser Umstand führt dazu, in dieser Arbeit nur die bedeutendsten Filme und die, die einen Bezug zu den Dreharbeiten auf den Kanarischen Inseln haben, zu behandeln.

Was die Ufa für den Norden Deutschlands, war die Emelka für Süddeutschland. Die Emelka war bis zu ihrem Zusammenbruch im Jahre 1932 der zweitgrößte Filmkonzern des Landes nach der Ufa (ab 1933 bestand die Emelka in der Bavaria-Film AG weiter). Zu ihr gehörten eine Reihe von kleineren Firmen wie der Südfilm-Verleih, der neben anderen Expeditionsfilmen die Filme *Wunderland Bali* (1927) und *Urwaldsymphonie* (1931) uraufführte. Zur Emelka gehörte auch die Neue Kinematographische Gesellschaft, die ausschließlich Kulturfilme herstellte (*Das Alpenland im Eismeer*, 1926). Die Emelka hatte ferner eine eigene Abteilung für Kulturfilme mit dem Namen Emelka-Kulturfilm GmbH (EKU), in der zahlreiche Streifen mit einer den Ufa-Produktionen ähnlichen Thematik hergestellt wurden, wozu auch wissenschaftliche Filme gehörten⁶².

1916 wurde die Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft (DLG) gegründet mit dem Ziel, didaktische Filme und Werbefilme für Kultur und Wirtschaft sowohl im Inland als auch im Ausland herzustellen (vgl. Kapitel 1.1.4). Dahinter standen industrielle Interessen im Ruhrgebiet sowie die Förderung durch Hugenberg und Klitzsch, der später Direktor der Gesellschaft werden sollte. 1922 wurde die DLG durch Zusammenschluss mit der Baldur-Film zur Deulig-Film, die nicht nur Kulturfilme (wie der Expeditionsfilm *Brasilienfahrt*, Fritz Köhler, 1925) herstellte,

⁵⁹ Walther Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme. Lehr- und Kulturfilme*, Bildwart, Berlin, 1927.

⁶⁰ Oskar Kalbus, , a.a.O., S. 43.

⁶¹ Vgl. Rudolf Oertel, "Deutsche Produktionszentren und Produktionsfirmen", *Film Spiegel*, a. a. O., S. 205-215, und Karl Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmindustrie 1926-1927*, Lichtbildbühne, Berlin, 1928.

⁶² Filmtitel wie *Allmutter Sonne*; *Das Leben der Kristalle*; *Vom Wassertropfen zur Turbine*; *Der Mensch*; *Die Krebskrankheit*; *Hygiene der Großstadt*; *Licht, Luft, Leben* und *Insel der Seligen*. Vgl. Oskar Kalbus, a.a.O., S. 41.

sondern auch Wochenschauen und Spielfilme. Deulig-Film hat ferner einen auf den Kanarischen Inseln gedrehten Streifen hergestellt, auf den wir später eingehen werden: *Eine Reise des Schnell dampfers 'Cap Polonio' nach Südamerika* (vgl. Kapitel 7).

Eine der Institutionen, die sich besonders der Bekanntmachung von Kunst und Kultur widmete, war das Institut für Kulturforschung, an dessen Spitze der Forscher und Maler Hans Cürlis⁶³ stand. In dem Institut wurden Filme über Ursprung und Entstehen von Kunstwerken produziert, – und dort hatte auch die Suche nach einer besonderen Variante des Kulturfilms mit dem Gegenstand der Filmgraphik ihren Ursprung. Im Institut für Kulturforschung wurden auch die ersten Scherenschnittfilme der Regisseurin Lotte Reiniger gedreht, deren außergewöhnlicher und arbeitsreicher Experimentierfilm *Abenteuer des Prinzen Achmed* vor kurzem wieder aufgearbeitet wurde⁶⁴, wie auch die symbolartigen Streifen von Walter Ruttmann (sowohl Maler als auch Filmregisseur) mit Punkten, Linien und geometrischen Figuren in rhythmischer Bewegung (*Lichtspiel Opus 2*, 1921–22). Unter diesen avantgardistischen Filmen verdienen die abstrakten Streifen des schwedischen Malers Viking Eggeling (*Diagonalsymphonie*, 1921–24) und seines Mitarbeiters Hans Richter (*Rhythmus 23*, 1923)⁶⁵ besondere Erwähnung. Zu Beginn der zwanziger Jahre fing Cürlis mit der Produktion zahlreicher Kulturfilme über Geschichte und Kultur an⁶⁶. In seinem Zyklus "Schaffende Hände", zeigt er die Arbeitstechniken von berühmten Malern und Bildhauern (Max Liebermann, Käthe Kollwitz, George Grosz, Otto Dix, u.a.)⁶⁷. Dennoch widmete er sich auch anderen Themengebieten, wie in dem Film *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte*⁶⁸.

⁶³ Siehe Jeanpaul Goergen "Schaffende Hände. Zur Gründung des "Instituts für Kulturforschung e. V." vor 80 Jahren", *Filmblatt*, Nr. 12, Winter 1999/2000, S. 4-7, und Madeleine Dewald und Oliver Lammbert, "Hans Cürlis", in *Von Hirschäfer zum Hakenkreuz*, CD-Rom, 2000.

⁶⁴ Vgl. Jeanpaul Goergen "Märchenhafte Silhouettenfilme", *Filmblatt*, Nr. 12, Winter 1999/2000, S. 8-11.

⁶⁵ Kalbus (a.a.O., S. 41 f.) weist ebenfalls auf das Schatten-Filmen von Bruno Zwiener (*Der rechte Barbier*) hin, fügt allerdings hinzu, dass die Puppenfilme von Ladilas Starewitsch sich über einen längeren Zeitraum hielten.

⁶⁶ Filmtitel wie folgende: *Geist der Gotik*, *Der Dom über der Stadt*, *Pfeiler und Bögen* und *Plastische Kunstwerke*.

⁶⁷ Siehe Hans Cürlis, *Schaffende Hände*, Werkkunst, Berlin, 1926.

⁶⁸ Siehe Hans Cürlis, *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte: ein Kulturfilm des Instituts für Kulturforschung*, Institut für Kulturforschung, Berlin, 1926.

Bis zum Jahre 1983 drehte Cürlis 500 Dokumentarfilme⁶⁹, was das Ausmaß seiner Arbeit zeigt.

Zeitgenössische Künstler, Philosophen und Schriftsteller wurden häufig mit dem Kulturfilm in Verbindung gebracht, was auch für George Grosz und Erwin Piscator galt. Auch andere berühmte Filmemacher leisteten Beiträge zu diesem Genre, wie Billy Wilder (Drehbuchautor von *Menschen am Sonntag*, unter der Leitung von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer, der in verschiedenen Szenen mitgespielt hat)⁷⁰ und Willy Zielke, Regisseur und Filmkameramann (*Das Stahltier*, in dem es um die *Reichsbahn*, die deutsche Eisenbahngesellschaft, geht⁷¹).

Unter den zeitgenössischen Filmproduktionsgesellschaften ist auch die des 'Meisters' von Leni Riefenstahl, dem vielschreibenden Arnold Fanck (Regisseur, Kameramann, Drehbuchautor und Produzent) besonders zu erwähnen. Arnold Fanck war Eigentümer der 1920 gegründeten Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH, die die ersten Filme über den Skisport herstellte (*Die Wunder des Schneeschuhs*, erster deutscher Langfilm über Natur und Sport), Ausflüge im Schnee (*Im Kampf mit dem Berge*), die Praxis des Bergsteigens (*Der Berg des Schicksals*), sowie viele andere Titel, von denen er einige in Co-Produktion mit anderen Firmen (Ufa und Agfa) herstellte.

Ferner gab es noch weitere kleinere und mittlere Filmproduktionsgesellschaften, die zahlreiche Kulturfilme herstellten, in denen es hauptsächlich um Geographie und Landschaften ging (Expeditions- und Reisefilme). In einer Aussage von Kalbus, die von Emotionalität geprägt ist, wird die weite Verbreitung dieser Untervariante während der zwanziger Jahre sowie ihre Beliebtheit beim Publikum erklärt. Das Publikum fand in dieser Art von Filmen die Möglichkeit eines Erlebnisses, das einer wirklichen Reise so nahe wie möglich kam:

"Hier brauchten wir einst den Kulturfilm mehr denn je, weil er uns das Tor zur Außenwelt, von der wir durch den Krieg abgeschnitten waren, geöffnet und uns

⁶⁹ Vgl. Madeleine Dewald und Oliver Lammbert, a.a.O.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Siehe Martin Loiperdinger, "Willy Zielke und die Reichsbahn. Die Geschichte vom Stahltier", *Filmwärts*, Nr. 50, Hannover, 1994.

wieder hinausgeführt hat in fremde Länder und Erdteile und zu fremden Menschen und Tieren⁷².

Oskar Kalbus ist der Ansicht, dass die Reisefilme eine Fortsetzung der Beschreibungen der "illustrierten Reisen"⁷³, d.h. von Reiseführern sind. Aus diesem Grunde wurden sie als Baedeker-Filme bezeichnet, denn Baedeker war der Name einer der bekanntesten und berühmtesten Verlagshäuser dieser Buchgattung. Diese Streifen, so Kalbus, weckten die Reiselust und luden zum Betrachten schöner Landschaften und emblematischer Bauwerke ein. Sie zeigten Szenen aus dem Leben anderer Völker und hatten zudem die Fähigkeit, Erinnerungen an frühere Reisen erneut aufleben zu lassen.

Zu diesem Typus kleinerer Produktionsfirmen und zu dieser Art von Filmen gehört der größte Teil der filmischen Produktion, wozu auch Dreharbeiten auf den Kanarischen Inseln zählen, die bis hier in dieser Arbeit noch nicht erwähnt wurden. Deshalb werden nun im Folgenden die Namen und Titel dieser Filme genannt, auch wenn auf diese Produktionen in den Kapiteln, in denen jeder dieser Filme gesondert analysiert wird, detailliert eingegangen wird. Die Firma Agfa, die Fotomaterial und Filme herstellte, verfügte über eine Filmproduktionsgesellschaft gleichen Namens, die sowohl Filme im Format 35 mm als auch 16 mm herstellte (*Reisebilder aus Westafrika, Fahrt ins Land der Wunder und Wolken*). Für die Döring Film-Werke in Hamburg, die auf Reisefilme spezialisiert war, arbeitete der Ingenieur D. W. Dreyer, der durch seine Kulturfilme eine 'schleichende' Werbekampagne für die Passagierschiffe der Norddeutschen Lloyd (*Glückliche Inseln im Atlantik*) durchführte.

Auch die Hamburg-Amerika Linie, eine Filmproduktionsgesellschaft, die den gleichen Namen trug wie die Schifffahrtsgesellschaft, die auch unter der Abkürzung Hapag bekannt war, warb durch dieses Filmgenre für ihre Kreuzfahrten (*Herbstfahrt nach südlichen Gestaden und Mit der Hapag nach Südamerika*). Das gleiche Ziel verfolgte die Woermann Linie durch die gleichnamige Filmproduktionsgesellschaft (*Die Reise um Afrika*). Weitere Firmen waren die Titania (*Die Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro*), die Roto Film Siem & Co. aus Hamburg (*Rund um Afrika*) und die Eiko (*Emden III fährt um die Welt*).

⁷² Oskar Kalbus, a.a.O., S. 52.

⁷³ Ebenda.

Ferner gab es zahlreiche Produktionsfirmen, an deren Spitze die Filmregisseure selbst standen. Dazu gehörte die Schongerfilm von Hubert Schonger, die auf Naturfilme spezialisiert war (*Nach Südamerika in 3 Tagen*), die Schomburgkfilm des bekannten auf Afrika spezialisierten Forschers und Jägers Hans Schomburgk (*Mensch und Tier im Urwald*), die Produktionsgesellschaft von Paul Liberenz, der als Kameramann bei Schomburgk anfang und später seine eigenen Expeditions- und Reisefilme produzierte (*Nach Südamerika*), Robert Oelbermann, der unabhängig Filme über die Weltreisen der Nerother Wandervögel herstellte (*Weltfahrt*) (*Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika*) und Gunther Plüschow, der Pilot, der seine Reise ans Ende der Welt verfilmte (*Silberkondor über Feuerland*).

6.3 Der Kulturfilm während des Dritten Reichs

Nach der Machtergreifung Hitlers gaben die Stellungnahmen bezüglich des Kulturfilms nicht mehr die Meinungen der kinematographischen Konzerne, Verbände, Produktionsfirmen und Regisseure wider, weswegen sie innerhalb eines Kontextes von politischen Referenzen betrachtet werden müssen⁷⁴. Seit der Machtergreifung Hitlers wurde dem Kulturfilm abverlangt, "den deutschen Menschen hin zu einer politischen Position in allen Lebensbereichen"⁷⁵ zu erziehen. Die nationalsozialistischen Propagandaführer fanden in dem offensichtlich 'objektiven' Kulturfilm das adäquate Vehikel, ihre Ideen zu verbreiten. Es wurde eine Auswahl von Themen verlangt, die den Interessen des Staates gerecht werden sollten, bezogen auf das damalige kulturelle Leben und Regierungspraxis, so dass das, woran es den Unterhaltungsfilmen nach der nationalsozialistischen Ideologie gemangelt haben konnte, durch den

⁷⁴ Das, was in diesem Abschnitt beschrieben wird, wird durch Kapitel 3 mit dem Titel "Das deutsche Kino im Nationalsozialismus (1933-1945)" ergänzt und insbesondere innerhalb dieses Kapitels durch die Beschreibung der Kontrollorgane und -maßnahmen, die die Nationalsozialisten für den Film einführen. Siehe auch Hilmar Hoffmann, *Sollen Nazikunst und Nazifilme wieder öffentlich gezeigt werden?*, Fankfurter Bund für Volksbildung, Frankfurt am Main, 1988; Hilmar Hoffmann, *Mythos Olympia. Anatomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Aufbau, Berlin/Weimar, 1993; Sigfried Kracauer, *Der verbotene Blick*, Reklam, Leipzig, 1992; Gerd Albrecht, *Der Film im 3. Reich*, Doku, Düsseldorf, 1987.

⁷⁵ Carl Melzer, "Die nationale Bedeutung des Kulturfilms", in *Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1937*, Max Hesses Verlag, Berlin, S. 127.

Kulturfilm mehr als wettgemacht wurde⁷⁶, wie Hartmut Bitomsky bemerkt. Die Spielfilme konnten ohne weiteres Revuethemen oder Romanzen darstellen, die Kulturfilme hingegen trugen die politische Last⁷⁷.

Bereits drei Jahre vor der Machtergreifung verfügte die nationalsozialistische Partei (NSDAP) über ein eigenes Filmproduktionsbüro (*Hitlers Kampf um Deutschland*, 1931; *Hitler über Deutschland*, 1932)⁷⁸. Schon im Buch *Mein Kampf* brachte Hitler 1925 sein besonderes Interesse für das Bild zum Ausdruck: "Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast auf einen Schlag dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenem erst durch langwieriges Lesen empfängt"⁷⁹.

Wochenschau und Kultur- und Lehrfilm erhielten Propagandafunktion und wurden konsequenterweise gefördert. Schon nach kurzer Zeit wurde durch die Verfügung der Kinokammer des Reichs vom 17. Juli 1934 die Betrachtung des von den Nationalsozialisten geschaffenen Bildes durch den Kulturfilm zur Pflicht. Durch diese Verfügung wurde von den Filmtheatern verlangt, wöchentlich mindestens einen Kulturfilm, der bestimmte Auszeichnungen durch die Filmzensur erhalten hatte und dessen Länge mindestens 250 Metern betragen musste, zu zeigen⁸⁰. Auf diese Weise wurde die informative und didaktische Funktion des Films (Wochenschauen und Kulturfilme) mit der attraktiveren unterhaltenden Funktion des Spielfilms am Ende der Vorstellung verbunden und das Publikum war bedient. Außerdem sollten die Kulturfilme nicht nur Interesse erwecken, sondern auch "vom Beschauer aller Bildungsstufen und Berufe verstanden"⁸¹ werden. Mit dem neuen Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 wurde die Zensur im Vorfeld eingeführt und die Bildstelle München wurde abgeschafft, womit sämtliche offiziellen Organe des Films nun in Berlin zentralisiert waren⁸². Das nationalsozialistische

⁷⁶ Hartmut Bitomsky, "Der Kotflügel eines Mercedes Benz. Nazikulturfilme, Teil 1. Filme von 1933 bis 1938", *Filmkritik*, 27. Oktober 1983, S. 445. Zitiert nach Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1996, S. 20 f.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Vgl. Hilmar Hoffmann, S. 122.

⁷⁹ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1925-1927, S. 526. Zitiert nach Hilmar Hoffmann, S. 122.

⁸⁰ Vgl. Walter Möhl, "Neue Grundlagen für die Kulturfilmproduktion", *Der Deutsche Film*, Berlin, Nr. 1, Juli 1939, S. 7.

⁸¹ Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Max Hesses, Berlin, 1943, S. 124. Dieses Werk bietet sich an, um die nationalsozialistische Auffassung über den Film durch die Augen eines Theoretikers der damaligen Zeit zu sehen.

⁸² Vgl. Hans Traub, *Die Ufa*, Ufa, Berlin, S. 98.

Weltbild wurde nun zum Basiselement, das den Inhalt der neuen Kulturfilme prägte.

Im nationalsozialistischen Kulturfilm wird der Kampf in der und gegen die Natur zu einem immer wiederkehrenden Thema, dem scheinbar keine Grenzen gesetzt sind. Die sozial-darwinistische Ideologie, die darin bestand, entweder den anderen zu verschlingen oder selbst verschlungen zu werden und die rassistische Vernichtungskampagne fanden im Film das beste Propagandainstrument, um die deutsche Bevölkerung zu erreichen. Das Leben auf dem Lande und die Arbeiter wurden glorifiziert. Durch seine naturalistische Lyrik erhob sich der Kulturfilm immer wieder auf neue Gipfel⁸³. Die in den Filmen dargestellten Personen stellen den rassistischen Prototypen des nationalsozialistischen Mannes und der nationalsozialistischen Frau dar, sie werden jedoch nicht mit konkreten Persönlichkeiten verbunden, sondern vielmehr mit dem Individuum als Mitglied eines Kollektivs, um so dem Zuschauer die Identifikation mit den Personen zu erleichtern.

Klare Indikatoren der Tendenz zum "Naturgefühl" und zur "Menschenästhetik" waren die Bergfilme von Arnold Fanck, die Spielfilme von Louis Trenker und die damals als "Dokumentarfilme" bezeichneten Streifen von Leni Riefenstahl. Die Kulturfilme der vorherigen Etappe, in denen es um den Körperkult geht, werden zu einem politischen Faktor. Sie verkünden, ganz im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, die Reinheit und Sauberkeit der deutschen Rasse, des arischen Menschen. Die filmische Darstellung von rassistischer Armut ist nur gestattet, wenn gleichzeitig gezeigt wird, dass im nationalsozialistischen Staat weder Armut noch Arbeitslosigkeit existieren⁸⁴.

Vor dem Kriege betrachtete das nationalsozialistische Kino einige Streifen, die direkt von Hitler oder von der Partei in Auftrag gegeben wurden, als 'Dokumentarfilme'. Dazu gehörten die Filme von Leni Riefenstahl (*Triumph des Willens*, 1934, und *Olympia*, 1938)⁸⁵ und von Karl Ritter (*Im Kampf gegen den Weltfeind*, 1939)⁸⁶, in dem es um die Rolle Deutschlands im spanischen

⁸³ Filmtitel wie *Bergsommer* (1936), *Hochland HJ* (1941), *Alpenkorps im Angriff* (1939), *In Fels und Firm* (1943).

⁸⁴ Madeleine Dewald und Oliver Lambert, a.a.O.

⁸⁵ In der Originalversion der Doktorarbeit werden diese Filme in Kapitel 3 behandelt.

⁸⁶ Oertel, der in dieser Periode für die Ufa arbeitete, behandelt diese Filme in dem Teil "Dokumentarfilme" seines Buchs *Filmspiegel* (a.a.O., S. 238), Über *Olympia* siehe Hillmar Hoffman, *Mythos Olympia*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1993, S. 95-160.

Bürgerkrieg geht⁸⁷. Die Propagandafilme von Leni Riefenstahl werden als die höchsten Exponenten des Dokumentar-Propagandafilms des nationalsozialistischen Kinos und der damaligen Avantgarde des Films angesehen. Hierzu sagt Kreimeier jedoch, dass die von ihren Verteidigern verwandten Argumente so banal wie zweideutig sind: das einzige, was der Regisseurin wichtig war, waren die Schönheit und die vollendeten Formen⁸⁸. Aber gerade weil sie sich weigerte, über ihre Arbeit politisch nachzudenken, werden sie und ihre Filme zu politischem Material, so Kreimeier⁸⁹:

”Auf die Dynamik ihres Handwerks fixiert und ihren ästhetischen Obsessionen hingegeben, erfand Leni Riefenstahl für die extremen Inszenierungen vor ihren Kameras die authentische Bildsprache, «kongeniale» Kompositionen aus Kamerawinkel und Einstellungsgröße, einen korrespondierenden Rhythmus von Bild und Musik. Der «gebauten Megalomanie» (Speer) der Nationalsozialisten schuf sie filmische Denkmäler, in deren Montagekonstruktion das Wesen der faschistischen Bild-Architektur, die Synthese aus «Ornament und Masse», Starre und Bewegung, ihren gültigen Ausdruck fand. Die sorgfältig für ihre Kameras präparierte Realität hat sie filmisch zu kaum überbietbaren emotionalen Wirkungen gesteigert: dies war der Dienst, den Leni Riefenstahl der Diktatur leistete, und hierin erschöpft sich wohl auch ihre Bedeutung für die Filmgeschichte”.

Auch wenn für die Produktion der Kulturabteilung der Ufa die Machtergreifung der Nationalsozialisten nicht zu großen Einschränkungen durch die Zensur führte, hatte dies nicht verhindern können, dass metaphorische Verbindungen zwischen den Kulturfilmen der Ufa und der nationalsozialistischen Ideologie gebildet wurden. Eine auf den Naturwissenschaften und den Darwinismus gegründete Soziologie, die misst, kalkuliert, definiert, erklärt und die Gesellschaft bildet⁹⁰, fand Verbindungspunkte zu den Methoden der mikro- und makroskopischen Praxis des Kulturfilms der Ufa. Vor allem der populärwissenschaftliche Tonfilm bot durch die imaginäre Figur der Gesellschaft als Organismus genügend Gelegenheiten für die biologisch anmutende Metaphorik, die sich auf die Komposition von Bildern und Erläuterungen stützte⁹¹. Von den

⁸⁷ Siehe Wolfgang Hamdorf, ”Krieg als Kinoereignis”, *Film Dienst*, 11. März 1999, Nr. 10, S. 14-16 und Martin Engelhart, u. a., ”Spanien 1936-1939. Dokumentarfilme”. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1986.

⁸⁸ Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Heyne, München, 1995, S. 296-297.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Hartmut Bitomsky, a.a.O., S. 456. Vgl. Uvk, a.a.O.

⁹¹ Uvk, a.a.O.

Tiergemeinschaften (*Der Ameisenstaat*, 1934, Ulrich K.T. Schulz) war es nicht mehr weit bis zur Vorstellung von der "Gemeinschaft des Volkes". Die Welt der Tiere erlangte hier Bedeutung, da ihre soziale Struktur mit der Vorstellung einer nationalsozialistischen Gesellschaft identifiziert werden konnte und die Nationalsozialisten durch sie die Verachtung für andere Nationen zum Ausdruck bringen konnten.

Daher produzierte die Kulturabteilung der Ufa keine offensichtliche nationalsozialistische Propaganda, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen wie *Arbeitsdienst* (1933, Hans Cürlis) und *Deutsche Arbeitsstätten* (1940, Svend Noldan⁹²). Dennoch konnten Filme wie *Metall des Himmels* (1934) von Ruttmann oder *Deutsche Panzer* (1940) aufgrund ihrer ästhetisch-formalistischen Ambitionen und ihrer pathetischen Anwendungen für politische Zwecke genutzt werden⁹³. Loiperdinger weist hier darauf hin, dass, auch wenn viele Historiker und Experten der Ansicht sind, dass die formellen Eigenschaften der nationalsozialistischen Propaganda ihre manipulative Kraft verleihen, "Das Schwelgen in Form und Rhythmus noch keinen nationalsozialistischen Propagandafilm macht. Es kommt vielmehr auf die gestalterische Umsetzung des politischen Inhalts an"⁹⁴.

Währenddessen widmeten sich Tobis und Terra, die anderen beiden wichtigsten Filmkonzerne dieser Periode, weniger der Herstellung von Kulturfilmen, sondern hauptsächlich der Produktion und dem Vertrieb von Spielfilmen. Dennoch produzierte eine weitere wichtige zeitgenössische Produktionsfirma, die Bavaria (vorher Emelka), an der das Reich Teilhaber war⁹⁵, bedeutende Streifen, die einen Beitrag zur Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie leisteten. Dies ist bei *Germanen gegen Pharaonen* (1939) der Fall, ein Film, der versucht, die frühe Geschichte der Menschheit zu beleuchten, indem er einen Vergleich zwischen Monumenten der Kultur des alten Ägyptens und der germanischen Kultur zieht⁹⁶. Die Bavaria produzierte ferner zwei Kulturfilme, in denen die Kanarischen Inseln gezeigt

⁹² Andere Filme von Noldan waren *Was ist die Welt* (1934) und *Deutschland* (1937), *Sieg im Westen* (1941).

⁹³ Uvk, a.a.O. Ein anderer bedeutender Film Ruttmanns dieser Zeit ist *Weltstraße See-Welthafen Hamburg* (Ufa, 1938).

⁹⁴ Martin Loiperdinger, "Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus", a.a.O., S. 56.

⁹⁵ Um mehr von der Bavaria zu erfahren, siehe Oskar Kalbus, a.a.O., S. 209 f.

⁹⁶ Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 116.

werden, was ein Resultat mehrerer langer Kreuzfahrten der Reichsmarine mit der 'Emden' war: *Mit der 'Emden' um die Welt* und *Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee* (vgl. Kapitel 8).

Eine weitere Produktionsfirma, die während dieser Periode eine besondere Mission erfüllte, war die 1937 gegründete Degeto, die anhand von kalkulierten Werbeaktionen eine stärkere Präsenz des Kulturfilms im Programm der Filmtheater zurückerlangen sollte. Ihr erster Film, *Kampf um den Himalaya* über die Expedition zum Nanga-Parbat im Jahre 1937, versucht zu vermitteln, dass jeder beliebige Deutsche durch Willenskraft sämtliche Schwierigkeiten des Lebens überwinden kann.

Eines der besten Beispiele für den künstlerischen Film der damaligen Zeit ist der Streifen *Michelangelo* (1940) von Curt Oertel⁹⁷, eine deutsch-schweizerische Produktion, die versuchte, durch einen abendfüllenden Film so viele Zuschauern wie möglich an das gesamte Leben und Werk dieses Künstlers der Renaissance heranzuführen. Oertel ging nicht in die Falle der Hagiographie und Museographie sondern wandte das Licht, die Fotografie und die Kamerabewegung auf eine neuartige Weise an, wodurch seine Arbeit Modellcharakter erhielt.

Am 1. August 1940 gründete die Regierung unter entscheidender Teilnahme der Ufa per Anordnung des Reichsfilmintendanten die Deutsche Kulturfilm-Zentrale, die direkt vom Propagandaministerium abhing und nicht nur durch Überprüfung eines jeden Projektes eine Zensur im Vorfeld ausübte, sondern als "zentrale Produktionsleitung für das gesamte deutsche Kulturfilmschaffen"⁹⁸ diente.

Die Bevölkerung war jedoch der parteiischen und militärischen Informationsvermittlung der Kriegswochenschau überdrüssig und konzentrierte nun das Interesse auf apolitische Kulturfilme.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass im Ufa-Verzeichnis der Zeit von 1941 bis 1944 Kulturfilme über Themen aus der Biologie und naturverbundene,

⁹⁷ Siehe Madeleine Dewald und Oliver Lammbert, a.a.O.

⁹⁸ Michael Töteberg, "Im Auftrag der Partei. Deutsche Kulturfilm-Zentrale und Ufa-Sonderproduktion", in Hans-Michael Bock, Michael Töteberg (Hg.), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, S. 439.

lyrische sowie wissenschaftliche Themen sehr zahlreich vertreten sind⁹⁹. Außerdem versuchte man während des Kriegs, mit Aufnahmen über die Wunder der Natur und schönen Landschaften das Publikum von immer häufiger auf den Leinwänden erscheinenden Bildern eines immer mehr zerstörten Vaterlandes abzulenken.

1941 begann die Ufa Kriegsfilm zu Propagandazwecken herzustellen, obwohl dieses Thema ja, wenn auch in geringerem Maße, bereits in Filmen früherer Jahre behandelt worden war (*Flieger, Funker, Kanoniere*, 1936, Martin Rikli; *Alpenkorps im Angriff*, 1939, Gösta Nordhaus). In diesen Streifen wird das Kriegsgeschehen mit wunderschönen Landschaftsbildern kombiniert.

Am 18. August 1943 wurde die Ufa zur exklusiven Produzentin der Kulturfilme der nationalsozialistischen Partei und "der Staat bedient sich des Kulturfilms als Faktor der politischen und kulturellen Volkserziehung", wie Carl Melzer, Vizepräsident der Reichskulturkammer, erklärt¹⁰⁰.

Ein Jahr später wurden entsprechend den Anweisungen des Reichsfilmintendenten Heinrich Hinkel die Ufa-Filialen Ufa-Sonderproduktion, Ufa-Wirtschaftsfilm und Sonderproduktion der Wochenschau geschlossen. Ein Großteil der Beschäftigten der Kulturabteilung wurde entlassen und an die Front geschickt. Bis zum Kriegsende wurden jedoch weiterhin Kulturfilme produziert, wozu unter anderem die Filme *Unser täglich Brot* und *Der Karpfen* von Ulrich K.T. Schulz aus dem Jahr 1945 zählen.

Während des Dritten Reichs gewann der Lehr- und Unterrichtsfilm in den Propagandaplänen von Joseph Goebbels (Reichspropagandaminister) besondere Bedeutung. Die 1934 gegründete Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfU) wurde mit der Produktion von dieser Art von Filmen beauftragt, die ausschließlich zum Gebrauch für wissenschaftliche Studien, Lehre und nationale Ausbildung bestimmt war. Der Verkauf dieser Filme zu öffentlichen Vorführungen war verboten. Laut dem Filmverzeichnis der RfU von 1936¹⁰¹ handelte es sich um stumme Schmalfilme (16 mm). Die Einteilung der Filme ähnelt der Einteilung aus Verzeichnissen anderer Produktionsfirmen vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, auch wenn sie einen Teil

⁹⁹ Filme wie folgende: *Meerestiere in der Adria*, *Das Sinnesleben der Pflanzen*, *Können Tiere denken?*, *Radium*.

¹⁰⁰ Zitiert nach Michael Töteberg, a.a.O., S. 440.

enthält, der mit der vorherrschenden Ideologie übereinstimmte, in dem es um "Genetik und Ethnographie" geht. 1940 erhielt sie den Namen Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) und arbeitete eng zusammen mit 31 Landesbildstellen und 1.113 ähnlichen Stellen in verschiedenen Städten und Stadtteilen¹⁰².

Ferner waren Kultur- und Lehrfilme seit Anfang des Regimes im Jahre 1935 im Programm des NS-Fernsehen präsent, hier möge als Referenz gelten, dass 1938 die Zahl der gesendeten Dokumentarfilme zum ersten Mal die Hundertergrenze überschritt¹⁰³. Die direkt von der Partei, der Ufa oder der Tobis produzierten Filme sowie auch die Lehrfilme der RWU zeigten Landschaftsbilder des "Deutschen Reiches" oder gaben die nationalsozialistischen Lehren von "Blut und Boden" wieder, den Kampf mit der Natur oder eine nationalistische oder rassische Verbindung mit dem "deutschen Boden".

6.3.1 Der Dokumentarfilm während des Zweiten Weltkriegs

Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs griffen die Nationalsozialisten den Begriff Dokumentarfilm in Deutschland wieder auf, nachdem der Begriff vorher im Zusammenhang mit den ersten Streifen von Messter durch Extrapolierung des französischen Begriffes *documentaire* (Ansichten und Panoramen) verwandt wurde. Die Dokumentarfilme der Kriegsjahre bestanden zu einem erheblichen Teil aus Material der Wochenschauen und wurden als Lehr- und Dokumentarfilme dargestellt mit dem Anspruch, kinematographische Geschichte zu machen¹⁰⁴, d.h. es handelte sich um eine Art verbesserte Wochenschau. In der Tat entwickelte sich aus der Wochenschau diese 'neue' Variante des abendfüllenden Films, die, wie Rudolf Oertel 1941 äußerte, "die Geschichte, die wir miterleben, in Form eines optischen Geschichtswerkes den künftigen Generationen"¹⁰⁵ nahebringen wird.

¹⁰¹ *Die Filme der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm*, Berlin, 1936.

¹⁰² Siehe Michael Kühn, *Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus*, septem artes, Mammendorf, 1998.

¹⁰³ Vgl. Knut Hickethier, "Die Welt ferngesehen", in *Bilderwelten Weltbilder*, Bd. 2, Hitzeroth, 1990, S. 23-48.

¹⁰⁴ Madeleine Dewald und Oliver Lambert, a.a.O.

¹⁰⁵ Rudolf Oertel, a.a.O., S. 238.

Die bedeutendsten nationalsozialistischen Dokumentarfilme der Kriegsjahre waren *Feldzug in Polen* (1940, Fritz Hippler) und *Feuertaufe* (1940, Hans Bertram), gefolgt von *Sieg im Westen* (1941, Svend Noldan) nach der französischen Kapitulation. Diese Propagandafilme vom Anfang des Zweiten Weltkriegs wurden im Ausland als Beweis der militärischen Überlegenheit Deutschlands und mit der Absicht der Drohung gezeigt. *Feldzug in Polen* von Fritz Hippler stellt die Rolle des deutschen Heeres bei der Invasion Polens dar. *Feuertaufe*, ein unter der Schirmherrschaft des Ministeriums für Luftfahrt produzierter Film, glorifiziert die Rolle der Luftwaffe bei besagtem Feldzug. *Sieg im Westen* gibt den deutschen Vormarsch in Europa und die französische Niederlage wider.

Die offiziellen Organe, die für die Verwirklichung von Dokumentarfilmen während des Krieges zuständig waren, waren: die Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs GmbH (DFG) und die Deutsche Wochenschau GmbH, die seit 1940 als offizielle Produktionsfirma mit der Herstellung der Wochenschauen beauftragt war. Erstere war in Wirklichkeit ein Organ der Propagandaabteilung des Dritten Reichs¹⁰⁶ und produzierte die drei wichtigsten oben erwähnten Kriegsdokumentarfilme.

Zu den am häufigsten erwähnten Dokumentarfilmen der Nazis gehörte auch *Der Ewige Jude* 1940, der eine Art Hetzkampagne gegen als andersartig betrachtete Menschen enthält. Als ein "realitätsnahes" Medium gibt der Film die paranoischen Wahnvorstellungen wieder, die zum Genozid der europäischen Juden geführt haben¹⁰⁷.

Die bedeutendsten Dokumentarfilm-Regisseure wie Fritz Hippler, Hans Bertram und Svend Jordan waren nicht die einzigen, die ihr Talent vom Nationalsozialismus "verderben lassen haben". Weitere Regisseure der Periode, die Hoffmann erwähnt¹⁰⁸, sowie einige, die wir bereits im vorhergehenden Abschnitt erwähnt haben, waren Hans Cürlis (*Arbeitsdienst*,

¹⁰⁶ Vgl. David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford, 1983, S. 292.

¹⁰⁷ Über *Der Ewige Jude* siehe von Stig Hornshøj-Møller "Die Entscheidung. Der antisemitische Propagandafilm 'Der ewige Jude' und seine Bedeutung für den Holocaust", *Zeiten und Medien – Medienzeiten*, Gerhard Maletzke und Rüdiger Steinmetz (Hg.), Leipzig, 1995, S. 142-63; "Der ewige Jude' (1940) - Legitimation und Auslöser eines Völkermordes", in Karl Friedrich Reimers (Hg.), *Unser Jahrhundert im Film und Fernsehen*, München, 1995, S. 59-97; "Der ewige Jude", *Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Films*, Göttingen, 1995.

¹⁰⁸ Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 148 f.

1933, Arno Breker, 1944), Arnold Fanck (*Josef Thorak*, 1943, *Atlantikwall*, 1944), Carl Junghans (*Jugend der Welt*, 1936; *Jahre der Entscheidung*, 1939), Curt Oertel (*Grabmal des unbekanntes Soldaten*, 1935), Hans Steinhoff (*Gestern und heute*, 1938), Walter Ruttmann (*Altgermanische Bauernkultur*, 1939; *Deutsche Panzer*, 1941), Alfred Weidemann (*Soldaten von morgen*, 1941; *Hände hoch*, 1942), sowie Eugen York (*Danzig*, 1939) und andere.

In den Dokumentarfilmen dieser Periode ist die sowjetische Montagetechnik präsent. Ferner werden in diesen Filmen "mit verwunderlicher Geschicklichkeit sowohl beim Bild, als auch bei Ton und Text" Kunstgriffe angewandt¹⁰⁹. Wie Hartmut Bitomsky festgestellt hat, sucht die Montage "sich zusammen, was sie benötigt, und der Zusammenstellung entspricht nichts in der Wirklichkeit der einzelnen Aufnahme"¹¹⁰. Kreimeier fügt hinzu, dass der Filmschnitt, der Bilder trennt und nach abstrakten ästhetischen Kriterien neu zusammenfügt, seiner Tendenz nach den realen «Inhalt», den Bedeutungsreichtum des Einzelbildes vernichtet¹¹¹.

Die Filmproduktion als Ganzes war perfekt nach den Interessen des jeweiligen Zeitpunktes geplant: Mal wurden die politischen Kampagnen unterstützt, wie Antisemitismus und Euthanasie, mal wurden Feindbilder verbreitet, wie Kommunisten, Briten und Juden, und mal wurden nationalsozialistische Helden geschaffen.

1942 erschienen aufgrund der Kriegsleiden und auf nationalsozialistischen Befehl immer häufiger die Wunder der Natur auf den Leinwänden eines immer mehr zerstörten Deutschlands. Es erfolgte eine Rückkehr zum Kulturfilm, der somit seine letzte bedeutende Aufgabe erhielt.

6.3.2 Die Wochenschauen

Die ersten Wochenschauen, die von Messter im Ersten Weltkrieg initiiert worden waren, wurden nach Kriegsende weiterhin produziert. 1922 erhielten sie den Namen Deulig-Woche und 1927 wurden sie Eigentum der Ufa. Die erste

¹⁰⁹ María Antonia Paz y Julio Montero, a.a.O., S. 352.

¹¹⁰ Hartmut Bitomsky, a.a.O., S. 451. Zitiert nach Klaus Kreimeier, a.a.O., S. 319.

¹¹¹ Klaus Kreimeier, a.a.O., S. 319.

Tonwochenschau¹¹² war die Ufa-Tonwoche Nr. 1, die am 10. März 1930 uraufgeführt wurde. Zum Zeitpunkt der nationalsozialistischen Machtergreifung stellten vier Produktionsfirmen Dokumentarfilme her, und so wurden 1933 in den Filmtheatern der verschiedenen Regionen Deutschlands die Ufa-Tonwochen, die Deulig-Wochen, die Tobis-Wochenschauen und die Bavaria-Tonwochenschauen gezeigt. Die Amerikaner hatten außerdem noch die Fox Tönende Wochenschau und die Ufa zeigte die Ufa-Auslandswochen, in der Nachrichten aus Deutschland für das Ausland gezeigt wurden.

1936 wurde das Wochenschaugesetz eingeführt (30. April 1936), durch das die Probleme des Vertriebs und des *Copyright* geregelt werden sollen. Zwei Jahre später wurde durch ein weiteres Gesetz das Zeigen der Wochenschau bei jeder Filmvorführung zur Pflicht und führte zu einer Preissenkung der neuen Wochenschauen. Im Propagandaministerium wurde das Deutsche Film-Nachrichtenbüro geschaffen. Der Wochenschauleiter sollte dafür sorgen, dass mit den Direktoren der anderen Wochenschauen Teamarbeit zur Erstellung einer "offiziellen" Version des zeitgenössischen Deutschlands geleistet wurde¹¹³.

Während dieser Periode vor dem Zweiten Weltkrieg versuchte die Propaganda, die Bevölkerung psychologisch für den "Kampf" vorzubereiten und es vom Kriegsanliegen und der Unbesiegbarkeit des "deutschen Volkes" zu überzeugen. Im Herbst 1940 bildeten die Nationalsozialisten dann eine einzige "Deutsche Wochenschau", in der Kriegsreportagen der Propaganda Kompanien (PK) an der Front gezeigt wurden. Gleichzeitig wurden alle anderen Wochenschau-Produktionsfirmen aufgelöst. In einem Abkommen, das Goebbels mit dem Chef des *Oberkommandos der Wehrmacht* (OKW) über die Durchführung von Propaganda während des Kriegs im Winter 1938/1939 unterzeichnet hatte, wird die Propaganda als ein Kriegsinstrument angesehen, das den gleichen Wert wie der Krieg mit der Waffe hat¹¹⁴.

Das Material, aus dem die Wochenschauen zusammengestellt waren, wurde im Laufe des Kriegs immer umfangreicher, auch wenn es spürbar

¹¹² Vgl. Hilmar Hoffmann, a.a.O., S. 134.

¹¹³ David Welch, "Goebbels, Götterdämmerung and the Deutsche Wochenschau", in K. R. M. Short und Stephan Dolzed (Hg.), *Hitler's Fall. The Newsreel witness*, Croom Helm, London, 1988, S. 81.

¹¹⁴ Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hildesheim/Zurich/New York, 1982, S. 206 und 212. Vgl. Kreimeier, a.a.O., S. 359.

abnahm, als der Krieg seinem Ende entgegen ging. Hier möge als Beispiel dienen, dass das Material, aus dem die Wochenschauen zusammengestellt wurden, normalerweise auf 3.000 Metern pro Woche festgehalten wurde, jedoch an Tagen wichtiger Kriegereignisse mehr als 40.000 Meter nötig waren¹¹⁵.

Ferner ist die lange Dauer der Wochenschauen – seit Mai 1940 hatten sie eine Dauer von 40 Minuten – eine der Eigenschaften, die laut Kracauer¹¹⁶ die deutschen Wochenschauen von den britischen und amerikanischen Wochenschauen unterscheiden. Hinzu kam ihre technische Perfektion, wie z.B. eine nahezu perfekte Montage, der Einsatz von Musik mit emotionaler Wirkung unter Verwendung von Meisterwerken der klassischen Musik, Märschen, Hymnen, adaptierten Volksliedern, sowie Musik, die speziell zur Untermalung bestimmter Szenen produziert wurde. Hinzu kam vorzugsweise der Einsatz von Bildern an Stelle von Text, der allerdings angesichts einer Rede des "Führers" an Bedeutung gewann und zum Schüren von Gefühlen und Unterstützung von Botschaften diente; häufig wurden Schlagwörter und für das Dritte Reich "charakteristische" Worte gebraucht¹¹⁷, die bis zum Überdruß wiederholt wurden, bis sie völlig ausgeschöpft waren. Ferner wurde das Material so gut wie möglich ausgenutzt, so wurden im Zusammenhang mit aktuellen Siegen auch Siege aus der Vergangenheit gezeigt und zahlreiche Einstellungen mit "Jokerfunktion"¹¹⁸ eingeblendet: das Leben an Bord eines Schiffes, ein Alarmsignal, eine sich schließende Luke, Fahnen und Wimpel u.ä. Hinzu kamen die grundlegenden Eigenschaften der nationalsozialistischen Inszenierung, die nur allzu gut bekannt sind. Die Zensur eliminierte das Material, das dem Feind Informationen liefern konnte, während die Selbstzensur, "die nur schwer einzuschätzen ist, auch dazu beitrug, den Realismus, der als problematisch betrachtet wurde, zu modellieren", wie Montero bemerkt¹¹⁹.

Wie bekannt, waren Goebbels und Hitler von der wichtigen Rolle der Wochenschau überzeugt und erhielten Kopien der Filme, bevor diese für den Vertrieb freigegeben wurden. Während der ersten Periode des Krieges

¹¹⁵ Diese Zahlen und folgende erscheinen in Rudolf Oertel, a.a.O., S. 237.

¹¹⁶ Siegfried Kracauer, "The conquest of Europa on the screen: The Nazi newsreel, 1939-40", *Social Research*, Bd. 10, Nr. 3, September 1943, S. 340. Vgl. David Welch, a.a.O., S. 84.

¹¹⁷ Vgl. Victor Klemperer, *La lengua del Tercer Reich*, a.a.O.

¹¹⁸ María Antonia Paz und Julio Montero, a.a.O., S. 344.

überwachte Goebbels die filmische Produktion persönlich und notierte fast täglich seine Beobachtungen dazu in seinen Tagebüchern. Allerdings kann man aus diesen Notizen entnehmen, dass zwischen 1942 und 1943 sein Interesse nachließ, als der Krieg sich in die Länge zog und der deutsche "Endsieg" auf sich warten ließ. In der Tat war die nationalsozialistische Propaganda eng mit den militärischen Erfolgen Deutschlands verbunden. Gegen Ende des Kriegs hatte die Propaganda allerdings ihre Effektivität verloren. Während das "deutsche Volk" auf den Kinoleinwänden erlebte, wie neue Gebiete erobert wurden, fiel es der Täuschungskunst Hitlers, seiner Ideologie, seiner visuellen Propagandaarchitektur, seinen größtenwahnsinnigen Inszenierungen und Symbolen zum Opfer. Dies war zu einem großen Teil deswegen möglich, weil die Propagandamaschinerie Goebbels besonders wirkungsvoll an Emotionen appellierte, wobei die Rolle des Films insgesamt und insbesondere die der Wochenschauen entscheidend war.

¹¹⁹ Ebenda.

7. KAPITEL

DIE KANARISCHEN INSELN IN DEN REISEFILMEN

7. DIE KANARISCHEN INSELN IN DEN REISEFILMEN

7.1. Einführung in den deutschen Tourismus auf den Kanarischen Inseln

Bevor die Kanarischen Inseln 1924 zum ersten Mal in deutschen Reisefilmen auftauchten, hatte man sie im 18. Jh. bereits in zahlreichen in Deutschland veröffentlichten wissenschaftlichen Abhandlungen und Reiseberichten thematisiert¹. Unter den bekanntesten Wissenschaftlern und Naturforschern, die ihre Eindrücke und Untersuchungen über die Inselgruppe in einer Vielzahl von Veröffentlichungen festgehalten haben, sind für das 18. Jh. besonders Alexander von Humboldt² und Leopold von Buch³ hervorzuheben und für das 19. Jh. Franz von Löhner⁴, Karl von Fritsch⁵, Julius Frh. von Minutoli⁶, Hermann Schacht⁷, Carl Bolle⁸ und Ernst Haeckel⁹.

¹ In der deutschen Wissenschafts- und Reiseliteratur über die Kanarischen Inseln gibt es bisher keine monografische Studie. Während der Aufenthalte in Deutschland zu Forschungszwecken sah die Verfasserin der Dissertation zahlreiche Publikationen über die Kanarischen Inseln ein, die vor 1945 veröffentlicht wurden. Einige von ihnen finden in diesem Kapitel Erwähnung. Die Mehrzahl dieser Arbeiten wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jh. und im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. im Wesentlichen von Angehörigen der folgenden wissenschaftlichen Disziplinen angefertigt: Geologie, Vulkanologie, Zoologie, Botanik, Meteorologie und Archäologie.

Darüber hinaus fand die Verfasserin diverse Reisebücher wie z. B.: Hans Meyer, *Die Insel Tenerife. Wanderungen im canarischen Hoch- und Tiefland*, Leipzig, 1896 und Hermann Christ, *Eine Frühlingfahrt nach den Canarischen Inseln*, 1886.

Die ausführlichste Studie über die sozioökonomische Situation dieser Region, die im 19. Jh. in deutscher Sprache veröffentlicht wurde, war das Werk des früheren britischen Konsuls Francis Coleman MacGregor, *Die canarischen Inseln nach ihrem gegenwärtigen Zustande, und mit besonderer Beziehung auf Topographie und Statistik, Gewerbefleiß, Handel und Sitten*, Hahn, Hannover, 1831.

² Siehe über den Aufenthalt von Humboldt und Bonpland auf den Kanarischen Inseln im Juni 1799 und über die Studie von Humboldt über die Inselgruppe: Alexander von Humboldt, *Viaje a las Islas Canarias*, (Herausgabe, kritische Studie und Anmerkungen: Manuel Hernández González, Lemus, La Laguna, 1995) Die Studie von Humboldt über die Kanaren wurde erstmals im Band I seines folgenden Werkes veröffentlicht: *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par A. de Humboldt et A. Bonpland, rédigé par Alexandre de Humboldt; avec un atlas géographique et physique*, Paris, 1816. Vgl. auch: A. Cioranescu, *Alexandre de Humboldt en Tenerife*, Teneriffa, 1960.

³ Leopold von Buch, *Physikalische Beschreibung der Canarischen Inseln*, W. Besser, Berlin, 1825.

⁴ Vgl. von Franz von Löhner: *Los germanos en las Islas Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1990 (1877) und *Nach den glücklichen Inseln: Canarische Reisetage*, Velhagen u. Klasing, Bielefeld, 1876.

⁵ Vgl. von Fritsch: Karl von Fritsch und W. Reiss, *Geologische Beschreibung der Insel Tenerife*, Wurster & Co., Winterthur, 1868.

Ihre Studien bereiteten vielen anderen deutschen Wissenschaftlern, Historikern und Reisenden den Weg, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. auf die Kanarischen Inseln kamen¹⁰. Mit der Entwicklung des Tourismus allerdings wurden die Geschichte, Wirtschaft, Orographie, Flora und Fauna der Kanarischen Inseln sowie die Bräuche und Gewohnheiten ihrer Bevölkerung weitaus breiteren Bevölkerungsschichten Deutschlands näher gebracht¹¹.

Zu Beginn des 20. Jh. machten zahlreiche deutsche Passagierschiffe auf den Kanarischen Inseln Zwischenhalt¹². Dies zog die Auflage der ersten Reiseführer über die Inselgruppe nach sich. So stieg nach und nach die Zahl der deutschen Touristen, die sich durch die landschaftliche Schönheit, die einzigartige Geografie und Vegetation, die anders waren als im Norden Europas, und durch das ganzjährig angenehme Klima mit selbst im Winter nahezu sommerlichen Temperaturen angezogen fühlten¹³. Die deutschen Touristen folgten damit den Briten, die bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jh. begannen, die Insel zu besuchen¹⁴.

⁶ Vgl. von Minutoli: Julius Frh. von Minutoli, *Die Canarischen Inseln, ihre Vergangenheit und Zukunft*, Allgemeine deutsche Verlagsanstalt, Berlin, 1854.

⁷ *Madeira und Tenerife mit ihrer Vegetation*, G. W. F. Müller, Berlin, 1859.

⁸ *Die Canarischen Inseln*, Berliner Zeitschrift für allgem. Erdkunde, Berlin, 1861.

⁹ *Eine Besteigung des Pik von Teneriffa*, Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde, Bd. V, Berlin, 1870.

¹⁰ Oscar Buschard, Carl Schröter, Karl Sapper, Richard Eisenstein, Adolph Gutzwiller, Curt Müller, Wolfgang Köhler (vgl. Kapitel 5), Hugo Hergesell (vgl. Kapitel 5), D. J. Wölfel u.a.

¹¹ Die Bedeutung, die der Tourismus heute als ein Akt des organisierten Reisens zum Vergnügen besitzt, findet seine Ursprünge im 19. Jh. Die Engländer spielten hierbei eine Vorreiterrolle. Der erste Reiseführer in Deutschland wurde 1839 über eine "Rheinreise von Strassburg bis Düsseldorf" von Karl Baedeker veröffentlicht (Zitiert in: Hans Magnus Enzensberger, "Eine Theorie des Tourismus", *Universitas*, 2 Bd., Nr. 7-12, 1987, S. 660–676 und Hermann Bausinger et. al. *Reisekultur*, Beck, München, S. 342) und das erste Reisebüro (Reisebüro Karl Riesel) wurde 1854 in Berlin gegründet (vgl. Karl Fuss, *Geschichte der Reisebüros*, Deutsche Reisebüro-Verbandes, Melsungen, 1960, S. 55 und 56). Die Schifffahrtsgesellschaften Norddeutscher Lloyd und Hapag begannen 1889 organisierte Reisen anzubieten. Obgleich ihre Zahl stetig zunahm, erlebten sie erst nach dem Ersten Weltkrieg eine wahrhaft ungeheure Aufwärtsentwicklung (Vgl. Karl Fuss, a.a.O., S. 19).

¹² Als Bezugswert sei hier die Zahl der deutschen Fracht- und auch Passagierschiffe angegeben, die den Hafen von Las Palmas 1902 anliefen: 227 Schiffe. 1910 waren es bereits 650 Schiffe. Vgl. Ulises Martín Hernández, *Presencia y actividades extranjerías en Canarias. 1880–1919*, Doktorarbeit, Universidad de La Laguna, 1988, S. 481.

¹³ Es gibt weder eine wissenschaftliche Arbeit über den deutschen Tourismus auf den Kanaren, noch existieren genaue Daten über die Zahl der Urlauber, die jährlich die Kanarischen Inseln bereisten. Vorhanden ist allerdings ein breites Literaturangebot über den britischen Tourismus und die britische Präsenz auf den Kanaren (siehe nachstehende Anmerkung). Einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung des Tourismus auf den Kanaren in unserem Untersuchungszeitraum gibt Uwe Riedel in "Las líneas de desarrollo del turismo en las Islas Canarias", *Anuario de estudios Atlánticos*, Nr. 18, S. 91–533 oder in seiner Dissertation *Der Fremdenverkehr auf den Kanarischen Inseln. Eine geographische Untersuchung*, Universität Kiel, 1971.

¹⁴ Über britische Reisende auf den Kanaren siehe folgende Studien von José Luis García Pérez: *Viajeros ingleses en las islas canarias durante el siglo XIX*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988; *Elisabeth Murray, un nombre singular en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa

Im Vergleich zu den Handelsbeziehungen, die England im 18. und 19. Jh. zu den Kanarischen Inseln und auch zu Madeira unterhielt¹⁵, war der Handel zwischen Deutschland und den Kanaren eher gering¹⁶.

Ein von Spanien 1852 erlassenes Dekret über Freihäfen stellte die Inseln außerhalb des spanischen Zollgebiets, und eine Befreiung von weiteren Zollabgaben im Jahre 1900 förderte einen progressiven Zuwachs ausländischer Investitionen auf den Kanaren. Dies führte dazu, dass immer mehr deutsche Handelsgesellschaften geschäftliche Beziehungen zu den Kanarischen Inseln unterhielten¹⁷.

Tatsächlich jedoch kam es erst zu einer deutlichen Verbesserung der Handelsbeziehungen zwischen Deutschland und den Kanaren, als der regelmäßige Linienverkehr der zu den deutschen Kolonien in Afrika fahrenden Handelsschiffe in den letzten Jahrzehnten des 19. Jh. zunahm. Hinzu kam noch die steigende Zahl deutscher Emigranten, deren Ziel die Siedlungen deutscher Kolonisten in Brasilien und Argentinien war. Ihren Höhepunkt erreichte die Auswanderung in den Jahren 1912 und 1913¹⁸.

Seit Jahrhunderten schon wurden die Kanaren zunächst von Segelschiffen und dann von Dampfschiffen angesteuert, die sich dort vor ihrer Fahrt über den Atlantik entsprechend versorgten¹⁹. Darauf hatten sich die kanarischen Häfen bereits früh eingestellt und verfügten daher über die

Cruz de Tenerife, 1982, "La presencia británica en el ochocientos", *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, 1995, S. 131–154, und "Alfred Diston, un viajero singular", in *Alfred Diston y su entorno*, Cabildo de Tenerife/Caja Canarias, Tenerife, 2002, S. 21–39. Zur Präsenz der Briten und ihren Beziehungen zur kanarischen Gesellschaft vgl. Nicolás González Lemus, *Comunidad Británica y sociedad en Canarias*, Edén ediciones, Tenerife, 1997. Über das Bild der Briten von den Kanarischen Inseln siehe von demselben Autor: *Las islas de la ilusión: Británicos en Tenerife, 1850–1900*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995 und *Viajeros Victorianos en Canarias: Imágenes de la sociedad isleña in la prosa de viajes*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

¹⁵ Über die traditionellen Handelsbeziehungen zwischen England und den Kanaren vgl. Fernández Armesto, et al. *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

¹⁶ Vgl. von H. Kellenbenz: "Las relaciones comerciales de Alemania con Canarias hasta comienzos del siglo XIX", in VIII Coloquios Canarias-América, Band 2, Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, S. 131–150 und "Relaciones consulares de las ciudades anseáticas con las Canarias", IX Coloquios Canarias-América, 2. Bd., Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria, S. 731–753.

¹⁷ Über die externen Handelsbeziehungen der Kanaren siehe neben seiner Dissertation auch folgende Arbeiten von Ulises Martín Hernández: *El Comercio Exterior Canario (1880–1920): Importación y exportación*, Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992 und *Tenerife y el expansionismo ultramarino europeo (1880–1919)*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

¹⁸ Auch in den Jahren 1923 und 1924 lief eine beachtliche Zahl deutscher Schiffe mit Auswanderern die kanarischen Häfen an, wie die in diesem Kapitel untersuchten Dokumentarfilme zeigen.

notwendige Infrastruktur, um die einlaufenden Schiffe be- und entladen und mit Kohle versorgen zu können. Dies trug entscheidend dazu bei, dass die im Linienverkehr fahrenden Handels- und Passagierschiffe der deutschen Schifffahrtsgesellschaften auf den Kanaren einen Zwischenstopp einlegten. Während des ersten Jahrzehnts des 20. Jh. wurden die Häfen der Kanarischen Inseln von allen wichtigen deutschen Schifffahrtsgesellschaften angelaufen: Hamburg-Südamerikanische Dampfschiffahrts-Gesellschaft (Hamburg-Süd), Woermann Linie, Deutsche Ost-Afrika-Linie, Norddeutscher Lloyd, Hamburg Bremen Afrika Linie, Hamburg Amerika Linie (Hapag), Deutsche Dampfschiffahrt Gesellschaft Cosmos und Olden Portugiesische Dampfschiff Reederei²⁰. Trotz allem hatte England in diesem Bereich eine (schon traditionell) führende Stellung inne.

Die Woermann Linie nahm als erste Schifffahrtsgesellschaft den Schiffsverkehr zu den Inseln bereits 1886 auf. Im Jahr 1906 richtete sie im Hafen von Las Palmas ein Büro ein²¹ und fungierte als Reedereiagentur für die deutschen Schifffahrtsgesellschaften, deren Schiffe sie zudem mit Kohle und Wasser versorgte. Auf Teneriffa gründete der deutsche Konsul und Bankier Jacob Ahlers 1909 eine Reedereiagentur, die verschiedene deutsche Schifffahrtsgesellschaften vertrat. Ab 1913 besaß der Hafen der Hauptstadt Las Palmas seine eigenen Anlagen zur Versorgung der Schiffe mit Kohle, nachdem das "Deutsche Kohlen Depot" eine Betriebslizenz erhalten hatte²².

Die gut ausgerüsteten Hafenanlagen, die Bekanntheit der Kanarischen Inseln (neben Madeira) für ihre landschaftliche Schönheit, das ganzjährig angenehme Klima, der Bau von Hotels der gehobenen Klasse und die kürzeren Fahrtzeiten der Schiffe führten dazu, dass man die Inselgruppe im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. als einen der Anlaufhäfen in die Mittelmeer-Reiserouten der großen Luxusliner aufnahm.

Obwohl die wichtigsten Schifffahrtsgesellschaften Deutschlands, die Hapag und der Norddeutsche Lloyd, bereits seit ihrer Gründung Kreuzfahrten anboten, geschah dies anfangs nur in geringem Umfang. Zunächst unternahm

¹⁹ Diese Schiffe fuhren nach Afrika, Südamerika, Mittelamerika, New York, Europa und in den Orient.

²⁰ Vgl. auch die Anzeigen in den Reiseführern und den Lokalzeitungen *Memoria del Puerto de Las Palmas*, *Tip Diario*, Las Palmas, 1909 und *Ulises Martín*, a.a.O., S. 775 und 778.

²¹ Vgl. Francisco Quintana Navarro, *Pequeña historia del Puerto de Refugio de La Luz*, Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

man nur die traditionellen Fahrten zu den Nordseeinseln (Friesische Inseln und Helgoland), erweiterte das Kreuzfahrtangebot dann aber auf die norwegischen Fjorde, das Nordkap und Spitzbergen. Über die kalten Wintermonate musste man dieses Angebot allerdings einstellen und andere verlockendere Ziele für diese Jahreszeit suchen. Auf diese Weise begannen die Kreuzfahrten ins Mittelmeer und später auch in den Orient und nach Südamerika. Dieses lukrative Geschäft erfand 1891 der damalige Direktor der Hapag, Albert Ballin, mit der ersten Vergnügungsfahrt durch das Mittelmeer auf der *Augusta Victoria*²³. Es sollten jedoch noch fast zwei Jahrzehnte vergehen, bis man begann, auch die Kanaren in die Mittelmeerfahrten einzubeziehen. Aus den Vorworten der damaligen deutschen Reiseführer über die Kanarischen Inseln geht hervor, dass sie in Deutschland als Reiseziel bis dahin so gut wie unbekannt waren. Dieses neue Reiseangebot war unter dem Namen "Kreuzfahrten ins Mittelmeer und zu den Atlantikinseln"²⁴ bekannt.

Diese Jahre deckten sich mit der Epoche, in der die deutschen Schifffahrtsgesellschaften ihre Glanzzeit erlebten. So reisten zum Beispiel im Jahr 1913 allein 10 Mio. Passagiere mit dem Lloyd, dabei war vor dem Ersten Weltkrieg die Hapag mit 175 Schiffen die größte Schifffahrtsgesellschaft der Welt²⁵. Der Krieg führte jedoch zu einem jähen Ende dieses wichtigen Teils der deutschen Wirtschaft, und die meisten Schifffahrtsgesellschaften verloren ihre Flotte.

Obwohl die Zeit vor dem Krieg auf den Kanaren als "das goldene Zeitalter" für den Beginn des Tourismus auf den Inseln bezeichnet wird (man bezieht sich hierbei im Wesentlichen auf die Präsenz englischer Touristen²⁶), begann die Blütezeit der deutschen Unternehmen Jahre nach dem Ersten Weltkrieg und damit auch die Rückkehr deutscher Schiffe auf die Kanarischen

²² Vgl. Ulises Martín, a.a.O., S. 365-406.

²³ Siehe die Hapag-Lloyd Website: "Hapag-Lloyd Konzern".
<http://212.66.2.90/hlneu/konzern/historie/index2.htm>

²⁴ Siehe die weiter unten zitierten Reiseführer und die im vorliegenden Kapitel erstellte Analyse der auf den Kanaren hergestellten Dokumentarfilme.

²⁵ Der Norddeutsche Lloyd besaß über 135 Schiffe. Ebenda.

²⁶ Die Engländer waren in den letzten Jahrzehnten des vorherigen Jahrhunderts auf die Inseln gekommen. Angezogen wurden sie in erster Linie durch das Klima, das dafür berühmt war, dass es gut für die Heilung von Krankheiten der Bronchien und der Lungen war. Die Zahl der Besucher erhöhte sich mit dem Ausbau der Infrastruktur im Hotelsektor und einem höheren Angebot an englischen Kreuzfahrtschiffen. Vgl. A. Sebastián Hernández Gutiérrez, *La Edad de Oro*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, o. J., und *De la Quinta Roja al Hotel Taoro*, Aula de Publicaciones del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz, 1983.

Inseln. Der Zeitraum zwischen Inflation (1924) und Weltwirtschaftskrise (1930) war eine Zeit, in der Deutschland trotz der ungeheuren Reparationszahlungen "scheinbar vielversprechende Fortschritte" machte²⁷. Darüber hinaus zeigte sich der Bau immer größerer, schnellerer und luxuriöserer Schiffe nicht nur als Folge eines harten und bedingungslosen Wettbewerbs zwischen Unternehmen innerhalb Deutschlands und auf internationaler Ebene, sondern auch als Mittel zur Demonstration des Erfolgs Deutschlands "eine Tendenz hin zu einer teutonischen Haltung"²⁸.

Das vier Jahre nach dem Krieg von den Schifffahrtsgesellschaften wieder aufgenommene Geschäft der Vergnügungsfahrten erfreute sich gerade in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre einer "überraschend schnellen Erholung"²⁹, was dann auch zu einem zahlenmäßigen Anstieg der angebotenen Kreuzfahrten und Reiseziele führte. Den betuchten Reisenden auf diesen Schiffen wurden zudem organisierte Ausflüge an den besuchten Orten geboten. Wie in den Vorjahren gingen die Hochseekreuzfahrten auch jetzt vornehmlich ins Mittelmeer und in die Nordsee. Hinzu kamen aber auch Fahrten in die Vereinigten Staaten, nach Westindien und Brasilien sowie Weltreisen³⁰. Die Häfen der Kanarischen Inseln wurden also nicht nur als Teil der Vergnügungsfahrten ins Mittelmeer angelaufen, sondern auch im Rahmen anderer Reisen, wie Fahrten zur Nord- und Nordostküste Afrikas und den Kanaren sowie den Kreuzfahrten mit Ziel Madeira und Kanarische Inseln (mit Zwischenhalt in Lissabon), bei denen gelegentlich auch Abstecher zu den Azoren oder den Kapverdischen Inseln gemacht wurden. Dies geht nicht nur aus den Reiseführern jener Zeit hervor, sondern auch aus den in diesem Kapitel untersuchten Dokumentarfilmen.

Die Kanaren waren, wie bereits vor dem Krieg, das bevorzugte Reiseziel während der Wintermonate, in denen die Ziele in der Nordsee für die Deutschen, die den niedrigen Temperaturen im eigenen Land entfliehen wollten, wenig attraktiv waren. Kreuzfahrten zu den Atlantikinseln standen laut den weiter unten erwähnten Reiseführern und den Broschüren der

²⁷ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, *Unser Feld ist die Welt: 150 Jahre Hapag-Lloyd*, Hamburger Abendblatt, Hamburg, 1997, S. 252.

²⁸ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, a.a.O., S. 181.

²⁹ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, a.a.O., S. 280.

³⁰ Susanne Wiborg y Klaus Wiborg, a.a.O., S. 282.

Schiffahrtsgesellschaften das ganze Jahr hindurch im Angebot. Die Reisenden auf diesen Schiffen verweilten in den meisten Fällen lediglich einige Stunden oder einen Tag auf den am weitesten entwickelten Inseln (Teneriffa, Gran Canaria und La Palma) und besuchten dort die wichtigsten Orte. Auf Teneriffa gehörte zu dem Kurzaufenthalt ein Ausflug nach La Orotava und einigen anderen Dörfern im Norden der Insel. Auf Gran Canaria stand das Höhlendorf La Atalaya und auf La Palma der Ort Fuencaliente auf dem Programm.

Die Passagierzahlen der deutschen Atlantikliner schwankten zwischen 250 im Falle der *Stuttgart* und 1.555 im Falle der *Cap Polonio*. Bei diesen Zahlen ist zu berücksichtigen, dass die Schiffsbesatzungen (auf der *Cap Polonio* waren es 430 Personen³¹) darin enthalten sind. Obwohl es keine genauen Angaben über die Anzahl der deutschen Passagiere gibt, die in den zwanziger und dreißiger Jahren auf Kreuzfahrtschiffen die Kanarischen Inseln besuchten, mag die Zahl der deutschen Transitreisenden, die 1925 im Hafen von Santa Cruz de Tenerife ankamen, einen Anhaltspunkt geben: Sie belief sich auf etwa 25.000³². Auch die Statistiken über die deutschen Schiffe, die die Häfen der Kanaren für einen Zwischenstopp anliefen, geben keinen Hinweis auf die prozentuale Aufteilung zwischen Passagier- und Kreuzfahrtschiffen, Frachtschiffen und Schiffen, die Fracht und Passagiere beförderten.

Trotz der progressiven Zunahme der Zahl der Reisenden, die die Inseln in der zweiten Hälfte des 19. Jh. besuchten, dauerte es eine gewisse Zeit, bis die kanarische Bevölkerung sich im Hotelsektor engagierte und Gesellschaften zur Förderung des Tourismus gegründet wurden³³. Die besten Hotels wurden von Ausländern (darunter auch einige Deutsche) gebaut und geleitet³⁴. Darüber

³¹ Hinsichtlich der Daten zu den wichtigsten deutschen Schiffen, die die Kanaren während des untersuchten Zeitraums anliefen vgl. J. C. Díaz Lorenzo (a.a.O.), Manuel Perdomo und Juan Antonio Padrón Alborno, *El puerto de Santa Cruz de Tenerife y los barcos*, Junta de Obras del Puerto, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

³² Cabildo Insular de Tenerife, *Guía de Tenerife*, Instituto Nacional de Expansión Económica, 1927, S. 43.

³³ Auf Teneriffa beispielsweise wurde das Centro de Propaganda y Fomento de Tenerife (Zentrum für Werbung und Förderung Teneriffas) 1907 gegründet und im Jahre 1915 wurde die Junta Provincial de Turismo (Fremdenverkehrsamt der Provinz) ins Leben gerufen (zitiert nach J.C. Díaz Lorenzo, a.a.O., S. 18).

³⁴ Das Hotel Taoro auf Teneriffa gehörte zu den wichtigsten Hotels der Kanaren. Es wurde von 1905 bis 1913 von dem deutschen Unternehmen Kurhaus gepachtet. Während dieser Zeit wurde es in Grand Hotel Humboldt Kurhaus umbenannt. 1936 wurde es erneut von einem Deutschen gepachtet, und zwar von Heinrich Talg, dessen geschäftliches Engagement sich auch auf andere Hotels auf Teneriffa ausdehnte. Zur Geschichte dieses bedeutenden Hotels siehe Agustín Guimerá Ravina, *El Hotel Taoro: Cien años de turismo en Tenerife (1890–1990)*. Canarias Futura, Santa Cruz de Tenerife, 1991, und Nicolás González

hinaus besaßen Deutsche ebenso wie Engländer auf den wichtigsten der von Touristen besuchten Inseln kleine Hotels, Pensionen, Geschäfte für kunsthandwerkliche Produkte, Photoläden und Cafés, wie aus den Anzeigen in der damaligen kanarischen Presse und den Informationen in den Reiseführern jener Zeit zu ersehen ist. Die Ankunft dieser Schiffe förderte zudem nicht nur die Beziehungen zwischen Deutschen und der kanarischen Bevölkerung, sondern auch die Ansiedlung deutscher Geschäftsleute (Ahlers, Flick, Sauermann usw.), die neben anderen Geschäften auch die Vertretung wichtiger deutscher Unternehmen³⁵ übernahmen.

Die Schifffahrtsgesellschaften und andere Veranstalter von Kreuzfahrten gaben Broschüren heraus, die sie über ihre eigenen und andere Reisebüros überall in Deutschland verteilten (die Hapag und der Lloyd gründeten 1905 eigene Reisebüros)³⁶. Darin kündigten sie Reisen zu den Kanarischen Inseln an und informierten über die Annehmlichkeiten und Serviceleistungen auf den Schiffen sowie über Ausflüge ins Landesinnere. Zu diesen Broschüren gehörten *Billige Erholungsreisen nach Madeira und den Kanarischen Inseln über Antwerpen* mit dem 1928er Programm des Norddeutschen Lloyd und *Billige Reisen nach dem Nordland und den Glücklichen Inseln* für die 1938 von der Hamburg Süd angebotenen Reisen (Anhang 4). Wie aus den Titeln ersichtlich ist, wies die Werbung sowohl 1928 als auch zehn Jahre später auf die "günstigen" Preise der Angebote hin.

Die meisten Informationen boten in Deutschland jedoch die Reiseführer³⁷, die in ihren Ausgaben über das Mittelmeer nun auch begannen, ihre Inhalte um Informationen über die Kanarischen Inseln zu erweitern. Zuerst fanden die Kanaren Aufnahme in der Reihe Meyers Reisebücher. In der dritten Ausgabe aus dem Jahre 1907 wurde zu diesem Reiseziel das Buch *Das Mittelmeer und seine Küstenstädte, Madeira und Kanarischen Inseln* veröffentlicht. Zwei Jahre später erschien bei Karl Baedeker, dem ältesten

Lemus (Hg.), *Del hotel Martiánez al hotel Taoro: historia de la primera empresa turística de Canarias*, El Búho, Puerto de la Cruz, 2002. Zu den vielen anderen Hotels, die von Deutschen geleitet wurden, gehörten auch die auf Teneriffa befindlichen und von C.H. Trenkel geführten Hotels Agüere (im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. Agüere & Continental), Quisisana und Martiánez.

³⁵ Es gibt bisher keine monografische Studie über die Präsenz der Deutschen oder die deutsche Kolonie auf den Kanaren während des Zeitraums dieser Untersuchung.

³⁶ Vgl. Karl Fuss, a.a.O.

³⁷ Der erste Reiseführer über die Kanarischen Inseln war: A. Samler Brown *Madeira and the Canary Islands*, S. Low, London, 1889.

deutschen Herausgeber dieser Art von Bücher, *Das Mittelmeer. Hafenplätze und Seewege nebst Madeira, den Kanarischen Inseln, der Küste Marokkos, Algerien und Tunesien. Handbuch für Reisende.*

Die Schifffahrtsgesellschaften, wie z.B. die Woermann Linie und die Deutsche Ost-Afrika-Linie, gaben ihre eigenen Reiseführer heraus. 1913 veröffentlichten sie gemeinsam *Madeira und die Kanarischen Inseln*. Auch Jacob Ahlers, deutscher Konsul auf Teneriffa und zugleich Reedereiagent für deutsche Unternehmen, veröffentlichte einen Führer über diese Insel mit allgemeinen Informationen über den Rest der Kanaren³⁸. Andere bekannte Fachverlage für Reiseliteratur wie Woerl³⁹ oder Grieben⁴⁰ gaben ihre eigenen Führer über die Kanarischen Inseln und entsprechende Neueditionen heraus.

Die meisten dieser Publikationen boten Informationen über die Seeverbindungen von Deutschland und anderen Häfen im Norden Europas zu den Inseln. Thematisch umfasste ihr Inhalt allgemeine Aspekte wie Geschichte, Geografie, Vegetation, empfohlene Reiserouten und Unterkünfte auf den Inseln bis hin zu zahlreichen Ratschlägen für den zukünftigen Reisenden. Doch war es nur über die Dokumentarfilme möglich, ein breiteres Publikum zu erreichen und gleichzeitig ein "reales" Bild von einer Reise zu vermitteln.

Der Hauptunterschied zwischen der Reiseliteratur und den Kulturfilmen ist auf das Medium zurückzuführen, durch das Informationen vermittelt wurden. Die Reiseführer konnten zwar konkrete Informationen und Details verschiedener Aspekte der Inselgruppe sowie Fotografien und Karten der wichtigsten Orte liefern, doch mit den Filmen war man im Stande, in wenigen Minuten einen allgemeinen Überblick über die Kanarischen Inseln zu geben oder im Ausland die bekanntesten Orte des Archipels anschaulich vorzustellen. Die gezeigten Szenen wurden normalerweise von einem kurzen Text begleitet und appellierten an die Gefühle der Zuschauer. Damit konnten sie bei ihnen Interesse für die Kanaren bzw. für eine Reise dorthin wecken oder aber auch Ablehnung oder Gleichgültigkeit.

³⁸ Jacob Ahlers, *Tenerife und die anderen Canarischen Inseln*, Jacob Ahlers, Santa Cruz de Tenerife, 1925 (1911).

³⁹ Leo Woerl, *Madeira und die Kanarischen Inseln im Wort und Bild*, Woerl's Reisebücher-Verlag, 2. Aufl., 1914.

⁴⁰ Grieben Reiseführer, *Madeira, Canarischen Inseln und Azoren*, Grieben-Verlag, Berlin, 2. Aufl., 1932.

Auf die eine oder andere Weise trugen Reiseführer, Bücher und Filme dazu bei, die Kanaren und die wichtigsten Informationen über sie einem breiteren Publikum in Deutschland vorzustellen, zu dem auch Kameraleute und Dokumentarfilmregisseure gehörten, die später weiterhin das Bild von der Inselgruppe in Deutschland prägten.

All diese Werke formten das Bild der Deutschen von den Kanarischen Inseln in der ersten Hälfte des 20. Jh. Daher waren sie auch von besonderer Bedeutung für die Meinungsbildung der Deutschen in Bezug auf die Kanaren und zeigten möglicherweise auch Auswirkungen auf den Massentourismus der folgenden Jahrzehnte.

7.1.1 Kreuzfahrten für die Arbeiterklasse: die “Kraft durch Freude”-Reisen zu den Kanarischen Inseln

Nachdem die Nationalsozialisten 1933 an die Macht gekommen waren, wurden in großem Rahmen Kreuzfahrten der Organisation “Kraft durch Freude” (KdF) angekündigt. Die KdF gehörte zur Deutschen Arbeitsfront (DAF), die die bereits 1933 verbotenen Gewerkschaften ersetzte. Die DAF organisierte Kreuzfahrten für Menschen mit geringem Einkommen wie Arbeiter, Angestellte, Handwerker und Kleinhändler, was für Propagandaaktionen genutzt wurde, die sich an die breite Masse richteten.

Die Mehrzahl der Schiffe der deutschen Schifffahrtsgesellschaften wurde der KdF-Organisation zur Verfügung gestellt.

Die Kreuzfahrten wurden seit ihren Anfängen als Luxus betrachtet, den sich nur wenige Privilegierte leisten konnten. Mit der KdF-Organisation schufen die Nationalsozialisten jedoch ein Instrument, durch das sie zeigen konnten, dass die angestrebte Volksgemeinschaft eine Realität geworden war⁴¹. Darüber hinaus wurden die Fahrten für Propagandazwecke genutzt, denn in der entspannten Urlaubsatmosphäre wurden auch Parteiveranstaltungen organisiert⁴².

⁴¹ Für die Nationalsozialisten war dies kein kostspieliges Projekt, da das Programm mit Geldern aus dem enteigneten Gewerkschaftsvermögen finanziert wurde.

⁴² Susanne Wiborg und Klaus Wiborg, a.a.O., S. 285.

Die Kanaren waren eines der KdF-Ziele. Obwohl in den erhaltenen Dokumentarfilmen über die KdF-Schiffsreisen keine Szenen von den Kanarischen Inseln gefunden wurden⁴³, veröffentlichte man Ende April 1939 ein aufwändig illustriertes Buch über die Fahrt eines der KdF-Vorzeigeschiffe (*Robert Ley*) nach Teneriffa. Sein Titel war *Nach den 'Glücklichen Inseln'*⁴⁴ und neben einem nationalsozialistischen Propagandatext erschienen darin großformatige Fotografien vom Empfang und den Festen, die zu Ehren der Mitglieder dieser nationalsozialistischen Organisation von den örtlichen Behörden organisiert wurden (siehe Anhang 4).

7.2. Schiffsreisen auf Zelluloid: Zwischen Volksbildung und Propaganda

Der Reisefilm war ein Genre, das Zuschauer unterschiedlichen Couleurs anzog und seit den Anfängen des Kinos zu den leicht zu verkaufenden Produkten gehörte. Dies kam den deutschen Schifffahrtsgesellschaften zugute, die es seit den zwanziger Jahren verstanden, sich dieses Medium zunutze zu machen, um für ihre Schiffsreisen in alle Welt zu werben. Viele dieser Filme waren Auftragsarbeiten für bedeutende Filmproduktionsgesellschaften und erzielten beim Publikum große Erfolge. Es gab aber auch solche, die von Dilettanten hergestellt wurden und nicht einmal das Mindestmaß an kinematographischen Qualitätsstandards erfüllten. Entsprechend fiel bei ihnen die Kritik der Fachpresse aus⁴⁵.

Der Filmkritiker Paul Ickes unterschied 1923 in einem Artikel über die Krise des Kulturfilms zwischen zwei Haltungen, die im Bereich der Produktion von Nichtfiktionfilmen vorherrschend waren: "Eine streng lehrende, von Teilen der Lehrerschaft geförderte, und eine eher feuilletonistisch arbeitende, die im Kino durchaus erfolgreich sein könne"⁴⁶.

⁴³ In den folgenden Filmen beispielsweise erscheint neben anderen Orten lediglich Madeira: *Mit uns in den sonnigen Süden* (1936), *Schiff 745* (1939), *Arbeiter-heute* (1935).

⁴⁴ Karl Busch, *Nach den 'Glücklichen Inseln'*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin, 1940.

⁴⁵ Die Darlegungen in diesem Abschnitt vervollständigen die Anmerkungen über den Reise- und Expeditionsfilm an verschiedenen Stellen dieser Arbeit (siehe Kapitel de los orígenes, del Kulturfilm y la introducción de expediciones).

⁴⁶ Zitat entnommen aus einem Artikel von Paul Ickes, veröffentlicht im *Hannoverschen Kurier* vom 20. April 1923 und zitiert nach Wilharm Irmgard, "Die Döring-Film, Oberingenieur Dreyer und die

Ein anderer Journalist bestätigte im *Kinematograph*, dass die richtige Realisierung des Kulturfilms ein großes Geschäft bedeutete⁴⁷. Darüber hinaus kam er auch zu einer positiven Bewertung des Reisefilm-Genres:

”Man kann im Film Reisen machen und dann so mitreden, als ob man wirklich dabei gewesen wäre. Man kann in ein bis zwei Stunden das weltbewegende Werk eines Gelehrtenlebens kennen lernen und ist dann so im Bilde – vielleicht noch besser –, als wenn man zahlreiche Vorlesungen besucht und dicke Bücher durchstudiert hätte. Und das ist in der heutigen Zeit, wo die Nerven der Menschen so herunter sind und die Kraft zur Konzentration schwindet, von großer Bedeutung”⁴⁸.

Diese Filme spiegelten einen Teil der Wirtschafts- und Sozialgeschichte Deutschlands wider. So sahen sich während der ersten Hälfte der zwanziger Jahre viele Deutsche gezwungen, aufgrund von Überbevölkerung und fehlender Arbeit zu emigrieren. Sie wanderten hauptsächlich nach Südamerika und Südafrika aus. Der Film wurde damals dazu benutzt, den Auswanderern zu zeigen, was sie in den Aufnahmelandern eventuell zu erwarten hatten. Im *Reichsfilmbblatt* erklärte Franc Cornel in nationalistischen Tönen, warum er die Dokumentarfilme über andere Länder für notwendig hielt und warum sie vom Staat gefördert wurden. Diese Ideen fanden Unterstützung durch die Uraufführung und den Erfolg der Filme *Südamerika II* und *Das Kolonialland Afrika*, die später noch analysiert werden:

”Eine der Hauptursachen für den Verlust des Weltkrieges ist zweifellos in der grenzenlosen Weltunerfahrenheit unseres Volkes zu suchen (...) denn die Kenntnis eines Gegners, seiner Stärken und Schwächen, ist die erste Bedingung für einen Sieg.

Ein neues Zeitalter ist angebrochen, mehr denn je sind wir heute auf das Ausland angewiesen, politisch und wirtschaftlich. Die vornehme Abgeschlossenheit, die in der Selbstverherrlichung unserer eigenen Vorzüge gipfelte, können wir uns jetzt unter dem Joch des Versailler Friedens nicht mehr gestatten. Unsere Parole darf heute nicht mehr die des Spießbürgers sein: ”Bleibe im Lande und nähre dich redlich!”, heute muss es heißen: ”Hinaus in die Welt, damit wir auf Grund praktischer Kenntnis fremder Völker uns unseren Platz unter den Völkern wieder erobern können!”

(...) Aber gerade durch den Krieg, der Abertausende aller Volksschichten zum ersten Male über die Grenzen der Heimat hinausführte, ist das Verlangen im Volke nach Auslandskunde erfreulich gewachsen, um so mehr, als durch die veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse Deutschland zu eng geworden ist, um

Ozeanriesen”, in Höbermann, Susanne, Müller, Pamela (Hg.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien, Hannover, 1996, S. 38.

⁴⁷ W. Kunde, ”Der Kulturfilm als Geschäft”, *Der Kinematograph*, Nr. 854, 1. Juli 1923, S. 8. Zitiert nach Wilharm Irmgard, a.a.O., S. 38.

⁴⁸ Ebenda.

alle seine Bewohner ernähren zu können. Der Trieb zur Auswanderung ist heute größer denn je.

Pflicht der Regierung ist es, dem Verlangen nach Auslandskunde, das in weitesten Kreisen herrscht, entgegenzukommen und nach Kräften dem Volke Berater zu sein durch Schriften, durch Vorträge und nicht zuletzt durch den Film⁴⁹.

Obwohl die Filme Publikumserfolge waren, führten bei zahlreichen Produktionen Personen Regie, die kaum Kenntnisse im Bereich der Filmtechnik hatten oder etwas über die gezeigten Orte wussten. Sie begnügten sich schlicht und einfach damit, mit der Kamera das einzufangen, was sie sahen. Es ist daher nicht verwunderlich, das der *Film-Kurier* 1924 all jene kritisierte, die glaubten, dass man einen Reisefilm macht, indem man einfach die landschaftliche Schönheit, die Vielfalt und die Originalität mit Informationen aus einer Werbeanzeige oder einem Buch über Geografie kombiniert und so eine "lebende Bildertafel" schafft. So konnte nach Meinung des *Film-Kuriers* jedoch nichts entstehen, was man als Reisefilm bezeichnen könnte. Laut Kossowsky, dem Verfasser der Kritik, gehörte zum *Reisefilm* weitaus mehr. Um etwas annähernd Verwendbares zu erzielen, hielt er es für notwendig die "offenen Augen des Schauenden mit dem Wissen des Könners und der Romantik des Dichters"⁵⁰ zu kombinieren. Dem fügte er hinzu, dass als Endziel das Gezeigte den Zuschauer in seinen Bann ziehen sollte.

Diese Gefühle sind es auch, die die Dokumentarfilme der deutschen Schifffahrtsgesellschaften zu wecken beabsichtigten, um auf diese Weise neue Kunden zu gewinnen. So gründete, wie später ausgeführt, die Hapag ihre eigene Produktionsgesellschaft, der Norddeutsche Lloyd verband sich mit dem bekannten Filmunternehmen Döring Filmwerke, und andere unabhängige Kameraleute verkauften ihnen und anderen Reedereien ihre auf Zelluloid verewigten Reisen. Dies führte schließlich dazu, dass in den zwanziger und dreißiger Jahren zahlreiche Filme dieser Art in den deutschen Kinos zu sehen waren. Gelegentlich wurden in Kombination mit diesen Filmen auch Vorträge gehalten, um die in den Dokumentarwerken vermittelten Informationen noch zu vertiefen. Auch wurden solche Filme in Kinosälen gezeigt, die auf Schiffen eingerichtet wurden.

⁴⁹ Franc Cornel, "Auslandskunde und Film", *Reichsfilmblatt*, Nr. 45, November 1924.

⁵⁰ A. Kossowsky, "Film-Kritik. Der Südamerikafilm II", *Film-Kurier*, 2. Oktober 1924.

7.2.1. Die Bordkinos, Medium der Direktwerbung von Passagieren

1922 begann die Hapag, ihre Schiffe mit Filmprojektoren auszustatten, "um den Passagieren – besonders den ausländischen – deutsche Leistung und Kultur zu zeigen" ⁵¹. Das erste Schiff, das nach dem Krieg einen Filmprojektor erhielt, war die *Bayern*. Mit der Installation wurde die Deutsche Lichtspiel Gesellschaft e.G. beauftragt, deren Verwaltungsrat der Kanzler Cuno, ehemaliger Direktor der Hapag, angehörte. Bereits vor seinem Ausscheiden aus dem Unternehmen hatte er die Einrichtung von Bordkinos geplant ⁵².

Die Bedeutung dieser Kinos für diese Studie ergibt sich aus der Tatsache, dass die Vorführungen nicht nur von Deutschen, sondern auch von Passagieren anderer Länder gesehen wurden.

Das Erste, was die Hapag lernte, war, dass es nichts Besseres als eine Filmvorführung gab, um die Langeweile der Passagiere zu vertreiben, die sich selbst auf den größten, schönsten und komfortabelsten Schiffen einstellte ⁵³. Dies führte dazu, dass auf 31 Schiffen der Hapag 57 Kinos eingerichtet wurden. Mit dem Aufkommen der Tonfilme wurde auf Initiative des Ufa-Direktors 1932 das erste Tonfilmkino auf der *New York* eröffnet ⁵⁴.

Parallel dazu beauftragte die Konkurrenz der Hapag, der Norddeutsche Lloyd, 1923 die Döring Filmwerke, ihre Schiffe ebenfalls mit Kinos auszustatten ⁵⁵. Dort wurden unter anderem Filme gezeigt, die die Döring für diese Schifffahrtsgesellschaft produzierte. Darüber hinaus produzierte die Filmproduktionsgesellschaft aus Hannover ein Kino-Nachrichtenprogramm für den Norddeutschen Lloyd, das *Döring Lloyd Nachrichten* ⁵⁶ genannt wurde und Nachrichten zeigte, die mit der Schiffsflotte des Norddeutschen Lloyd in Zusammenhang standen. Jahre später unterzeichnete die Ufa einen Exklusivvertrag mit dem Norddeutschen Lloyd über die Vorführung ihrer Filme

⁵¹ Wilharm Irmgard, a.a.O., S. 40.

⁵² Vgl. "Bordkinos auf deutschen Überseedampfern", *Film-Kurier*, 29. November 1922.

⁵³ Vgl. Ingrid Binné, "Tonfilm auf dem Ozeanriesen", *Film-Kurier*, 17. November 1932.

⁵⁴ Bei einer Werbeveranstaltung zur Bekanntgabe dieser Neuheit wurde ein Film der Metro (*Sport und Geschäft*) und der Ufa-Kurztonfilm *Schubertlieder* gezeigt. Vgl. Ingrid Binné, "Tonfilm auf dem Ozeanriesen", *Film-Kurier*, 17. November 1932.

⁵⁵ Vgl. Wilharm Irmgard, *op. cit.*, S. 40.

und die Einrichtung von Ufa-Bordkinos auf den Schiffen des Norddeutschen Lloyd. Parallel zu den Döring-Vorführungen wurden nun auch in diesen Kinos Filme gezeigt⁵⁷. Mehrmals produzierte die Ufa für den Norddeutschen Lloyd neben ihren Dokumentarfilmen wie *Lloydschnelldampfer "Bremen"*⁵⁸ und Werbefilmen wie *1857. Gute Lloyd-Reise 1937*⁵⁹ auch eine Art filmische Bordzeitschrift, das *Lloyd-Bord-Magazin*⁶⁰.

Der Norddeutsche Lloyd unterstützte und förderte zudem die Produktion von Dokumentar- und Spielfilmen anderer Unternehmen wie Tobis Filmkunst und das Werk *Reise nach Batavia* oder bei den Filmen der Bavaria, die ab 1934 ebenfalls auf den Schiffen des Norddeutschen Lloyd gezeigt wurden. In diesem Fall wurden die Filme in englischer Sprache mit deutschen Untertiteln vorgeführt⁶¹. Es handelte sich hierbei stets um Filme in kleinerem Format (16 mm) aus nicht brennbarem Material.

7.3. Die von Dreyer zusammen mit den Döring Filmwerken produzierten Reisedokumentarfilme des Norddeutschen Lloyd

Die Mehrzahl der Reisedokumentarfilme des Norddeutschen Lloyd wurden von der Filmproduktionsgesellschaft Döring Filmwerke hergestellt. Seitdem die Brüder Döring 1919 in Hannover ihr erstes Filmunternehmen gegründet hatten, steigerte sich das Produktionsvolumen stetig. 1923 wurde es in die Döring Filmwerke umgewandelt⁶², eine der bedeutendsten Filmproduktionsgesellschaften Deutschlands für Kultur-, Lehr- und Werbefilme. 1933, dem Jahr der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, hatte das Unternehmen bereits mindestens 60 Filme produziert⁶³.

Das Unternehmen (Döring) war zwei Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges als Ufa gegründet worden. Zu dieser Zeit waren die deutschen

⁵⁶ Zensurenentscheidung Nr. 13266, 266m, 1 Akt, Berlin, 13. Juli 1926.

⁵⁷ Vgl. Bundesarchiv Berlin R 109 I, Ufa-Vorstandsprotokoll Nr. 459 vom Januar 1929.

⁵⁸ Zensurenentscheidung Nr. 24169, 740 m, 2 Akte, Berlin, 11. November 1929.

⁵⁹ Zensurenentscheidung Nr. 43849, 30 m, Berlin, 30. Oktober 1936.

⁶⁰ Diese "Zeitschrift" war 1937 ca. 400 m lang und wurde mit englischen Untertiteln gezeigt. Vgl. Bundesarchiv Berlin R 109I/1032a, Ufa-Vorstandsprotokoll Nr. 1224, 13. April 1937.

⁶¹ Vgl. "Bavaria-Film reisen um die Welt", *Film-Kurier*, 30. November 1934.

⁶² Vgl. Glenzdorf Internationales Film-Lexikon, Band 1, Prominent, Bad Münders (Deister), 1960, S. 314.

⁶³ Vgl. Wilharm, Irmgard, a.a.O., S. 35.

Behörden daran interessiert, diese Art von Filmen zu fördern, um Deutschland einem breiten Publikum im Ausland vorzustellen. Verantwortlich für diese Aufgabe war Johann Friedrich Döring, der im Herbst 1933 daher auch zum Vorsitzenden des der Reichsfilmkammer angeschlossenen Verbandes der deutschen Kultur-, Lehr- und Werbefilmhersteller e. V. (Lehrfilmbund) ernannt wurde⁶⁴.

Zu den Reisedokumentarfilmen, die den Döring Filmwerken den größten Ruhm bescherten, gehörten diejenigen, die Nord- und Südamerika zum Gegenstand hatten⁶⁵. Dies war in erster Linie dem Produzenten dieser Filme, dem Schiffsingenieur Dietrich W. Dreyer, der Produktionsgesellschaft Döring und der Schifffahrtsgesellschaft Norddeutscher Lloyd zu verdanken, aber auch dem symbolischen Wert des Baus deutscher Schiffe nach dem Ersten Weltkrieg und dem Versailler Vertrag.

Diese Filme waren eine Mischung aus Werbefilm über die Reisen und die Reederei, Kulturfilm (aufgrund der detaillierten Erläuterung technischer Vorgänge) und Expeditionsfilm (wegen der Einblicke in ferne Länder)⁶⁶. Darüber hinaus zeichneten sich die Filme der Döring Filmwerke laut Günter Agde auch dadurch aus, dass in den meisten von ihnen alles Deutsche betont wurde⁶⁷.

Die Döring Filmwerke verfügten über moderne Einrichtungen, eine erstklassige grafische Abteilung und ein eigenes Kopierwerk. Dadurch konnten sie sich eine relative Unabhängigkeit von der Filmindustrie Berlins erhalten. Das Unternehmen warb regelmäßig in der Fachpresse und garantierte die Verbreitung seiner Filme in 550 Lichtspielhäusern Deutschlands⁶⁸.

Dreyer gehörte zu den herausragendsten Figuren im Bereich der Schiffsfilme. Von 1906 bis 1920 arbeitete er als Schiffsingenieur für den Lloyd. Dadurch war er nicht nur ein Experte in technischen Fragen, sondern verfügte auch über eigene Erfahrungen in der Schifffahrt. Er kannte bereits zahlreiche Häfen. 1920 filmte er mit den Döring Filmwerken, deren Teilhaber er später

⁶⁴ Vgl. Kurt Mauer, "Fünfzehn Jahre Döring-Film-Werke", *Film-Kurier*, 18. August 1934.

⁶⁵ Die Döring Filmwerke produzierten unter anderem folgende Filme: *Das Schaffende Amerika* (1927), *U.S.A. Im Wilden Westen* (1927), *Amerika von heute* (1931), *Auf großer Fahrt* (1936), (er wurde als staatspolitisch wertvoll und volksbildend eingestuft), *Schnelldampfer "Bremen" des Norddeutschen Lloyds 51 656 tons* (1930), *Nordafrikanische Küstenfahrt* (1939), *Im unsichtbaren Wellenmeer* (1924), *In Sonne und Licht zum Orient* (1926), *Sonnige Urlaubstage im Mittelmeer* (1934) und *Postbeförderung Deutschland- Amerika mit dem Lloyd-Schnelldampfer "Bremen"* (1936).

⁶⁶ Vgl. Günter Agde *Flimmernde Versprechen*, Das Neue Berlin, Berlin, S. 45.

⁶⁷ Ebenda.

wurde, den ersten abendfüllenden Dokumentarfilm als Auftragsarbeit für den Lloyd (*Mit Schnellzug und Ozeandampfer von Berlin via Bremen nach New York*). Der Ozeanfilm, wie er in vielen Rezensionen kurz genannt wurde, war der erste von insgesamt zwölf Filmen, die er bis 1931 im Auftrag des Norddeutschen Lloyd bei der Döring-Film realisierte, verzeichnete einen großen Publikumserfolg⁶⁹.

1924 drehte er einen seiner erfolgreichsten Filme, und zwar über die *Columbus*, dem ersten nach dem Ersten Weltkrieg vom Norddeutschen Lloyd gebaute große Kreuzfahrtschiff. Wie Fritz Olinsky in seiner Kritik anlässlich der Premiere anmerkte, war der *Columbus*-Film "für seine Zeit mindestens ein bemerkenswertes technisches Werk" und wurde als "ein Stückchen Kulturgeschichte" betrachtet⁷⁰. Die Döring Filmwerke machten keinen Hehl aus ihrem patriotischen Stolz und zeigten dies 1928 auch ganz offen mit *Das Deutsche Lied*.

Nach dem zahlenmäßigen Anstieg der Verbindungen für Geschäftsreisende in die USA nahmen auch die regulären Schiffsverbindungen nach Südamerika zu. Damit begann auch die Erwähnung der Kanarischen Inseln in den Filmen der Döring Filmwerke. Der erste Film war *Südamerika II*, der von einer Reise nach Argentinien handelte. Der wichtigste Film, der zum Entdecken des Archipels in den Kinos Deutschlands und auf den Schiffen des Norddeutschen Lloyds einlud, war *Glückliche Inseln im Atlantik*. Er widmete sich ausschließlich den Kanaren und war Teil der vierteiligen Dokumentarfilmreihe *Unter südlicher Sonne*.

1933 endete die Zusammenarbeit zwischen Dreyer und Döring. In jenem Jahr zog Döring nach Berlin, wo er auch weiterhin Filme produzierte und zum Vertreter der Abteilung für Lehr- und Kulturfilme im Verwaltungsrat der Reichskulturkammer ernannt wurde. In zunehmendem Maß engagierte er sich auch für die Verbindungen zwischen NS-Deutschland und Italien und drehte 1937 den Film *Der Duce und sein Volk*. Schließlich wurde er Betriebsführer der Deutsch-Italienischen Film-Union (Difu), die italienische Filme nach NS-

⁶⁸ Vgl. Günter Agde, a.a.O., S. 46.

⁶⁹ Vgl. Wilharm, Irmgard, a.a.O., S. 38f.

⁷⁰ Wilharm, Irmgard, a.a.O., S. 42.

Deutschland importierte und sie vertrieb⁷¹. Außerdem vertrieb die Difu auch die Filme der Döring, wie z. B. den Streifen *Glückliche Inseln im Atlantik*.

7.3.1. Südamerika. II. Teil: Argentinien

Im Januar 1924 unternahm Dreyer mit dem Schiff *Córdoba* eine Expedition nach Südamerika⁷². Aus dem dabei zusammengetragenen Filmmaterial entstand die aus den beiden Teilen *Brasilien*⁷³ und *Argentinien*⁷⁴ bestehende Reihe *Südamerika*. Beide Filme wurden vom Publikum und von der Presse hoch gelobt⁷⁵. So wurde auch gerade im *Film-Kurier* das hervorgehoben, was Dreyer im Genre des Reisefilms erreichte⁷⁶. Aus den Bildern der beiden Teile dieser Filmreihe stellten die Döring Filmwerke elf Jahre später einen Kompilationsfilm her, der ebenfalls den Titel *Südamerika* (1935) trug⁷⁷. Der Film wurde von offizieller Seite als lehrreich eingestuft.

In dem Film über Brasilien (1924) wird ein Zwischenaufenthalt in Madeira eingelegt und in dem Film über Argentinien besucht man auf der Hinreise sowohl Madeira als auch die Kanarischen Inseln. Dies ist der erste Film über Atlantikkreuzer, in dem auch die Kanaren auftauchen. Seine Premiere war am 29. September 1924 im Lichtspielhaus Urania in Berlin. Laut den Kritiken aus der damaligen Zeit war die Premiere "ein voller und ehrlich verdienter Erfolg"⁷⁸.

Der Film, der laut Auffassung des Kritikers in farbigen Szenen und kurzen Momentaufnahmen das Wesentliche zeigt, beginnt mit einer Zeichentricksequenz, die die Reiseroute der bevorstehenden Fahrt über den Atlantik beschreibt. Diese Form der Darstellung wurde in zahlreichen Dokumentarfilmen jener Zeit verwendet. Bei den Döring-Produktionen wurden

⁷¹ Vgl. Günter Agde, a.a.O., S. 46.

⁷² Ebenda.

⁷³ Zensurenentscheidung (Nr. nicht bekannt), 1.695 m, 5 Akte, Berlin, 19. Juni 1924, jugendfrei (Daten entnommen aus der durch das Bundesarchiv-Filmarchiv handschriftlich erstellten alphabetischen Zusammenstellung aus den Wolffson-Katalogen, S. 3631). Zensurenentscheidung Nr. 27174, 1.861 m, 4 Akte, Berlin, 22. Oktober 1930, jugendfrei (Vortrag erlaubt).

⁷⁴ Zensurenentscheidung (Nr. nicht bekannt), 1.523 m, 4 Akte, Berlin, 27. Juni 1924, jugendfrei.

⁷⁵ Vgl. Franc Cornel, a.a.O.

⁷⁶ Vgl. A. Kossowsky, a.a.O.

⁷⁷ Zensurenentscheidung Nr. 40701, 1.849 m, 4 Akte, Berlin, 16. November 1935, jugendfrei, volksbildend (gültig bis 31. Dezember 1938).

⁷⁸ A. Kossowsky, a.a.O.

diese Bilder von dem bekannten Zeichner Karl Pindl angefertigt, früherer Leiter des "Münchner Bilderbogens"⁷⁹ und Garant für die Qualität und Originalität der Zeichnungen.

Dank der im *Film-Kurier* veröffentlichten Kritik Kossowskys ist der Inhalt des Films bekannt und man weiß, dass die Fahrt nach einem Abstecher in Lissabon weiter nach Madeira ging, wo die Terrassen gefilmt wurden, auf denen die Weinreben angebaut werden, deren Früchte das Ausgangsprodukt für den nach Deutschland und in andere Länder exportierten Wein sind. Danach wurde Teneriffa besucht. Von diesem Aufenthalt sah man laut den Worten eines Kritikers⁸⁰ "wunderschöne Palmenalleen und Schlitten, in denen die Fremden die steingepflasterten Hügel herabgefahren werden". Von hier aus ging es weiter zur Hauptstadt Gran Canarias "mit ihrem Hafen, ihrem Leben und Treiben, den Wasser tragenden geduldigen Kamelen". Der Verfasser des Artikels beschrieb es folgendermaßen: "die ganze Stimmung, die Sonne dieser südlichen Länder war in diesen Bildern eingefangen".

Obwohl die genaue Dauer der Szenen von den Kanaren nicht errechnet werden kann, ist es dennoch möglich, den Text dahingehend zu interpretieren, dass für den potenziellen Touristen aus Nordeuropa ein interessantes Bild gezeichnet wurde: Eine für exotische Gegenden typische subtropische Vegetation und Kamele sowie eine gewisse bereits vorhandene Infrastruktur, die in den Szenen über den Hafen, die Straßen und die Stadt zum Ausdruck kommt.

Der Film zeigte danach das Leben an Bord des Atlantikkreuzers und verwies insbesondere auf die Reise in der dritten Klasse. Laut Dreyer war diese Klasse "für das verarmte Deutschland" von größerem Interesse als die erste Klasse⁸¹. Anschließend wurden die Freizeitaktivitäten an Deck gezeigt, wie z.B. Spiele und Sport. Nach einigen Panoramaaufnahmen auf hoher See lief das Schiff Montevideo an. Von der uruguayischen Hauptstadt wurden Plätze und Strände gezeigt und man sah Bilder von dem Hotel der Auswanderer, das ihnen für kurze Dauer kostenlos Unterkunft gewährte. In La Plata wurden das Museum für Naturgeschichte und ein Nachbau des Kölner Doms gefilmt.

⁷⁹ *Der Kinematograph* Nr. 862/63, 2. September 1923, S. 14. Zitiert nach Wilharm, Irmgard, a.a.O., S. 40.

⁸⁰ A. Kossowsky, a.a.O.

⁸¹ Ebenda.

Vor der Ankunft in Buenos Aires wurde mittels einer von dem Kritiker als sehr gut beurteilten Zeichentrickszene erklärt, was Argentinien zu welchen Anteilen produziert: Baumwolle, Fleisch, Leder, Rohöl, Mais, Zucker, Leinen, Weizen und andere Produkte. Die Fischerei war das Hauptthema der folgenden Szenen aus Tierra del Fuego, wo verschiedene Aufnahmen die Salinen, den Salzgewinnungsprozess und die Erdölförderung zeigten. Erneut wurde die Leinwand mit den Wasserfällen von Iguazú von Bildern einer spektakulären Landschaft regelrecht überflutet.

Für die folgenden Szenen fing die Kamera, wie schon in den Expeditionsfilmen der zwanziger Jahre, Bilder aus dem Urwald ein, um dessen üppige Vegetation und die Eingeborenen zu zeigen, die immer noch Bräuche und Gewohnheiten ihrer Urahnen bewahrten.

Der Anbau von Baumwolle, die Herstellung von Leinen, die Land- und Viehwirtschaft, Wildpferde, das Kunsthandwerk der Gauchos, Viehherden und Weizenfelder wechselten sich auf der Leinwand ab, um den Reichtum einer Gegend zu zeigen, deren Bewohner ihre Produkte auf dem Markt in Rosario feilbieten. Den Abschluss dieses umfangreichen Länderportraits bildeten die Aufnahmen vom Karneval in Rio de Janeiro.

Aus dem Text der Zensurkarte geht hervor, dass Dreyer in dem Film über Brasilien in ähnlicher Weise vorging, um die diversen Aspekte im Bezug auf die Bevölkerung, Bräuche, klimatischen Bedingungen und die wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren darzustellen⁸². In diesem Film wurde besonderer Wert auf Informationen gelegt, die wertvoll und nützlich für zukünftige Auswanderer waren. So wurde zum Beispiel hervorgehoben, dass es auf der Insel "Ilha das Flores" eine kostenlose Unterkunft für die Deutschen gibt, die ins Land kommen wollten, es wurden die Bananenplantagen von Sao Paulo gezeigt und man erfuhr, dass Rio Grande do Sul das Hauptziel der deutschen Emigranten ist.

Ebenso wie im zweiten Teil der Reihe erschienen nach einigen Aufnahmen von der bis an das Ufer des Río Cahy reichenden Urwaldvegetation Bilder von den Wasserfällen von Iguazú, Montevideo, La Plata, Patagonien, Rosario, Buenos Aires und dem Karneval von Palermo.

Es wird deutlich, dass diese Filme mehr waren als nur eine bloße Aneinanderreihung von Bildern jener Orte, in denen das Schiff während seiner

langen Reise vor Anker ging. Sie hatten die wichtige Aufgabe, den vielen deutschen Auswanderungswilligen der zwanziger Jahre Informationen zu übermitteln. Auf interessante und ansprechende Weise wurden hier die Möglichkeiten dargelegt, die sich den Deutschen in jenen Ländern mit ihren im Wachsen begriffenen Volkswirtschaften boten.

Nach der Premiere des ersten, Brasilien gewidmeten Teils, schrieb ein Kritiker des *Hannoverschen Kuriers*, dass dies ein Beweis für den kulturellen Wert sei, den ein Film haben kann, und darüber hinaus ein ausgezeichnetes Medium für Lehre und Bildung⁸³.

Da sowohl Madeira als auch die Kanarischen Inseln in diesem größeren Kontext erscheinen, werden sie dem Zuschauer als weitere mögliche Orte präsentiert, an denen man ein neues Leben beginnen kann, gleichzeitig aber auch als Anlaufhäfen im Überseehandel. So ist in der Premierenkritik des *Hannoverschen Kuriers* über den Brasilienfilm dann auch Folgendes zu lesen: "Der Umstand, dass von europäischer, afrikanischer und amerikanischer Seite sämtliche bedeutenden Ströme in den Atlantischen Ozean münden, stempelt diesen zu einem hochbedeutenden Verkehrsgebiet und hat zur Folge, dass die um den Atlantik gelagerten Staaten in erster Linie Überseehandel treiben"⁸⁴.

Nachdem die Nationalsozialisten an die Macht gelangt waren, wurde auch ihre kontroverse Meinung in Bezug auf die Ozeankreuzerfilme offenbar. Ihre ablehnende Haltung zeigte sich durch die Verweigerung, dem von der Ufa produzierten Film *Wasser hat Balken* das Prädikat "volksbildend" zu verleihen. In den Jahren 1933/34 wurde von offizieller Seite das luxuriöse Leben an Bord der Schiffe kritisiert. Im Grunde handelte es sich jedoch um einen Kampf zwischen den Befürwortern exklusiver und individueller Reisen der gehobenen Klasse (Schiffahrtsgesellschaften) und den Verteidigern von Gruppenreisen zu erschwinglichen Preisen für die große Masse der Arbeiter (NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude", KdF). Darüber hinaus gab es in dieser Angelegenheit auch einen Konflikt zwischen den wirtschaftlichen Bedürfnissen der Schiffahrtsgesellschaften und der damaligen Ideologie. Michael Töteberg bemerkte dazu Folgendes: "Fernweh und Weltoffenheit, die Sehnsucht nach

⁸² Vgl. Anmerkung 25 (en la que dice los de Wolffson anexo).

⁸³ Zitat verwendet von Irmgard Wilharm (a.a.O., S. 43) aus *Hannoverscher Kurier*, 16. September 1924.

⁸⁴ Ebenda.

dem Erlebnis der geheimnisvollen Fremde passten kaum zur propagierten Heimatliebe und Schollenverbundenheit⁸⁵. Um diesen Effekt einzuschränken, beinhaltete das Schiffsreiseprogramm der Organisation "Kraft durch Freude" zahlreiche Propagandaakte der Partei. Auf diese Weise sollten die Reisenden nicht vergessen, wem sie ihr Glück zu verdanken hatten.

7.3.2. Gesellschaftsreisen und Kinowerbespots des Norddeutschen Lloyd

Eine der beliebtesten und am meisten genutzten Formen in Deutschland, auf Kreuzfahrtschiffen zu reisen, waren die Gesellschaftsreisen. Sie wurden von Schifffahrtsgesellschaften und Reisebüros für Gruppen von Unternehmern derselben Branche oder Belegschaften von Betrieben organisiert. Auch hier wurden die Döring Filmwerke damit beauftragt, die Kinowerbespots für diese Reisen⁸⁶ zu produzieren, die zusammen mit den Broschüren des Norddeutschen Lloyd und den Beilagen in Zeitungen und Zeitschriften die potenziellen Kunden auf dieses Unternehmen aufmerksam machen sollten.

Einer dieser Werbespots war *Gesellschaftsreisen zur See*⁸⁷. Dieser Streifen durchlief die Zensur im Mai 1928 und informierte über das Reiseangebot des Norddeutschen Lloyd für die folgenden Monate. Zu diesem Angebot gehörten auch zwei Mittelmeerfahrten, die unter anderem einen Besuch auf Madeira und den Kanarischen Inseln beinhalteten. Die Reisen sollten mit den Schiffen *Stuttgart* und *Lützow* im Mai und Juli 1928 stattfinden⁸⁸.

Dieser Film wird in diesem Abschnitt erwähnt, weil die Döring Filmwerke und ihre Kameraleute Ende Februar 1928 auf der *Stuttgart* nach Teneriffa fuhren. Die Inselpresse informierte darüber, dass der Direktor der Filmproduktionsgesellschaft den Konsul und Reedereiagenten des Norddeutschen Lloyd in Teneriffa, Jacob Ahlers, bereits im voraus über die

⁸⁵ Michael Töteberg, "Exotik und Tourismus – Die Sehnsucht unserer Zeit. Reisefilme der HAPAG 1922–39", in *Triviale Tropen* (9. Internationaler Filmhistorischer Kongress Katalog), Cinegraph, Hamburg, 1996, S. 30.

⁸⁶ Weitere Werbefilme dieser Art, die die Döring Filmwerke für den Norddeutschen Lloyd herstellte: *Erholungsreisen zur See mit Doppelschraubendampfer "Lützow"*, *3 Mittelmeerfahrten* (1925) und *Studienreise von Vertretern deutscher Ministerien und Verkehrsorganisationen nach Nordamerika* (1927), *Eine Fahrt über den Ozean* (1927).

⁸⁷ Zensurenentscheidung Nr. 19021, 1 Akt, 89 m, Berlin, 15. Mai 1928.

⁸⁸ Ebenda.

Fahrt in Kenntnis gesetzt hatte⁸⁹. Dieser war gerade dabei, einen Kulturfilm mit einem besonderen Lehranspruch zu drehen, den er in allgemeinbildenden und Tourismusschulen sowie auch auf großen Schiffen zu zeigen beabsichtigte.

Das Schiff wurde von einer Gruppe deutscher Journalisten, Literaten und Schriftsteller gemietet, um die Rundfahrt zu den Häfen des Atlantiks und des Mittelmeers zu unternehmen⁹⁰. Darüber hinaus befanden sich noch 255 weitere Reisende auf dem Schiff, darunter Richter, Doktoren der Medizin, Universitätsprofessoren, der Direktor der Deutschen Reichsbank und andere Bankdirektoren. Dies war das erste Mal, dass das Schiff den Hafen von Teneriffa anlief, aber nicht das erste Mal, dass die Döring Filmwerke für den Norddeutschen Lloyd⁹¹ auf den Kanaren drehte. Laut der örtlichen Tageszeitung beabsichtigte das Unternehmen mit dem Film, "den Touristenfluss zwischen Deutschland und Teneriffa zu erhöhen", indem im Ausland die Schönheit der Insel und alles, was typisch für sie war, gezeigt wurde. Die Dreharbeiten waren jedoch nicht der einzige Grund, warum die Reisenden mit dem Schiff des Norddeutschen Lloyd auf große Fahrt gingen. Das Filmteam besuchte die Hafenstädte, die der Kreuzer anlief. Vor der Ankunft in Teneriffa ging das Schiff auch in Lissabon vor Anker. Madeira musste aufgrund allzu schlechten Wetters allerdings ausgelassen werden. Nach dem Aufenthalt auf Teneriffa ging die Fahrt der *Stuttgart* weiter nach Cadix, Algier, Palma de Mallorca, Barcelona und Genua, und von dort aus schließlich zurück nach Bremen.

Während der Dreharbeiten, so berichtete die örtliche Zeitung, wurde das Team von Mitgliedern des Inselrats in den Norden Teneriffas begleitet. Zu den Aufgaben des Inselrats gehörte es auch, im Ausland für die Insel zu werben⁹². Unterdessen besuchten die Passagiere La Laguna, La Orotava und Puerto de la Cruz. Organisiert wurde dieser Ausflug von der Reedereiagentur des Norddeutschen Lloyd auf Teneriffa. Auf der *Stuttgart* befanden sich jedoch nicht

⁸⁹ "Turistas alemanes. La llegada del vapor Stuttgart", *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 28. Februar 1928.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ 1924 hatten die Döring Filmwerke während der Dreharbeiten für den im vorigen Abschnitt untersuchten Dokumentarfilm *Südamerika II (Argentinien)* auf den Kanaren gefilmt.

⁹² Der Inselrat von Teneriffa organisierte zwischen 1926 und 1927 einen Drehbuchwettbewerb für die Realisierung eines Dokumentarfilms, der für die Insel werben sollte. Paradoxerweise nahm niemand daran teil. Siehe hierzu den Artikel von Enrique Ramírez Guedes, "La producción cinematográfica en

nur die Reisenden, sondern auch ein Wasserflugzeug von Junkers, das laut der Tageszeitung⁹³ noch am selben Morgen einige Runden über der Hauptstadt drehen sollte.

Da das Technikerteam der Döring Filmwerke sich nur etwa 30 Stunden auf Teneriffa aufhielt, war gerade einmal Zeit, um die Ankunft auf der Insel zu filmen und einige Aufnahmen vom Innern der Insel zu machen, denn nachts konnte man nicht drehen. Diese wenigen Bilder konnten dann auch nur als Teil des Kinowerbespots *Gesellschaftsreisen zur See* für zukünftige Reisen des Norddeutschen Lloyd auf der Stuttgart oder in einem Bordnachrichtenfilm verwendet werden, wenn sie nicht gleich im Kinoarchiv der Döring Filmwerke verschwanden.

7.3.3. Glückliche Inseln im Atlantik, erster Dokumentarfilm der Reihe *Unter südlicher Sonne*

Der 1933 von den Döring Filmwerken produzierte und von August Koch⁹⁴ realisierte Film *Glückliche Inseln im Atlantik* war der einzige deutsche Film des untersuchten Zeitraums, dessen Hauptzweck es war, ein Bild von der Geografie, Gesellschaft und Wirtschaft der Kanarischen Inseln mit den entsprechenden Details und Daten zu den einzelnen Bereichen zu zeichnen. Dieser Dokumentarfilm war mindestens 10 Jahre lang im Vertrieb. Seine Premiere feierte er im Dezember 1933 als Teil einer Reisefilmreihe, die die Döring Filmwerke unter dem Titel *Unter südlicher Sonne*⁹⁵ vorstellte. Sechs Monate später wurde die Reihe in *Atlantische Inseln und die Welt am*

Canarias: El concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/27", in *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 1994, S. 430–449.

⁹³ "Turistas alemanes. La llegada del vapor Stuttgart", a.a.O.

⁹⁴ August Koch war bis Juni 1936 als Dokumentarfilmregisseur bei den Döring Filmwerken beschäftigt. Er verließ das Unternehmen aus freien Stücken, um zu Stoecker-Film zu gehen. Abgesehen von seiner Tätigkeit bei den Döring Filmwerken hatte Koch bis 1934 für die Emelka gearbeitet. Siehe die Personalakte von Karl Mohri in der Reichsfilmkammer, Bundesarchiv-Filmarchiv Lichterfelde (Document Center): RKK Koch, August 04.09.93.

⁹⁵ Vgl. "Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", *Film-Kurier*, 11. Dezember 1933.

*Mittelmeer*⁹⁶ umbenannt und 1951 gab es unter dem Titel des Jahres 1939⁹⁷ eine neu montierte Version.

Daraus ergibt sich, dass von der ersten Vorführung des Films in der Weihnachtszeit 1933⁹⁸ bis zur Premiere der neuen Version im Jahr 1951⁹⁹, die ebenfalls in die Weihnachtszeit fiel, fast zwei Jahrzehnte vergingen. Bedenkt man, dass, wie bereits erwähnt wurde, die Filme im Vertrieb der Döring Filmwerke an 550 Kinos in Deutschland gingen, ist davon auszugehen, dass der Film von Tausenden von Zuschauern gesehen werden konnte. Diese beiden Tatsachen machen den Film besonders interessant, denn nicht nur durch seinen Inhalt, sondern auch aufgrund der vielen Jahre, die er in den Kinos gezeigt wurde, prägte er das Bild der Deutschen von den Kanarischen Inseln vor der Zeit des Tourismusbooms und der Fernsehreportagen.

Entscheidend für die Höhe der Zuschauerzahl war unter anderem, dass die Premieren dieser Filme um die Weihnachtszeit stattfanden. Die Effektivität der Werbung für die Kanaren wurde gerade auch wegen des Kontrasts zwischen dem warmen Klima auf den Inseln und dem kalten Winter in Deutschland noch besonders erhöht. Diese beiden Faktoren und im Wesentlichen auch der Inhalt, bei dem es allein um die Kanaren ging, führten dazu, dass dieser Kulturfilm von allen gefundenen Werken dieses Genres den größten Beitrag zum allgemeinen Bekanntwerden und zur Tourismuswerbung für die Kanaren in Deutschland geleistet hatte. Für die vorliegende Untersuchung der Darstellung der Kanarischen Inseln im deutschen Nichtfiktionfilm ist dieses Werk daher auch das wichtigste filmische Dokument.

Glückliche Inseln im Atlantik durchlief die Zensur erstmals Ende 1933 und wurde ihr dann bis 1942 wiederholt vorgelegt¹⁰⁰. Aus den entsprechenden

⁹⁶ Siehe das Wochenprogramm (20. - 31. Januar 1939) des spezialisierten Kinos in *Kulturfilme*, Haus der Länder, Berlin. Dokument im Besitz des Archivs für Druckmaterial der Stiftung Deutsche Kinemathek. Der Film war vom 27. bis zum 31. Januar 1938 im Programm.

⁹⁷ Vgl. *Lexikon des Internationalen Films*, Band A-C, Rowohlt, Hamburg, 1995, p. 311.

⁹⁸ Der Film hatte eine Länge von 2.265 Metern. Vgl. "Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", a.a.O.

⁹⁹ *Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer* feierte seine Premiere am 25. Dezember 1951. Vgl. *Lexikon des Internationalen Films*, op. cit.

¹⁰⁰ Zensurenentscheidung Nr. 13266, 266m, 1 Akt, Berlin, 13. Juli 1926.

Zensurenentscheidung Nr. 35014, 595 m, 2 Akte, Berlin, 15. November 1933, jugendfrei.

Zensurenentscheidung Nr. 35219, 570 m, 1 Akt, Berlin, 8. Dezember 1933, jugendfrei.

Zensurenentscheidung Nr. 35508, 424 m, 2 Akte, Berlin, 17. Januar 1934, jugendfrei.

Zensurenentscheidung Nr. 35671, 541 m, 1 Akt, Berlin, 14. Februar 1934, jugendfrei..

Zensurkarten geht hervor, dass die Länge des Films zwischen 424 und 595 Metern, d.h. zwischen 15 und 20 Minuten, schwankte. Neben der Version mit dem Format 35 mm gab es auch eine Schmalfilmversion, bei der allerdings der Titel leicht geändert wurde in: *Glückliche Inseln*. In der Zensurkarte der Schmalfilmversion ist der vollständige Text des Dokumentarfilms enthalten (gelesen von Max Grühl), während in den übrigen Karten lediglich das Thema angegeben ist: "Der Film zeigt Land und Leute der Kanarischen Inseln"¹⁰¹. Der Film wurde von der Zensurbehörde ab 1936 als volksbildend und als Lehrfilm eingestuft¹⁰².

Nach dem erneuten Erscheinen der kompletten Reihe Anfang der fünfziger Jahre durchlief *Atlantische Inseln und die Welt am Mittelmeer* die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft als ein Werk mit einer Gesamtlänge von 2.483 Metern und wurde für Jugendliche über 12 Jahre freigegeben¹⁰³.

Die von den Kameraleuten August Lutz und Ludwig Zahn auf den Kanaren gefilmten Szenen wurden zusammen mit den übrigen Dokumentarfilmen der Reihe erstmalig am 10. Dezember 1933 in Deutschland in einer Matineevorstellung im Ufa-Theater Kammerspiele am Potsdamer Platz in Berlin gezeigt¹⁰⁴. Der *Film-Kurier* informierte darüber zwei Tage vorher und gab eine inhaltliche Zusammenfassung: "Aufnahmen von den Inseln Madeira, Teneriffa, den "glücklichen Inseln im Atlantik", ferner von Spanien, Portugal, Nordafrika und Ägypten"¹⁰⁵.

Dieselbe Fachzeitschrift schrieb nach der Uraufführung, dass allein durch die Tatsache, dass die Döring Filmwerke die Produzentin war, die Qualität des

Zensurentscheidung Nr. 43690, 568 m, 1 Akt, Berlin, 12. Dezember 1936, jugendfrei, volksbildend und Lehrfilm (gültig bis 31. Dezember 1939).

Zensurentscheidung Nr. 50864, 227 m (16 mm), 2 Akte, Berlin, 3. März 1939, jugendfrei, volksbildend und Lehrfilm (gültig bis 31. Dezember 1939).

Zensurentscheidung Nr. 53246, 572 m, 1 Akt, Berlin, 31. Januar 1940, jugendfrei, volksbildend und Lehrfilm (gültig bis 31. Dezember 1941).

Zensurentscheidung Nr. 56586, 572 m (21 min.), 2 Akte, Berlin, 27. Januar 1942, jugendfrei, volksbildend und Lehrfilm (gültig bis 31. Dezember 1943).

¹⁰¹ Zensurentscheidung Nr. 50864, 227 m (16 mm), 2 Akte, Berlin, 3. März 1939, jugendfrei, volksbildend und Lehrfilm (gültig bis 31. Dezember 1939).

¹⁰² Siehe die Zensurentscheidungen dieses Films ab diesem Jahr.

¹⁰³ Vgl. Entscheidung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft –FSK– Nr. 3706, 12 Rolle, 2.483 m, 16. Januar 1952, Wiesbaden-Biebrich.

¹⁰⁴ "Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", a.a.O.

¹⁰⁵ "Kulturfilm-Matinee der Ufa", *Film-Kurier*, 8. Dezember 1933, S. 3.

Filmes bereits garantiert wurde. Dies geht auch aus folgendem Textausschnitt hervor:

“Man kennt die Darbietungsqualität der Döringfilme, die Sicherheit der Auslese der schönsten und fesselndsten und der aufschlussreichsten Aufnahmen, die sie nie in Ansichtspostkartenart präsentieren, und die Geschicklichkeit ihrer Anreihung. Man wird auch diesmal wieder davon erfreut”¹⁰⁶.

Die Musik von Fritz Wenneis und die Textverteilung wurden ebenfalls von der Kritik gelobt: “Angenehm klingende, sorgfältig gewählte und bearbeitete Musik untermalt die Aufnahmen, eine ruhige Stimme blendet da, wo es am Platze [ist], mit den nötigen Erläuterungen ein”¹⁰⁷.

Glückliche Inseln im Atlantik war der erste Dokumentarfilm der vierteiligen Reihe *Unter südlicher Sonne* und enthielt Szenen aus La Palma, Gran Canaria und Teneriffa sowie einige auf Madeira erstellte Aufnahmen.

Kurz danach wurde der Film *Die Brücke nach Afrika* gezeigt, der Spanien und Portugal gewidmet war. In ihm wurden neben der Landschaft und Bildern von Landwirtschaft und Fischerei auch Beispiele für die arabischen und deutschen Einflüsse in der Architektur bedeutender Gebäude wie Klöster und Burgen gezeigt. Zuvor jedoch erklärt der Sprecher am Anfang des Films den historischen Ursprung dieses Einflusses:

“Zwei Länderbrücken führen vom Abendland ins Morgenland, die Balkanhalbinsel nach Asien, die Pyrenäen Halbinsel nach Afrika. Über die beiden Länderbrücken erfolgt die Offensive beider Völker gegen das Morgenland. Vandalen zogen über die Pyrenäen-Halbinsel nach Afrika und die Westgoten gründeten um 415 auf der Brücke nach Afrika das Westgotenreich. So entstand auf dem Boden der Halbinsel eine germanische Kulturgeschichte. (...) Der germanischen Offensive folgte um 711 die Gegenoffensive des Islams”¹⁰⁸.

Angesichts derartiger Kommentare verwundert es kaum, dass der *Film-Kurier* zu dem Schluss kam, der Film gewähre einen “herrlichen geschichtlich-kulturellen Einblick”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ “Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, a.a.O.

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Der Text wurde entnommen aus der Zensurentscheidung Nr. 50865, 182 m, 2 Akte, Berlin, 3. März 1939, jugendfrei, volksbildend (gültig bis 31. Dezember 1939). Vorherige Zensurentscheidungen waren: Nr. 35110, 459 m, 2 Akte, Berlin, 27. November 1933, jugendfrei, und Nr. 41840, 456 m, Berlin, 7. März 1936, jugendfrei, volksbildend (gültig bis 31. Dezember 1939).

¹⁰⁹ “Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne”, a.a.O.

Im dritten Teil (*Der Afrikanische Orient*) werden die Städte Casablanca, Tanger, Tetuan, Algier, Tunis und Tripolis besucht. Hervorgehoben wird hier der europäische Einfluss und der orientalische Stil.

In *Die Welt am Tor nach Osten* schließlich sah der Zuschauer von seinem Kinositz aus Gibraltar und den Suez-Kanal, Port Said, den Nil, Kairo, das Tote Meer und das "Heilige Land" an sich vorüberziehen¹¹⁰.

Der *Film-Kurier* lobte das Bild, das die Döring-Produktion von anderen Ländern zeichnete, äußerte aber gleichzeitig den Wunsch, dass ausländische Filmproduktionsgesellschaften Deutschland in ähnlicher Weise in Dokumentarfilmen darstellen sollten:

"Die Döring-Filmwerke setzen mit diesem Ton-Kulturfilm ihr Kulturfilmwerk, das Kenntnis von Ländern und Völkern verbreiten und Verständnis für sie schaffen hilft mit einem neuen würdigen Bild vorbildlich fort.

Wünschen wir uns, dass es im Ausland ebensolchen strebsamen Filmschaffenden, wie es die Leute der Döring-Produktion sind, gelingt, in den Kinos ihrer Länder in der gleichen, geschickten, vornehmen und im besten Sinne bildenden Art deutsches Land, deutsches Volk und deutsches Schaffen aufklärend und Verständnis schaffend zu zeigen"¹¹¹.

Diese Informationsfunktion kommt klar in den verschiedenen Bereichen zum Ausdruck, die in dem Film über die Kanaren behandelt werden. Sie soll im folgenden Abschnitt analysiert werden.

7.3.3.1. Filmportrait der Kanarischen Inseln

Der Film *Glückliche Inseln im Atlantik* ist in 7 Einzelblöcke mit unterschiedlichen Inhalten und verschiedenen Längen (Angabe in Minuten und Sekunden) unterteilt:

1. Präsentation: Deutschland, Norddeutscher Lloyd und die Kanaren (3 m)
2. Orographie der Kanaren (3 m)
3. Vegetation (2 m)
4. Bevölkerung (1 m 30 s)
5. Architektur (1 m)

¹¹⁰ Zensurenentscheidung Nr. 35109, 569 m, 2 Akte, 27. November 1933, jugendfrei.

¹¹¹ "Film-Kritik. Unter Südlicher Sonne", a.a.O.

6. Straßennetz und Transportmittel (1 m 70 s)

7. Wirtschaft (7 m)

Der Dokumentarfilm beginnt mit mehreren Aufnahmen eines jungen Matrosen des Norddeutschen Lloyd, der die Flagge der Nationalsozialisten hisst, während die Takte einer Hymne zu hören sind. Damit wird das Auslaufen des Schiffes gezeigt, das die Fahne des Dritten Reiches mit sich in die Welt trägt. Eine Gruppe tanzender Matrosen, die auf alten Musikinstrumenten spielen, steht im Mittelpunkt der folgenden Szenen und bildet somit das Gegengewicht zur Festlichkeit des vorherigen Bildes. Danach ist eine Gruppe elegant gekleideter Personen zu sehen, die auf Deck spielen und lachen. Das Schiff ist anschließend in einer Bucht zu sehen und der Sprecher lässt den Zuschauer in einem markant nationalistischen Ton Folgendes wissen: "Deutsche Schiffe sind deutscher Boden, wie hier die Schiffe des Norddeutschen Lloyd, auch in fernen Zonen"¹¹².

Dieser Erklärung folgt eine Zeichentricksequenz mit den sieben im Relief gezeigten Inseln und der Off-Ton erläutert verschiedene Aspekte aus der Geschichte und der Mythenwelt der sogenannten "Glücklichen Inseln":

"Auf den Kanarischen Inseln, den glücklichen Inseln der Römer, geht unsere Fahrt. Wahrscheinlich war die Inselwelt aber bereits den Karthagern und Griechen bekannt. Dann entschwanden die Eilande dem Blickfeld des Abendlandes, bis sie um 1420 von den Spaniern wieder entdeckt und erobert wurden".

Währenddessen wird in der Trickfilmsequenz gezeigt, welche Inseln besucht werden (La Palma, Teneriffa und Gran Canaria) und man erfährt einige Besonderheiten. Es wird berichtet, dass Teneriffa den europäischen Markt mit köstlichen Bananen versorgt und dass der Teide bis auf eine Höhe von über 3.700 Metern ansteigt und somit die höchste Erhebung der Inselwelt darstellt, die der Sprecher den "Berg des Teufels" nennt. Von Gran Canaria wird behauptet, dass sie dem afrikanischen Kontinent am nächsten liegt, was nicht der Wahrheit entspricht, wenn man sich auf alle sieben Inseln der Kanaren bezieht. Nimmt man nur die besuchten Inseln, dann stimmt die Aussage.

¹¹² Die im Folgenden verwendeten und durch Anführungszeichen gekennzeichneten Zitate entsprechen dem Text des im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin archivierten Films *Glückliche Inseln im Atlantik* und

Einige Bilder von den sich an den Felsen und Kieselsträndenbrechenden Wellen leiten den ersten, der Inselorographie gewidmeten Inhaltsblock ein. Mit Aufnahmen von Steilküsten, landwirtschaftlich genutzten Hängen, Vulkanen und zwei Orten im Norden der Insel (Garachico und Puerto de la Cruz) werden die Inseln vorgestellt, die sich laut dem Erzähler "in monumentaler Felsenwelt" aufbauen und auf deren "Steil- und Flachküste ... die Kulturregion mittlerer Berge" folgt. Der Off-Ton kommentiert den Aufstieg über "das wilde und zerklüftete Hochgebirge", "das im schnee- und eisbedeckten Berge Pic de Teyde auf Teneriffa seine höchste Erhebung besitzt". Der Vulkan erscheint nach und nach auf der Leinwand. Durch die Verwendung einer Panoramalinse, die das Tal von Ucanca abtastet, wird die Erwartung beim Zuschauer fast ins Unermessliche gesteigert. Unterstützt wird diese Spannung durch die Musik, bis der majestätische Vulkan schließlich ganz auf der Leinwand zu sehen ist. Seit Jahrhunderten ist von der Inselgruppe dieser Berg am bekanntesten.

Nach hinreichender Darstellung der geografischen Eigenheiten wird das angenehme Klima in den Mittelpunkt gerückt. Es gehört mit zu den ganz besonderen Qualitäten der Inseln: "Glückliche Inseln, auf denen regenreicher Passat und südliche Sonne ein herrliches Klima hervorriefen". Das Konzept wiederholt sich dann bei dem Abschnitt über die Vegetation: "Glückliche Inseln, auf denen ein herrliches Klima üppigste Vegetation und paradiesische Fruchtbarkeit erzeugt". Ebenso wie im Falle der Orographie wird auch die Vegetation nach Höhenzonen vorgestellt. Im Küstenbereich sind es die Palmen, die Fincas mit ihren ausgedehnten Bananenplantagen, die Agaven und die Opuntien. In der mittleren Höhenregion befindet sich, so der Sprecher, "die eigentliche Kulturzone". Es werden Orangenpflanzungen, Zuckerrohrfelder und Weinanbau gezeigt. "Etwas wenig höher hinauf beginnt die Zone der Koniferen, der kanarischen Kiefer, der Kakteen und Euphorbien und Mimosen" heißt es im Text. Im Bild erscheint ein typischer Drachenbaum, der ebenfalls zu den Wahrzeichen der Insel gehört. Abschließend wird die Vegetation der alpinen Zone vorgestellt. In dieser kargen Region wächst hauptsächlich Ginster. Am Ende dieses Teils ist eine Luftaufnahme mit dem Teide im Hintergrund zu sehen.

stimmen mit dem Inhalt, der in dessen Zensurenentscheidung angegeben wird, überein: Zensurenentscheidung Nr. 50864, 227 m (16 mm), 2 Akte, Berlin, 3. März 1939, jugendfrei. (Siehe Anhang 1)

Der Block, der der Bevölkerung und den Resten der eingeborenen Zivilisation gewidmet ist, beginnt mit einer Szene vom Karneval in Santa Cruz de Tenerife. Begleitet von Volksmusik wechseln sich auf der Leinwand eine Reihe maskierter Personen mit Paaren ab, die unter freiem Himmel tanzen.

Im Anschluss daran wird ein weiterer bekannter Ort der Inselgruppe und dessen Einwohner gezeigt: La Atalaya auf Gran Canaria. Er wird als ein Ort dargestellt, "in dem sich ein Rest der Ureinwohner, der Guanchen, bis auf den heutigen Tag erhalten hat". Zu sehen sind die Troglodyten-Behausungen, wie sie in einem Dokumentarfilm von Gaumont (1909) genannt wurden, Frauen, die wie in prähistorischen Zeiten Tongegenstände ohne Drehscheibe anfertigen, und die, laut den Worten des Sprechers, rudimentäre Art der Menschen, den Boden zu pflügen. Die Hintergrundmusik verleiht dem Ganzen mit der auf einer Violine gespielten traurigen und sanften Melodie einen Hauch von Nostalgie.

Die Darstellungen dieser sehr primitiven Architektur wurden im Wechsel mit anderen Bauten gezeigt, wie Hütten in der ländlichen Gegend im Norden Teneriffas, die laut den Erläuterungen des Off-Tons afrikanische Ursprünge vermuten lassen. Von den einfachsten Wohnformen geht es zu einem Haus mit einem typischen kanarischen Balkon. Das Dach ist mit Ziegeln gedeckt und es besitzt Fallfenster mit Glasscheiben, die als typisch für die kanarische Architektur gelten, die laut Erzähler ein Ergebnis verschiedenster Einflüsse ist. Am Ende dieses Blocks sieht man dann verschiedene Panoramaaufnahmen aus der Höhe, die mehrere Dörfer und Städte der Inselgruppe zeigen. Auffällig ist, dass es in diesem Dokumentarfilm keine Aufnahmen gibt, die in Straßen oder auf Plätzen kanarischer Ortschaften gemacht wurden und moderne Gebäude zeigen. Die Bilder zeigen darüber hinaus, dass der Regisseur Details den allgemeineren Darstellungen vorzog, lieber auffällige und für Ortsfremde merkwürdige Bräuche filmisch festhielt als das, was an eine Stadt im Norden Europas erinnern könnte. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass er ein Kloster in La Orotava (Teneriffa) auswählte, in dem Findelkinder aufgenommen wurden, um eine gestellte Szene zu drehen, in der eine Frau ein Findelkind (eine steife Puppe) in eine Drehkrippe legt, das dann kurz darauf von einer Nonne herausgenommen wird, ohne dass diese die Mutter sehen kann.

Das nächste Thema wird musikalisch durch ein *Allegro* eingeleitet und behandelt die in Madeira verwendeten Transportmittel, wie z.B. die berühmten

Schlitten. Im Falle der Kanaren erzählt der Sprecher von dem guten Zustand der Straßen, die durch das Innere der Inseln führen, obwohl sie mit schwierigen Saumpfaden abwechseln.

Auf einem dieser Pfade sieht man ein mit Sand bepacktes Dromedar. Darüber hinaus erscheinen mehrere Aufnahmen mit Lasteseln, Maultieren, Karren, Frauen, die verschiedene Gegenstände auf ihren Köpfen transportieren und einer kleinen Brücke. In diese Szenen sind Bilder von der Kathedrale von Arucas (Gran Canaria) eingebettet, mit einer Bananenplantage im Vordergrund. Mit den von Bauern in den Bergen errichteten Terrassen beginnt die nächste Sequenzserie. Dieser Block ist der größte und beschäftigt sich mit der kanarischen Wirtschaft. Dabei wird besonders auf die Problematik der Wasserversorgung auf den Inseln und die Notwendigkeit des Baus eines Bewässerungssystems eingegangen. Gerade für Gran Canaria ist dies von besonderer Bedeutung und so wurden dort Aufnahmen von angelegten Wasserreserven gemacht, die, wie im Film erklärt wird, stundenweise vermietet werden. Ab diesen Szenen begleitet ein Musikstück mit einem sich wiederholenden Refrain die Bilder von der Arbeit auf dem Feld.

Ein *Travelling* der Kamera führt den Zuschauer in das Innere einer Bananenplantage, wo die begehrten Früchte geerntet und verpackt werden. Währenddessen wird durch den Text die Bedeutung der Banane als Einnahmequelle der Inselbewohner erklärt: "Arbeit und Brot bringt den Bewohnern der Insel hauptsächlich der Anbau von Bananen". Ein Tagelöhner hilft, die Blätter von einer herunterhängenden Staude zu entfernen, damit eine Detailaufnahme von der "seltsamen Blüte der Bananenpflanze" gemacht werden kann. Von hier an verstummt der Off-Ton und nur Musik begleitet die bis ins Detail gehenden Bilder von der Ernte und Verpackung der Bananen. Es wird gezeigt, wie die Stauden auf Schultern zu einem Tisch getragen werden, wo die Bananen von einigen Mädchen eingewickelt oder in Kästen verstaut und zum Schutz mit Stroh bedeckt werden, damit sie in bestem Zustand in den Importländern eintreffen.

In diesem Teil wird mit äußerster Präzision gedreht. Neben dem *Travelling* werden Überblendungen verwendet. Die Einstellungen von den Tagelöhnern, die die Bananen von einem Ort zum anderen transportieren und von den Frauen, die sie dann einwickeln, wurden sehr genau berechnet und

verleihen den Szenen Dynamik. Auf diese Weise hat der Zuschauer den Eindruck, die 2 Minuten dieser Sequenz seien viel kürzer.

Nicht ganz so detailliert wie die Bananen werden auch die Kartoffeln und die Koschenilleschildlaus portraitiert, denn laut dem Text des Dokumentarfilms sind sie ebenfalls von Bedeutung für die landwirtschaftliche Exportwirtschaft. Eine der Szenen konzentriert sich darauf, wie die als Färbemittel genutzte purpurrote Farbe aus der Koschenilleschildlaus gewonnen wird. Die Sequenz endet mit zwei Frauen, die sich vor einem Spiegel mit einem Lippenstift die Lippen nachziehen.

Die Frauen spielen auch in der nächsten Sequenz die Hauptrolle, in der sie in Madeira beim Sticken zu sehen sind und in Teneriffa eine Tischdecke mit Durchbruchstickereien verzieren. Parallel zu den Bildern erinnert der Text daran, dass diese kunsthandwerklichen Arbeiten überall auf der Welt bekannt sind und weist auf deren Bedeutung für die dortige Wirtschaft hin, da die aus dem Export landwirtschaftlicher Erzeugnisse erzielten Einnahmen nicht ausreichen, um die Inselbevölkerung zu ernähren.

Männer, Kinder, Barkassen und Fischereigerät in einem kleinen Fischerdorf bestimmen die nächsten Aufnahmen, die die festliche Atmosphäre der Märkte der Hafenstädte zeigen.

Danach wird die geografische Bedeutung der Inselhäfen für den interkontinentalen Verkehr hervorgehoben:

„Ein großer Teil der Inselbevölkerung lebt vom Fremdenverkehr. Sobald ein Dampfer angelaufen ist, umdrängen zahlreiche Boote das Schiff und blitzschnell tauchen junge Burschen nach Münzen, die von den Passagieren ins Meer geworfen werden. Die Häfen der Insel haben als Stützpunkte für die Schifffahrt vom Abendland nach Südafrika und Südamerika große Bedeutung“.

Der Film endet mit Bildern aus dem Hafen von Santa Cruz de Tenerife: Zahlreiche vor Anker liegende Schiffe werden be- und entladen, während die Sonne im Atlantik versinkt.

Hinsichtlich der Technik des Dokumentarfilms ist die Montage besonders zu erwähnen, denn durch sie gelingt es dem Regisseur, das zu vermitteln, was wir als den „Rhythmus der Reise“ bezeichnen. Manchmal fließt alles sehr schnell vor den Augen des Zuschauers dahin, der durch die rasante Abfolge der Bilder fast das Verlangen des Urlaubers spüren kann, in kürzester Zeit so viel

wie möglich sehen zu wollen. Andere Male wirkt der Film ruhig, zur Betrachtung einladend und sogar fröhlich. Dann nämlich verschmelzen die Orchestermusik, die Schönheit der Landschaft und die Inselbewohner regelrecht in den Bildern, die so versuchen, den Charakter der Insel einzufangen.

Während der vorher behandelte Dokumentarfilm über Argentinien sich in erster Linie an die zukünftigen deutschen Emigranten richtete, die sich nach Südamerika aufmachen sollten, so wurde dieser Film für die auserlesenen Passagiere von Luxuskreuzfahrten gedreht.

Abgesehen von der Bedeutung, die die Vorführung dieser Bilder von den Kanarischen Inseln damals als Werbung für den Tourismus hatte, liegt das Besondere dieses Films darin, dass er die wirtschaftliche und soziale Realität der Inselgruppe zu Beginn der dreißiger Jahre widerspiegelt¹¹³. Darüber hinaus werden durch die Bilder – nicht durch Gesprochenes – Informationen über die Bräuche und die Gesellschaft vermittelt. Ein Beispiel dafür ist, dass die kanarische Frau stets bei der Arbeit gezeigt wird. Dies weist auf ihre wichtige Rolle als Motor für die wirtschaftliche Entwicklung der Inseln hin, ohne dass jedoch an irgendeiner Stelle gesagt würde, dass es sich um eine matriarchalische Gesellschaft handelte. Ebenso wenig wird erwähnt, dass Deutschland schon seit Jahren Abnehmer kanarischer Produkte wie Bananen und Tomaten war.

In einer Schlussbetrachtung kann gesagt werden, dass in diesem Film über die “Glücklichen Inseln” zum einen die Vulkaninseln mit ihrem warmen Klima und ihrer subtropischen Vegetation gezeigt wurden und zum anderen eine zivilisierte und fleißige Bevölkerung, die trotz ihrer Entfernung von der entwickelten Welt, mit der sie dank der Bedeutung ihrer Seehäfen in Verbindung stand, versuchte, aus eigener Kraft voranzukommen.

¹¹³ Einen allgemeinen Überblick über die kanarische Wirtschaft und Gesellschaft zur Zeit der Herstellung dieses Dokumentarfilms im Jahre 1933 gibt unter anderem folgende Studie: Oswaldo Brito, *Historia contemporánea: Canarias 1931–1936, La Segunda República*. Centro de la Cultura Popular Canaria.

7.4. Die Dokumentarfilme des Hapag-Filmdienstes und dessen Beziehung zu den Kanarischen Inseln: *Mit der Hapag nach Südamerika (1925)*, *An Atlantischen Gestaden (1933)* und *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden (1937)*¹¹⁴

Der Erfolg der seit 1923 existierenden Bordkinos brachte die Hapag dazu, eine eigene Filmproduktions- und Vertriebsgesellschaft zu gründen, den Hapag-Filmdienst. Ziel dieses Unternehmens war es von Beginn an, "werbende Filme zu schaffen und zu verbreiten und eine systematische Filmpropaganda dauernd zu unterhalten"¹¹⁵. Die Hapag produzierte über zwanzig Reisefilme und Dokumentarstreifen über den Bau ihrer Schiffe, dazu wagte sie mit dem abendfüllenden Spielfilm *Die Fahrt ins Glück* (1923) sogar einen Ausflug in die Welt der Fiktionsfilme.

*Mit der Hapag nach Südamerika*¹¹⁶ war der erste Dokumentarfilm der Hapag, er erhielt nach seiner Premiere im Oktober 1925 aufgrund seiner schlechten Qualität vernichtende Kritiken¹¹⁷. Gleich zu Beginn des im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin archivierten Films fährt das Schiff der Hapag an den Kanarischen Inseln vorbei. Zu sehen sind deshalb auch nur einige Aufnahmen von der Südostküste Teneriffas und aus der Ferne von anderen nicht bestimmbar Inseln. Die Reise wird dann nach Brasilien und Argentinien fortgesetzt. Über beide Länder wird umfassend informiert.

Aufgrund dieses anfänglichen Scheiterns beauftragte die Hapag die große Produktionsgesellschaft Ufa damit, den kurzen Werbestreifen *Mit dem Dampfer "Bayern" der Hamburg-Amerika-Linie nach Süd-Amerika*¹¹⁸ zu produzieren. Parallel dazu drehte der Hapag-Filmdienst weiterhin seine eigenen Filme, wie z.B. *Land und Leute in Südamerika* (1929), um für die Hapag-Reisen nach Südamerika zu werben. Auch wurden von dem Filmdienst Werbespots wie z.B. *Vergnügungs- und Erholungsreisen der Hamburg-Amerika-Linie* (1927) hergestellt, in denen die Programme der neuen Reisesaison vorgestellt wurden.

¹¹⁴ Zusammenfassung des Abschnitts der vollständigen Version der Doktorarbeit in spanischer Sprache, der den gleichen Titel trägt.

¹¹⁵ *Zeitschrift der Hamburg-Amerika-Linie*, Bd. XVII, 1923, S. 94. Zitiert in Irmgard Wilharm, *a.a.O.*, S. 40.

¹¹⁶ Zensurenentscheidung Nr. 9114, 2.762 m., 9 Akte, Berlin, 2. Oktober 1933.

¹¹⁷ U.R., "Der Südamerikafilm der Hapag", *Film-Kurier*, Nr. 254, 27. November 1924.

¹¹⁸ Zensurenentscheidung Nr. 10673, 525 m, Berlin, 11. September 1925.

1929 produzierte die Hapag auch den Reisefilm *Die Wiege Europas*. Darin geht es um eine Kreuzfahrt zu den alten Kulturstaaten am Mittelmeer¹¹⁹.

Ein Jahr zuvor hatte die Schifffahrtsgesellschaft beschlossen, für ihr Angebot an Weltreisen mit dem Schiff *Resolute* auf eine effektive und zugleich originelle Weise zu werben. Sie nahm dazu den berühmten Regisseur Walter Ruttmann unter Vertrag, der den Experimentalfilm *Melodie der Welt* gedreht hatte (siehe Kapitel 6.2). Für diesen Film stellte die Hapag Ruttmann umfangreiches Material aus ihrem Filmarchiv zur Verfügung und schloss sich mit der bedeutenden Filmproduktionsgesellschaft Tobis zusammen. Der Film bemüht sich in Montagesequenzen den schnellen Lebensrhythmus moderner Städte widerzuspiegeln und ihm einen paradiesischen Frieden des Lebens in einer fremden und exotischen Welt gegenüberzustellen¹²⁰.

*An Atlantischen Gestaden*¹²¹ und *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden*¹²² sind zwar zwei Versionen desselben Films, in denen die Kanarischen Inseln gezeigt werden, doch weisen sie einige Unterschiede auf. Eine Untersuchung beider Filme legt Details der Arbeitsweise der Produktions- und Vertriebsgesellschaft Hapag-Film offen.

Abgesehen von den unterschiedlichen Titeln und Produktionsdaten der beiden Filme ist in der Zensurkarte des Films *An Atlantischen Gestaden*¹²³ vermerkt, dass die Tofa (Tonfilm Fabrikation GmbH, Berlin) die Produktionsgesellschaft und das Neue Deutsche Lichtspiel-Syndikat die Vertriebsgesellschaft war, während für *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden*¹²⁴ die Hapag als Produktions- und auch als Vertriebsgesellschaft genannt wird. Im zweiten Film finden im Gegensatz zum ersten Film der Regisseur Wolfgang Loe-Bargier und der Kameramann Fritz von Friedel keine Erwähnung. Aus der Zensurkarte des Dokumentarfilms der Hapag geht ferner hervor, dass es von diesem Film nicht nur eine 35mm-Version gab, sondern auch eine inhaltlich identische 16mm-Version. Auch die Länge des Stummfilms *An Atlantischen*

¹¹⁹ Gero Gandert (Hg.), *Der Film der Weimarer Republik 1929*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1993, S. 781.

¹²⁰ Michael Töteberg, a.a.O., S. 30.

¹²¹ Von *An Atlantischen Gestaden* ist heute nur noch die Zensurkarte vorhanden. Der Film wurde bis 1991 im Bundesarchiv-Filmarchiv archiviert, bis er zerstört wurde.

¹²² Von *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* existiert sowohl die im Bundesarchiv-Filmarchiv befindliche Stummfilmversion, als auch die Zensurkarte.

¹²³ Zensurenentscheidung Nr. 35384, 867 m, 3 Akte, 29. Dezember 1933, jugendfrei.

Gestaden (Tofa) unterscheidet sich von der des Tonfilms *Herbstfahrt in südlichen Gestaden* (Hapag). Der Stummfilm ist mit 867 m weitaus kürzer als der Tonfilm mit 1.035 m.

Obleich im ersten Film die Tofa als Produktionsgesellschaft genannt wird, wissen wir aus der Presse Teneriffas, dass ein Kameramann der Hapag-Film am 23. September 1932 mit dem Hapag-Schiff *Oceana* auf der Insel eintraf, um diesen Dokumentarfilm zu drehen, der ursprünglich den Titel *Reise zu den Atlantikinseln* haben sollte¹²⁵.

Erwähnung findet im Film ebenso wenig der Name des Schiffes (*Oceana*, von der Hapag), mit dem die Reise unternommen wurde, obwohl es üblich war den Schiffsnamen im Vorspann des Dokumentarfilms zu nennen. Im Untertitel des Hapag-Films hingegen erscheint folgender Satz: "Abfahrt D. *Oceana* zur Atlantischen Inselfahrt nach Madeira, den Canarischen Inseln und den Azoren".

Diese Auslassung kann zwar auf unterschiedliche Weise interpretiert werden, doch aufgrund der genannten Informationen deutet alles darauf hin, dass es sich um eine Koproduktion der Hapag und der Tofa handelt, wobei beide Unternehmen dem Film jedoch einen anderen Titel gaben. Beide Gesellschaften konnten sich somit die Aufführungsrechte nach unterschiedlichen Bereichen und Zeiträumen aufteilen.

Um die Darstellung der Kanaren in diesem Film zu untersuchen, wurde die Stummfilmversion *Herbstfahrt nach südlichen Gestaden* mit der entsprechenden Zensurkarte und die Zensurkarte des Tonfilms *An Atlantischen Gestaden* herangezogen.

Der Film kommt einem Dokudrama sehr nahe, denn es wird in ihm die Reise einer Gruppe junger, gut aussehender und wohlhabender Europäer gezeigt, die das Hinterland der Hafenstädte erkunden, in denen das Schiff vor Anker geht. Drei der Passagiere dieses Ozeandampfers werden zu den Hauptdarstellern des Films, denn der Regisseur beabsichtigte mit ihrer

¹²⁴ Zensurenentscheidung Nr. 46966, 1035 m (35 mm) und 418 m (16 mm), 3 Akte (35 mm) und 4 Rollen (16 mm), 2. Dezember 1937, jugendfrei, volksbildend (gültig bis 31. Dezember 1938).

¹²⁵ Vgl. Teresa Rodríguez Hague, "La producción de cine documental en Canarias durante la II República", in *La herida de las sombras: El cine español en los años 40*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores de Cine, 2001, S. 424, und Juan Carlos Díaz Lorenzo, a.a.O., 1999, S. 83.

wiederholten Präsenz und ihrem Agieren vor der Kamera, dem Film einen Handlungsfaden zu verleihen.

Schon gleich zu Beginn ist diesem 36,5 Minuten dauernden Dokumentarfilm anzumerken, dass es sich bei ihm um einen Werbefilm der Hamburg Amerika Linie (Hapag) handelt, denn der Name des Unternehmens erscheint wiederholt auf der Leinwand. Doch auch für das Dritte Reich wird Propaganda gemacht und zwar besonders am Ende, als die NS-Flagge allein am Mast hängend vom Wind bewegt wird. Die Sequenzen über Lissabon, Rabat, Marokko und Funchal dauern nur kurz, während die Bilder von den Kanaren mit 8 Minuten den größten Block bilden.

Die technische Qualität des Films ist sehr schlecht. Oftmals ist die Kamera nicht richtig am Boden fixiert, so dass die Bilder auf der Leinwand wackeln. Abgesehen von einigen kurzen Panoramaaufnahmen und mehreren *Travellings*, die von einem Zug auf Maderia aus erfolgten, wird fast nur mit statischen Einstellungen gearbeitet.

Der Tonfilm *An Atlantischen Gestaden*, von dem eine Zensurkarte vorhanden ist, bietet mehr Informationen über die Kanarischen Inseln als der Stummfilm. So wird zum Beispiel erklärt, welcher Herkunft die kanarische Bevölkerung ist und welche Bedeutung der Bananenanbau für die Wirtschaft der Inseln hat. In den Texten der Tonversion geht man auch auf die Frage ein, warum Wasser gesammelt und für die Bewässerung verkauft wird, wie bereits in dem von der Döring für den Lloyd hergestellten Dokumentarfilm *Glückliche Inseln im Atlantik* zu sehen war: "Es fehlt an Wasser. Die Bewässerung der Plantagenfelder spielt eine grosse Rolle. Wasser wird in Zisternen gesammelt, verkauft zu wechselndem Kurs, je nach der vorhandenen Menge, Wasser ist ein Wertobjekt – und wer Wasser stiehlt, macht sich eines schweren Verbrechens schuldig."

Der Sprecher trägt auch dazu bei, dem Zuschauer zu vermitteln, welche Gefühle entstehen, wenn man auf dem höchsten Punkt der Insel hoch über den Wolken steht: "Eine grandiose Weltabgeschiedenheit umfängt uns – und endlos scheint der Blick ringsum." Im Anschluss daran wird eine falsche Angabe bezüglich der Entfernung zwischen Teneriffa und Gran Canaria gemacht: "Dreißig Kilometer weit sieht man im fernen Dunst über den Schaumkronen der weißen Wolkendecke die Bergspitzen der Insel Gran Canaria – wohin uns am

nächsten Tage das Schiff tragen wird.“ Bei der Ankunft auf Gran Canaria berichtet der Sprecher, welche Erzeugnisse auf der Insel angebaut bzw. hergestellt werden (Bananen, Orangen, Zitronen und Malvasia-Wein).

Es bleibt zu sagen, dass dieser Film das einzige gesichtete Werk in dieser Arbeit ist, in dem gespielte Szenen vorkommen. Obwohl das Auftreten der Hersteller eines Dokumentarfilms oder der Expeditionsteilnehmer häufig in Reisefilmen vorkommt, wirkt es in diesem Fall künstlich. In den Filmen der Nerother beispielsweise, die in einem späteren Kapitel behandeln werden, wirkt deren Präsenz dagegen natürlicher. Sie sind im Film ebenso wichtig wie die gezeigte Landschaft. Man kann sogar sagen, dass sie Teil der „Landschaft“ sind und dass die Kamera zur Gruppe gehört. In dem in diesem Abschnitt untersuchten Film jedoch erscheinen die Hauptdarsteller nur sporadisch und die Kamera filmt ihr Verhalten und ihre Gesten, ohne dass es allzu großen Sinn macht. Das Ergebnis sind gewollt erscheinende Filmszenen.

Eine andere Schlussfolgerung dieser Untersuchung ergibt sich aus dem Unterschied, wie die Kanaren wahrgenommen werden, je nachdem, ob es sich um die Tonfilm- oder Stummfilmversion handelt. Im Tonfilm trägt der Text dazu bei, ein vollständigeres und allgemeineres Bild von den Inseln zu zeigen, während im Stummfilm aufeinanderfolgende Szenen über die ärmste Bevölkerung dem Zuschauer eine Inselgruppe präsentiert, die in der Misere steckt und auf der es keine Exportwirtschaft gibt. Besonders klar tritt der Klassenunterschied zwischen den Reisenden und den Inselbewohnern schließlich hervor, als eine der Hauptfiguren der Reisenden sich einwandfrei und elegant gekleidet einer Frau nähert, die an einem Aussichtspunkt im Norden der Insel gerade eines ihrer kleinen Kinder füttert.

7.5. Die gefilmten Zwischenstopps der Atlantikliner *Cap Polonio* und der *Cap Arcona* der Hamburg-Süd auf den Kanaren (1922–1928)

Im Februar 1922 wird mit dem Atlantikliner *Cap Polonio* der Hamburg-Süd die Río La Plata-Linie eingeweiht, am Ende desselben Monats erreichte das Schiff

Santa Cruz de Tenerife¹²⁶. In einer der in jenem Jahr durchgeführten Fahrten wurden die Szenen von den Kanarischen Inseln gedreht, die später in dem Film *Eine Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika* und in einer fast identischen Version desselben Films mit dem Titel *An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika* verwendet wurden.

Diese beiden Stummfilme wurden im Auftrag der Hamburg-Süd von der Deulig (siehe Kapitel 6, insbesondere den Abschnitt 6.2.1) hergestellt und das Einzige, was von ihnen noch vorhanden ist, sind die Zensurkarten. Der Erste dieser Filme, der die Film-Prüfstelle durchlief (November 1922) war der 874 Meter lange Film *Eine Reise des Schnelldampfers "Cap Polonio" nach Südamerika*¹²⁷. Im Mai des folgenden Jahres wurde *An Bord der "Cap Polonio" nach Südamerika*¹²⁸ (765 Meter) freigegeben und im Juli durchlief die erste 1.576 Metern lange Version erneut die Film-Prüfstelle¹²⁹. Der Text dieser letzten Version enthielt eine größere Anzahl von Zwischentiteln als die vorherigen Versionen. Beide Dokumentarfilme sind in Walter Günthers Katalog der Lehr- und Kulturfilme aus dem Jahre 1927 im Bereich *Allgemeine Reisebilder* aufgeführt. Erwähnt wird darin auch, dass der erste Film 1924 als Lehrfilm eingestuft wurde¹³⁰.

Zwischen den beiden Filmen sind kaum Unterschiede festzustellen. Sie beginnen mit dem Verlassen Hamburgs und zeigen Bilder von den Häfen, in denen das Schiff auf seinem Weg nach Südamerika vor Anker geht: Boulogne, La Coruña, Vigo, Lissabon und Las Palmas. Gezeigt werden verschiedene Zwischenstopps des Luxusliners und die Passagiere, die sich auf Deck bei verschiedenen Spielen die Zeit vertreiben.

Auf den Kanarischen Inseln legt das Schiff im Hafen von Las Palmas an. Nach Angaben der ersten Zensurkarte werden hier die typischen Bilder von Jugendlichen gezeigt, die auf der Suche nach Geldmünzen im Hafen ins Wasser springen und einige Einstellungen von der Stadt. In den folgenden Zensurkarten, d.h. denjenigen aus dem Jahre 1923, werden nach diesen

¹²⁶ Zur *Cap Polonio* und ihre Fahrt zu den Kanaren, vgl. Manuel Perdomo über J. A. Padrón Alborno, a.a.O., S. 171–174, Carlos Díaz Lorenzo, a.a.O., S. 69–71 und José Ferrera Jiménez, *Historia del Puerto de La Luz y de Las Palmas*, Junta de Obras del Puerto, Las Palmas de Gran Canaria, S. 256–257.

¹²⁷ Zensurenentscheidung Nr. 6766, 874 m, 2 Akte, Berlin, 11. November 1922.

¹²⁸ Zensurenentscheidung Nr. 7226, 765 m, 2 Akte, Berlin, 9. Mai 1923.

¹²⁹ Zensurenentscheidung Nr. 7407, 1.576 m, 4 Akte, Berlin, 3. Juni 1923.

¹³⁰ Günther, Walther (Hg), a.a.O., S.1.

Szenen folgende Zwischentitel eingeblendet: "Bananenpflanzung" und "Tropennacht". Daraus ergibt sich, dass von den Kanaren außer Las Palmas de Gran Canaria auch Aufnahmen von Bananenplantagen gezeigt wurden.

Nachdem die Reise in Richtung der Insel Fernando Noronha fortgesetzt wurde, begeht man bei der Äquatorüberquerung an Bord die traditionelle Seefahrertaufgabe. Anschließend geht es über Pernambuco nach Rio de Janeiro, von wo die wichtigsten Sehenswürdigkeiten gezeigt werden. Einige Bilder der Stadt Santos sind zu sehen, hinter Montevideo erreicht das Schiff den Río La Plata und schließlich endet die Reise in Buenos Aires.

Auch in einem der Filme der *Cap Arcona (In 15 Tagen nach Buenos Aires)* findet sich ein Bezug auf die Kanarischen Inseln. Dieses Schiff war damals das zweitgrößte und schönste der deutschen Handelsflotte. Anlässlich der Jungfernfahrt ließ der Kommodore Ernst Rolin, vorher Kommandant der *Cap Polonio*, sein neues Schiff längsseits an der Stadt Santa Cruz de Tenerife vorüberfahren und ein Feuerwerk entzünden¹³¹, ohne jedoch vor Anker zu gehen. Dieses spektakuläre Ereignis fand fünf Tage nach dem Auslaufen aus dem Hamburger Hafen am Abend des 24. November 1927 statt. Die fahrplanmäßigen Zwischenstopps der *Cap Arcona* im Hafen von Santa Cruz de Tenerife begannen erst mit der zweiten Fahrt¹³².

Von dieser ersten Reise der *Cap Arcona* handelt der von der Hamburger Film-Archiv produzierte Dokumentarfilm *In 15 Tagen nach Buenos Aires*. Regie führte dabei P. Kunhenn und für die Fotografie war W. Pauly verantwortlich. Der Film wurde erstmals im Februar 1928 von der Film-Prüfstelle¹³³ freigegeben und später erneut im Dezember 1935 mit einer Länge von 1.477 Metern. Das Schiff fuhr bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs auf der Südamerika-Linie. Dieser Reisefilm zeigt, wie bei den meisten Dokumentarfilmen in der von der Fahrtroute vorgeschriebenen Reihenfolge, die vom Schiff auf seiner Fahrt über den Atlantik angelaufenen Orte, angefangen beim Auslaufhafen Hamburg über Vigo, Santa Cruz de Tenerife, Rio de Janeiro und Montevideo bis Buenos Aires. In diesem Falle kommt noch der Zeitfaktor hinzu, denn der Film setzt das

¹³¹ Vgl. M. Perdomo und J. A. Padrón Albornoz, a.a.O., S. 188.

¹³² Am 5. März 1928 ankerte die *Cap Arcona* im Vorhafen und der Kommodore Ernst Rolin veranstaltete ein Fest an Bord. Vgl. J. C. Díaz Lorenzo, a.a.O., S. 75.

¹³³ Zensurenentscheidung Nr. 18.223, 1.477 m, 5 Akte, Berlin, (18. Februar 1928) 9. Dezember 1935.

Schiffstagebuch als stilistisches Mittel ein und lässt den Zuschauer wissen, an welchem Tag das Schiff Deutschland verlässt, wie viele Tage vergangen sind, bis es in einen Hafen einläuft oder wie viele Tage noch bis zum nächsten Hafen fehlen. Schon im Titel wurde mit der Geschwindigkeit geworben, in der das Schiff imstande war, von Nordeuropa nach Südamerika zu fahren.

Der Film zeigt an verschiedenen Stellen einen hohen Grad an Patriotismus und es wird daran erinnert, dass diese Schiffe der Stolz des deutschen Volkes und "ein Beweis deutscher Tüchtigkeit"¹³⁴ waren. Im letzten Zwischentitel wird dem Zuschauer mit patriotischem Stolz verkündet: "Nach kurzer Rast geht es wieder heimwärts um immer aufs neue den Ruf und den Ruhm deutschen Felices und deutscher Arbeit in ferne Länder zu tragen".

Inmitten dieses propagandistischen Diskurses fällt es nicht sonderlich auf, dass erwähnt wird, dass der Kommandant Rolin Ehrenbürger der Stadt Santa Cruz de Tenerife war. Wahrscheinlich wurde diese Bemerkung eingestreut, weil die Schifffahrtsgesellschaft in Hamburg beschlossen hatte, besonders darauf hinzuweisen, dass man in dieser Stadt anlegte, da man sich gegenüber den Behörden der Stadt verpflichtet hatte, auf den regulären Fahrten nach Südamerika hier einen Zwischenstop einzulegen¹³⁵. Wie bereits erwähnt wurde, lief die *Cap Arcona* bei ihrer Jungfernfahrt nicht in den Hafen ein und fuhr darüber hinaus auch noch des Nachts an der Stadt vorbei. Aus diesem Grunde hätten eventuell in diesem Film gezeigte Bilder von Teneriffa Archivbilder sein müssen. Da es von diesem Film heute jedoch keine Kopie mehr gibt, ist es unmöglich, hierüber eine gesicherte Aussage zu machen.

Aus der Zensurkarte, auf der unter anderem die drei Zwischentitel verzeichnet sind, die sich auf die Kanaren beziehen, wenn auch hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Kommodore Rolin, geht auch hervor, dass Teneriffa als die wichtigste Insel der Kanaren betrachtet wird. Dies erklärt, warum das Schiff ausschließlich diese Insel anlief und nicht Gran Canaria, wo ebenfalls eine beachtliche Anzahl Schiffe Zwischenstopps einlegten.

In diesem Werbefilm wurden im Gegensatz zu anderen in den Vorjahren produzierten Filmen über Schiffe, die dieselbe Fahrtroute hatten und die bereits

¹³⁴ Die in Anführungszeichen gesetzten Textstellen wurden wörtlich der Zensurkarte des Films entnommen (Vgl. vorherige Anmerkung).

¹³⁵ Vgl. Juan Carlos Díaz Lorenzo, a.a.O., S. 71.

analysiert wurden, weder die deutschen Kolonien in den Ländern Südamerikas noch die Auswanderung dorthin erwähnt. Tatsache ist, dass die Zahl deutscher Auswanderer nach Brasilien und Argentinien 1925 bereits abzunehmen begann und die Schifffahrtsgesellschaft Hamburg-Süd sich gezwungen sah, für ihre Schiffe neue Einsatzmöglichkeiten in Form von Urlaubsreisen zu den Kanarischen Inseln, durch das Mittelmeer und zu den Fjorden zu finden¹³⁶. Die einzige Erwähnung des Themas Auswanderung bezieht sich auf Spanier, von denen Folgendes gesagt wird: "Immer noch drängen Spanier in die neue Welt, wenn auch viele nur als Saisonarbeiter für Argentinien".

7.6. Bekannte Attraktionen der Kanaren in anderen Kreuzfahrtfilmen: *Die Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro* (1932), *Ins Paradies vor Afrika* (1935) und *Symphonie der Seefahrt* (1936)

Neben den großen und mittleren Unternehmen, die damit beauftragt wurden, dokumentarische Werbefilme für die Schifffahrtsgesellschaften herzustellen, nutzten auch kleine Produktionsgesellschaften in Deutschland den Erfolg dieses Genres, um kurze Filme zu produzieren, in denen sie die Orte zeigten, die während einer Kreuzfahrt im Atlantik besucht wurden. Die meist unbekannteren und als dilettantisch einzustufenden Regisseure dieser Streifen verwendeten in der Regel eine im Gegensatz zur 35mm-Filmkamera leicht zu bedienende und transportierende 16mm-Filmkamera. Zu diesen Dokumentarfilmen gehören drei Werke, die verschiedene typische Szenen von den Kanarischen Inseln zeigen, ähnlich denen, die in den vorausgegangenen Abschnitten bereits besprochen wurden.

Der erste dieser Filme, *Die Inselbrücke zwischen Lissabon und Rio de Janeiro*, zeigt die Fahrt des Hapag-Schiffes *General Osorio* von Lissabon über Madeira, die Kanarischen Inseln und die Kapverdischen Inseln bis nach Brasilien. Dieser großformatige aber kurze Tonfilm (35 mm und 325 m) wurde

¹³⁶ Vgl. J.C. Díaz Lorenzo, a.a.O., S. 28.

1932 von der Zensurbehörde¹³⁷ freigegeben. Produzent und Regisseur war Arthur Wellin¹³⁸ aus Berlin und vertrieben wurde der Film von der Titania Film.

Nach einem längeren Besuch in der Hauptstadt Madeiras und Ausflügen in das Innere der Insel, nimmt das Schiff Kurs auf die Kanarischen Inseln und geht dort im Hafen von Las Palmas vor Anker. Laut Zwischentitel, der der Zensurkarte entnommen wurde (das einzige noch vorhandene Dokument über diesen Film), werden dort neben Mais und Orangen auch Bananen verfrachtet. Die letzten Aufnahmen dieses kurzen Besuchs zeigen die typischen Bilder von Jungen, die ins Wasser springen, um nach Geldmünzen zu tauchen, die ihnen die Touristen vom Schiff aus ins Meer werfen. Die folgenden Szenen zeigen die Kapverdischen Inseln, bevor das Schiff über den Atlantik in Richtung Rio de Janeiro weiterfährt, wo der Film endet.

Der nächste 1935 entstandene Dokumentarfilm, *Ins Paradies vor Afrika*¹³⁹, enthielt auch Aufnahmen von den Kanarischen Inseln. Produziert wurde er unter der Regie von A. Eckardt vom Haeseki-Filmvertrieb aus Berlin. Die Musik dazu wurde von Fritz Wenneis komponiert. Den Vertrieb dieses im 35mm-Format gedrehten und 364 Meter langen Films übernahm die Tobis Rota aus Frankfurt. 1937 wurde er im 16mm-Format (42 m) von der I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft (Frankfurt) vertrieben¹⁴⁰. Der Film erhielt die Prädikate "volksbildend" und "Lehrfilm".

Da während des ganzen Films der Name des Schiffs, mit dem das Aufnahmeteam die Reise unternimmt, nicht genannt wird, kann man in diesem Fall nicht von einem Werbefilm für eine bestimmte Schifffahrtsgesellschaft sprechen. Ebenso wie in dem vorherigen Film beginnt die Fahrt zwar in Lissabon, doch bevor es nach Madeira geht, werden einige afrikanische Häfen wie z.B. Tanger und andere marokkanische Städte angesteuert. Nachdem auf Madeira die bekanntesten Sehenswürdigkeiten in Funchal, die berühmten Schlitten, Zuckerrohrfelder und Weinstöcke gezeigt werden, erreicht das Team auch schon die Kanaren.

¹³⁷ Zensurenentscheidung Nr. 32.216, 325 m, 1 Akt, Berlin, 30. September 1932.

¹³⁸ Da kein Hinweis auf den Produzenten und gleichzeitigen Regisseur dieses Films gefunden wurde.

¹³⁹ Zensurenentscheidung Nr. 40628, 364 m, 1 Akt, Berlin, 14. November 1935.

¹⁴⁰ Zensurenentscheidung Nr. 45029, 42 m, 1 Akt, Berlin, 20. März 1937.

Die einzigen Bilder, die sich auf einen konkreten Ort auf Teneriffa beziehen, zeigen die Spitze des Teide, dessen Höhe zudem erwähnt wird¹⁴¹. Anschließend werden Aufnahmen von subtropischen Landschaften auf Teneriffa und Gran Canaria gezeigt. Auf Gran Canaria wird auch das Dorf La Atalaya besucht, so wie es bei den damaligen Touristen üblich war. Obwohl die abschließenden Bilder des Dokumentarfilms einen Ort zeigen, dessen Name keine Erwähnung findet, wird erklärt, dass die Einwohner in Höhlen wohnen und auf primitive Weise Töpferwaren herstellen.

Der letzte Film ist der von dem Dresdner Arzt Gerhard Schneider gedrehte Schmalfilm *Symphonie der Seefahrt*. Sein Titel erinnert an den berühmten Dokumentarfilm von Walter Ruttmann *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*. Der 405 m lange Film wurde 1936 als volksbildend und als Lehrfilm eingestuft. Er zeigt die Eindrücke seines Regisseurs, der mit einer Reisegruppe an Bord des berühmten Kreuzfahrtschiffes *General von Steuben* (Norddeutscher Lloyd) eine Kreuzfahrt von Barcelona über Palma de Mallorca, Gibraltar, Casablanca und Rabat bis zu den Kanarischen Inseln unternimmt. Auf der Rückfahrt nach Deutschland werden Madeira, Lissabon und Vigo angesteuert.

Von allen besuchten Orten nehmen die Kanarischen Inseln den größten Teil des Films ein. Die Zensurkarte ist das einzige über diesen Film noch existierende Dokument. Ihr wurde folgender Text über die Kanaren entnommen:

”Auf Gran-Canaria. Ein vergnügter Dämmerschoppen. Im Hafen von Las Palmas auf Gran Canaria. Santa Cruz de Tenerife, der wichtigste Ausfahrhafen der Kanarischen Inseln. Unter dem berühmten uralten Drachenbaum wird rege gehandelt. An der Küste von Orotava im Norden der Insel”.

Es wird deutlich, dass die Häfen auch in diesem Film das Hauptmotiv sind. Darüber hinaus werden zwei der bekanntesten Attraktionen Teneriffas gezeigt: ein tausendjähriger Drachenbaum und die Küste im Norden der Insel, wo sich das unter den Touristen bekannteste Badegebiet befindet.

¹⁴¹ Der Inhalt der erwähnten Bilder wird auf der Zensurkarte der 16mm-Version beschrieben.

8. KAPITEL

DIE KANARISCHEN INSELN IN DOKUMENTARFILMEN UND WOHENSCHAUBERICHTEN DER DEUTSCHEN KAISERLICHEN MARINE

8. DIE KANARISCHEN INSELN IN DOKUMENTARFILMEN UND WOCHENSCHAUBERICHTEN DER DEUTSCHEN KAISERLICHEN MARINE

Die deutsche Kriegsmarine benutzte den Film und das Kino, ebenso wie andere zivile, als auch militärische Einrichtungen, um für sich zu werben. Die Kriegsmarine stellte in Filmtheatern ihre neuen Schiffe vor, zeigte die Ausbildung der Matrosen, berichtete von langen Reisen durch die ganze Welt in Friedenszeiten und während des Krieges von errungenen Siegen. Die Aktivitäten der Kriegsmarine wurden in Spiel- und Dokumentarfilmen sowie in Reportagen für die Wochenschauen¹ festgehalten.

Von allen Schiffen, die in den zahlreichen Filmproduktionen im Mittelpunkt standen, war das Schiff *Emden III* sehr oft auf den Kinoleinwänden zu sehen; die Sichtung des vorliegenden Filmmaterials legt die Vermutung nahe, dass sie am häufigsten von allen zu sehen war.

Die Geschichte der *Emden III* und die der Vorgänger dieses leichten Kreuzers² weckte so viel Interesse, dass 1934 unter dem Titel *Heldentum und Todeskampf unserer Emden* ein abendfüllender Film über die Heldentaten dieser Schiffe und ihrer Besatzungen produziert wurde. Innerhalb des Genres der Dokumentarfilme finden wir eine ansehnliche Zahl von Kulturfilmen über diverse Fahrten der *Emden III*. In drei dieser Filme tauchen die Kanarischen Inseln auf: *Emden III fährt um die Welt* (1929), *Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee* (1934) und *Mit der Emden um die Welt* (Bavaria). Darüber hinaus wurde sowohl über die *Emden* als auch über andere Schiffe in zahlreichen Wochenschauen jener Zeit³ berichtet. In zwei Wochenschauen werden die Kanarischen Inseln genannt. Ferner werden die Kanaren in einem Film über das Vermessungsschiff *Meteor* erwähnt.

¹ Vgl. Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1987, S. 382-388.

² Emden, Emden I und Emden II.

8.1. Die Kanaren in Wochenschauberichten über Militärschiffe

In den deutschen Wochenschauen wurde häufig über das Aus- oder Einlaufen meist deutscher Kriegsschiffe oder -fregatten in deutschen Häfen berichtet. In einer dieser Nachrichten werden die Kanarischen Inseln als Endziel von vier deutschen Schiffen erwähnt. Der vom Bundesarchiv-Filmarchiv auf die Zeit zwischen 1927 und 1929 datierte Film enthält verschiedene Nachrichten über militärische und zivile Schiffe und wird unter dem Archivtitel *Bilder von der Wasserkante 1927–1929* geführt. Der Text des Zwischentitels, der den Bildern über die zu den Kanaren fahrenden Schiffe vorausgeht, lautet folgendermaßen: "Linienfahrer *Elsaß* und *Hessen*, die kleinen Kreuzer *Berlin* und *Nymphe* laufen nach Madeira und den Kanarischen Inseln aus". Die folgenden Szenen zeigen verschiedene Einstellungen der aus einem Hafen (wahrscheinlich Kiel) auslaufenden Schiffe, den Abschied der Besatzung mit den Matrosen an Deck und mehrere Aufnahmen der Schiffe, während sie die Reede verlassen.

Der konkrete Grund für die Fahrt nach Madeira und zu den Kanaren ist unbekannt. Dennoch ist die Reise, noch vor dem Ersten Weltkrieg, angesichts der geostrategischen Bedeutung dieser Atlantikinseln für die Groß- und Mittelmächte und aufgrund der europäischen kolonialen Expansion sehr wohl verständlich (siehe Einleitung).

Teneriffa erscheint darüber hinaus in einer Nachricht, die von *Die Deutsche Wochenschau*, der einzigen 1944 existierenden Nachrichten-Produktionsgesellschaft, aufgegriffen wurde und in einer Ausgabe ihrer für das Ausland in Brüssel produzierten Nachrichtensendung *Actualités Mondiales*⁴ gezeigt wurde. In dem Film wird mit französischem Off-Ton über den kurzen Zwischenaufenthalt des spanischen Marineschiffes *Juan Sebastián Elcano* auf der Insel Teneriffa während seiner Rückkehr von Südamerika berichtet.

³ Vgl. folgende Wochenschauen: Deulig-Woche 51/1928, Opel-Deulig-Woche, Emelka-Woche, Ufa-Tonwoche 296/1936, Deulig-Tonwoche 272/1937 und 275/1937.

⁴ *Actualités Mondiales* 611/21/1943-, 35 mm, 6 m. Der Film befindet sich im Bundesarchiv-Filmarchiv.

8.2. Die Dokumentarfilme über die *Emden* und die Kanarischen Inseln

Der Kreuzer *Emden III* unternahm von seinem Stapellauf im Januar 1925 bis Dezember 1929 neun weltweite Fahrten⁵. Während dieser Reisen wurde nicht nur ein filmischer Einblick in die Ausbildung der jungen Matrosen gegeben, sondern es wurden auch die während der zahlreichen Zwischenstopps des Schiffes besuchten Orte gefilmt. Als Ergebnis kamen elf dokumentarische Filme über die *Emden* in die Kinos. Nachstehend werden die Filmtitel (die fettgedruckten Titel kennzeichnen die Filme, in denen die Kanarischen Inseln vorkommen) mit Angabe der Produktions- bzw. Vertriebsgesellschaft und des Datums, an dem sie von der Zensur freigegeben wurden, aufgelistet, soweit Daten hierzu verfügbar waren:

1. *Die neue Emden* (9.1.25, Phoebus-Film und 7.9.26, Ufa)
2. *Vier Tage mit der 'Emden'* (10.7.1926, Deutsch-Nordische Film-Union)
3. *Unsere Emden* (20.12.1926)
4. ***Emden III fährt um die Welt*** (26.2.1929, Eiko-Film)
5. *Mit Kreuzer Emden in die australischen Gewässer* (19.9.1934)
6. *Mit Kreuzer Emden nach Ostafrika* (19.9.1934, Bavaria)
7. *Mit Kreuzer Emden zum Indischen Ozean* (19.9.1934 und 19.5.1939, Bavaria)
8. ***Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee*** (19.9.1934)
9. *Übungsfahrt auf Kreuzer Emden* (19.9.34, Bavaria)
10. *Mit Kreuzer Emden in die Welt* (14.9.37 und 30.8.1938, Oberkommando der Kriegsmarine)
11. ***Mit der Emden um die Welt*** (Bavaria)

Es ist nachgewiesen⁶, dass die *Emden III* fünf Mal die Kanarischen Inseln ansteuerte. Jedoch nur in den drei o.g. Filmen (Nr. 4, 8 und 11) wurden diese Aufenthalte dokumentiert. Leider sind sie verloren gegangen. Es ist allerdings

⁵ Vgl. die Webseite unter dem Titel "Bordgemeinschaft Fregatten Emden – 13 mal Emden".
<http://home.t-online.de/home/michael.muellner/index> (Zugriff auf die Internetseite am 18. April 2002)

⁶ Ebenda.

möglich, ihren Inhalt anhand der Texte auf den Zensurkarten, der Werbebroschüren und den Premierekritiken nachzuzeichnen.

8.2.1. *Emden III fährt um die Welt*

Die *Emden III* hatte bei ihrer ersten, eineinhalb Jahre dauernden Reise um die Welt (14.11.1926–14.3.1928)⁷ die Aufgabe, "die Kriegspsychose" der ehemals feindlichen Völker auszulöschen, "die Stellung der Auslandsdeutschen" zu stärken und "die Beziehungen zu Übersee wieder aufzunehmen und gleichzeitig den Geschichtskreis der Besatzung durch Erlebnis fremder Länder und Menschen zu erweitern"⁸. Die während dieser Reise durchgeführten Zwischenaufenthalte waren zahlreich: die Pyrenäenhalbinsel, die Kanarischen Inseln, die Insel Santa Elena, Kapstadt, Sansibar, Mombasa, Saban, Padang, Cocos-Inseln, Java, Celebes, Japan, Alaska, Seattle, Mexiko, Ecuador, Peru, Chile, Magellan-Straße, Kap Horn, Falkland-Inseln, Argentinien, Brasilien, Haiti und die Azoren.

In dem aus dieser Fahrt hervorgegangenen Dokumentarfilm *Emden III fährt um die Welt* wird von Küsten und Häfen auf vier Kontinenten (Australien ist der einzige, der fehlt), von offiziellen Empfängen, militärischen Paraden, Bordfesten und der harten, Tag für Tag von den Besatzungsmitgliedern zu leistenden Arbeit⁹ berichtet.

Im Programmheft des Films¹⁰ (siehe Anhang 3) sowie in Artikeln zur Premiere¹¹ heißt es, dass dank der *Emden* "der deutsche Name heute auch in den fernsten Ländern seine volle Geltung wiedergewonnen hat"¹². Als Beweis dafür wird der Empfang gezeigt, den das Schiff auf den vier Kontinenten erfuhr, und die in der internationalen Presse erschienenen Artikel, die ebenfalls in den Film mit aufgenommen wurden.

Diese Texte belegen, dass man die Kanaren nicht allein deshalb anlief, weil Lebensmittel- und Kohlevorräte aufgefüllt werden mussten. Diese

⁷ Ebenda.

⁸ *Emden III fährt um die Welt*, o.O., o. J.

⁹ Vgl. Zensurenentscheidung Nr. 21798, 1 Vorspiel, 7 Akte, 2.472 m., Berlin, 26. Februar 1929, jugendfrei.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Vgl. F. O., „*Emden III fährt um die Welt*“ (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin).

Zwischenaufenthalte gehörten vielmehr zu einem geplanten politischen, wirtschaftlichen und militärischen Programm, das das Ziel verfolgte, die Seebeziehungen zu Ländern wiederherzustellen und auszudehnen, die während des Ersten Weltkrieges neutral oder deutschfreundlich waren, oder aber zu den ehemaligen deutschen Kolonien zählten.

Während der ersten Reise der *Emden III* belichtete ein Mitglied der Marineleitung des Reichwehrministeriums, der Obermaschinist Borchers¹³, 10.000 Meter Film. Aus diesem Material stellte Ernst Angel den Film *Emden III fährt um die Welt* her, der vom Erdeka Verleih und von Eiko-Film vertrieben wurde. Dieser abendfüllende Dokumentarstummfilm wurde fast ein Jahr nach der Rückkehr des Schiffes nach Deutschland¹⁴ von der Zensur freigegeben. Mehrere Monate später (25.5.1929) erhielt er von der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin das Prädikat *Lehrfilm*. Darüber hinaus wurde die Vorführung des Streifens von der Steuer befreit¹⁵.

Wie viele andere Filme über die *Emden*, so beginnt auch dieser mit einem Überblick über die gleichnamigen Vorgänger dieses Schiffes.

Während der ersten Etappe der Reise erreichen sie nach einem Zwischenstopp in einem nicht genannten Hafen Spaniens, laut den Worten des Zwischentitels, ihr "nächstes Ziel: Die Kanarischen Inseln". Die erste Insel, die sie auf den Kanaren anlaufen, ist Lanzarote. Im Folgenden werden die verschiedenen durch Querbalken getrennten Zwischentitel aufgeführt, die den auf der Insel gefilmten Szenen vorangestellt sind:

"Arrecife auf Lanzarote. / Auf Einladung des Gouverneurs: Ein Ritt... /...über wüstenartige Lavafelder und die Reste verschütteter Behausungen.../...bis an den Krater 'Monte de Fuego'. / Eier, billig gekocht.../...und mit Appetit gegessen. / Heim zum Hafen. / Vor dem Auslaufen: Windstärke 7, die 'Emden' sendet durch Rettungskutter einen Abschiedsbrief an Land".

Die Anzahl der Zwischentitel gibt einen Hinweis auf die Bedeutung, die in dem Film dem Aufenthalt der Matrosen auf Lanzarote beigemessen wurde. Während des Landgangs wurde, vermutlich der Einladung des Gouverneurs folgend, eine Exkursion ins Innere der Insel unternommen, um die Vulkanlandschaft zu

¹² *Emden III fährt um die Welt*, o.O., o. J.

¹³ Siehe Richard Otto, „*Emden III fährt um die Welt*“, *Film-Kurier*, Nr. 171, 20. Juli 1929.

¹⁴ Siehe Anmerkung 8.

¹⁵ Siehe Verleihbroschüre des Films der Erdeka-Film. (Siehe Anhang 3).

besichtigen, die zu den landschaftlich schönsten Gebieten gehört und heute als Parque Nacional de Timanfaya (Nationalpark von Timanfaya) geschützt ist. Darüber hinaus ritten die Besatzungsmitglieder laut Begleitheft des Films auf Kamelen, was als Teil der Kultur dieses Ortes dargestellt wurde¹⁶.

Nach Lanzarote steuert das Schiff noch Gran Canaria und Teneriffa an, um Brennstoff und Kohle zu laden. Folgende Zwischentitel waren den Aufnahmen von den zwei Inseln vorangestellt:

„Gran Canario [sic], die zweite der Canaren. / Vorbereitung zum großen ‘Seetörn’: ‘Emden’ nimmt.../...Oel in Las Palmas.../...Kohle in Santa Cruz. / Die Bordkapelle hilft mit. / Ausflug nach Orotava. / Auf einer deutschen Besetzung“.

Auf Teneriffa unternimmt die Besatzung erneut einen Ausflug ins Innere der Insel und zwar zu einem Ort, der schon damals zu den größten Anziehungspunkten für Touristen gehörte: La Orotava. Hier gab es schon zu dieser Zeit eine deutsche Kolonie.

Nachdem das Schiff auf hoher See der *Cap Polonio* begegnet und den Äquator überquert, hält es Kurs auf Kapstadt. Es erreicht den Indischen Ozean und als der Name Sansibar fällt, wird daran erinnert, dass es „früher deutsches Hoheitsgebiet“ war. Diese und ähnliche Ausdrücke erinnern an die schon in den Expeditionsfilmen der zwanziger Jahre verwendeten Formulierungen (Siehe Kapitel 7).

Ein Kritiker von damals¹⁷ merkte zu diesem Film an, dass er „Die Welt [zeigt], wie sie sich in einem Unteroffiziersshirn spiegelt“ und fügte hinzu, dass es im Grunde „eine idyllische Angelegenheit auf Kosten der deutschen Steuerzahler, und ein hundsschlechter Film“ ist. *Emden III fährt um die Welt* war ursprünglich zwar als Werbefilm konzipiert, wurde letztendlich aber zu einem Reisefilm umgearbeitet. Das Ergebnis war schließlich eine Mischung aus beiden Formen. In dem Film werden die landschaftliche Schönheit der Kanarischen Inseln, besonders die der Vulkane von Lanzarote, hervorgehoben und die Häfen als Orte der Proviantaufnahme gezeigt.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Vgl. „Emden III fährt um die Welt“, *Sozialistische Bildung*, Nr. 8, August 1929, S. 253. (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin).

8.2.2. Mit der Emden um die Welt

In *Mit der Emden um die Welt*¹⁸ ist das Hauptziel des deutschen Kreuzers der Indische Ozean. Ein illustriertes, in Österreich herausgegebenes Programmheft (*Illustrierter Film-Kurier* Nr. 1060, siehe Anhang 3) ist das einzige noch erhaltene Dokument über diesen Film. Ihm ist es zu verdanken, dass wir heute wissen, dass am Ende der Reise auf den Kanaren Station gemacht wurde. Der Film wurde von der Bavaria produziert, Regie führte Gottfried Krüger und die österreichische Vertriebsgesellschaft war die Hugo Engel Film aus Wien¹⁹.

Aufgrund der detaillierten Inhaltsbeschreibung in diesem Heft wissen wir, dass das Schiff einige Tage nach dem Verlassen Deutschlands durch die Straße von Gibraltar fuhr, an den Balearen vorbeikommend das Mittelmeer überquerte, durch den Suezkanal fuhr und nach durchqueren des Roten Meeres Somalia erreichte. Dort begab sich die Besatzung ins Landesinnere, um Kontakt zu "primitiven" Stämmen aufzunehmen und Bilder ihres täglichen Lebens, von wilden Tiere und der Vegetation mit der Kamera einzufangen. Die Szenen mit Eingeborenen wiederholten sich auf diversen Inseln im Indischen Ozean, in der polynesischen Inselwelt, den Fidschiinseln und den Samoainseln. Danach ging es weiter zum amerikanischen Kontinent, um den Panamakanal zu passieren. Von dort aus wurde Kurs auf die Kanarischen Inseln genommen, auf deren Höhe "der heimische Wimpel gehisst" wurde. Die Reise endete schließlich in Deutschland.

Ebenso wie im vorherigen Film waren auch hier die Elemente eines Werbefilms und die eines Films über Reisen in ferne Länder anzutreffen. Dennoch zeigt der in diesem Abschnitt analysierte Dokumentarstreifen aufgrund der zahlreich in ihm eingefügten ethnografischen Szenen eine größere Ähnlichkeit mit einem Expeditionsfilm. Bestimmend für den Augenblick, an dem die Kanarischen Inseln im Film erscheinen, ist die von dem Schiff im jeweiligen Fall gefahrene Route. Im vorherigen Film werden mehrere Inseln gleich am Anfang gezeigt

¹⁸ Dieser Film sollte nicht mit einem anderen Film vom *Emden* verwechselt werden, der vom Reichskriegsministerium hergestellt wurde und der einen ähnlichen Titel hat: *Mit Kreuzer Emden in die Welt* (Zensurenentscheidung Nr. 46199, 4 Akte, 792 m., Berlin, 14. September 1937, volksbildend und Lehrfilm. Zensurenentscheidung Nr. 48984, 4 Akte, 16mm/358 m., Berlin, 30. August 1938, volksbildend und Lehrfilm). Der Film befindet sich im Bundesarchiv-Filmarchiv.

(auf der Hinfahrt), während die Kanaren in diesem Film erst am Ende erscheinen (auf der Rückfahrt).

8.2.3. *Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee*

Mit Kreuzer Emden zu den Inseln der Südsee durchlief die Zensur erstmals im Februar 1929 und später noch einmal 1934 und 1939, was darauf hindeutet, dass er mindestens zehn Jahre lang gezeigt wurde. Der Film ist Teil einer ganzen Reihe von Kulturtonfilmen über die Reisen der *Emden*, die von der Bavaria (München) produziert wurden und die Zensur 1930 durchliefen. Folgende Werke gehörten zu dieser Reihe: *Mit Kreuzer Emden in die australischen Gewässer*²⁰, *Mit Kreuzer Emden nach Ostafrika*²¹, *Mit Kreuzer Emden zum Indischen Ozean*²² und *Übungsfahrt auf Kreuzer Emden*²³. Die Szenen dieser Filme wurden von Gottfried Krüger aufgenommen, der später zusammen mit Egon von Werner und Hans Böck den Bildschnitt durchführte.

Der Dokumentarfilm beginnt mit der Ankunft der *Emden* auf den Fidschiinseln, nachdem sie monatelang auf hoher See war. Es werden zahlreiche Szenen aus dem täglichen Leben der Bewohner der Inseln und auch der Samoainseln gezeigt. Anschließend sind ausführliche Aufnahmen von der Durchfahrt des Schiffes durch den Panamakanal zu sehen. Im Off-Ton wird nun mit folgendem Text die Ankunft auf den Kanarischen Inseln angekündigt: "Auf der Höhe der Kanarischen Inseln wird nach dem Auslaufen aus dem letzten Hafen der Heimatwimpel gesetzt". Am Ende erfolgt das Einlaufen in den deutschen Hafen.

Der Text zu den Kanaren ist nahezu identisch mit dem des vorher analysierten Kulturfilms. In beiden Filmen ist der Hinweis auf die Kanarischen Inseln so spärlich, dass es nicht möglich ist, mit seiner Hilfe aufzuhellen, ob und was von den Inseln gezeigt wurde. Dennoch können gerade die Kürze des Textes und vor allem dessen Inhalt, der sich dabei jeden Kommentars über die Inselgruppe enthält, zu der Vermutung führen, dass der Film Aufnahmen vom Ein- oder

¹⁹ "Mit der Emden um die Welt", *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 1060.

²⁰ Zensurentscheidung Nr. 37311, 1 Akt, 330 m., Berlin, 19. September 1930, volksbildend.

²¹ Zensurentscheidung Nr. 37310, 1 Akt, 577 m., Berlin, 19. September 1930, volksbildend.

²² Zensurentscheidung Nr. 37313, 405 m., Berlin, 19. September 1930, volksbildend, Lehrfilm.

²³ Zensurentscheidung Nr. 37314, Berlin, 19. September 1930.

Auslaufen des Schiffes in einen Anlegehafen von einer der Inseln, wahrscheinlich Teneriffa oder Gran Canaria, zeigte. Im Falle beider Reisen war es für die *Emden* notwendig, einen Hafen der Kanaren anzusteuern, um für die Weiterfahrt nach Deutschland Kohle laden zu können.

8.3. Das Vermessungsschiff *Meteor* und seine Expedition zum südlichen Atlantik (1925–1927)

Der Erste Weltkrieg (1914–1918) zeigte, dass die Seevermessungen aus militärischer Sicht eine wichtige Rolle spielen könnten. Es überrascht daher nicht, dass die *Meteor* ihre erste Fahrt zur Seevermessung dank der deutschen kaiserlichen Marine unternahm. Während der zwei Jahre und drei Monate (1925–1927), die die Reise dauerte, erstellte die *Meteor* neben der Durchführung anderer Forschungen²⁴ zahlreiche Profile des Meeresbodens im südlichen Atlantik.

Dieses Vermessungsschiff war mit Filmmaterial ausgerüstet, und zum Entwickeln der „während der gesamten Reise belichteten Filme“²⁵ gab es sogar eine Dunkelkammer an Bord. Neben wissenschaftlichen Aufnahmen wurden große Seevögel in Zeitlupe aufgenommen, um ihren Gleitflug zu studieren. Darüber hinaus wurden zahlreiche Etappen der Reise gefilmt. Aus diesem Material entstand der Film *Die Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes „Meteor“*.

Vor der eigentlichen Expedition wurde eine Testfahrt von Norddeutschland zu den Kanaren unternommen, um das Schiff, die Besatzung, die Instrumente und die Beobachtungsmethoden²⁶ zu erproben. Das Schiff erreichte Teneriffa am 1. Februar. 1925 Während des viertägigen Aufenthalts auf der Insel wurden Exkursionen in das Innere der Insel und zum Observatorium von Izaña

²⁴ L.-H. Parias (Hg.), *Historia Universal de las Exploraciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, S. 63.

²⁵ Auf der Liste der militärischen Besatzungsmitglieder erscheint als Verantwortlicher für Fotografie und Film der Leutnant zur See Löwisch. Siehe F. Spiess, „Bericht des Expeditionsleiters“, in F. Spiess, u.a., *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs- und Forschungsschiff „Meteor“*. IV Bericht, Sonderausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin* Nr. 5/6, Berlin, 1927, S. 5 und 7. Siehe auch über die erste Reise des *Meteors*: *Die Deutsche Atlantische Expedition 1925 des Vermessungs- und Forschungsschiffes „Meteor“*, E.S. Mittler & Sohn, Berlin, 1926, und Otto Mielke, *Vermessungsschiff „Meteor“*. 67000 Meilen Atlantikfahrt, Buchreihe ‘SOS Schicksale deutscher Schiffe’, Nr. 45, 1954.

²⁶ Vgl. F. Spiess, a.a.O., S. 273.

unternommen, wo man zusätzlich zu den auf der *Meteor*²⁷ durchgeführten Forschungen Testballons aufsteigen ließ.

8.3.1. Die Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor"

Das Vermessungsschiff *Meteor* war der Star in zwei deutschen Dokumentarfilmen über seine große Expedition. Im ersten Film ist das Auslaufen des Schiffes aus Wilhelmshaven²⁸ zu sehen und im zweiten Film die Reise selbst.

Im zweiten Film mit dem Titel *Die Atlantikfahrt des Vermessungsschiffes "Meteor"* werden zahlreiche Aufnahmen von der zweijährigen Fahrt und vielen wissenschaftlichen Untersuchungen gezeigt (siehe Anhang 5). Er durchlief die Zensur in München im April 1928 mit 2.030 Filmmetern²⁹ im 35-mm-Format. Heute sind im Bundesarchiv-Filmarchiv davon allerdings nur noch 1.621 Meter erhalten. Mit diesem Film und durch Propagandamaßnahmen der deutschen kaiserlichen Marine wurden die neuesten, von Deutschland erzielten Errungenschaften der Wissenschaft auf dem Gebiet der Meereskunde bekannt gemacht. So wurden über die Expedition diverse verschiedene wissenschaftliche Abhandlungen³⁰ und andere Publikationen³¹ veröffentlicht.

Die *Meteor* lag 120 Tage lang in unterschiedlichen Häfen vor Anker, um Proviant- und Kohlevorräte aufzunehmen. Dadurch zeigt der Film Bilder von Küstenstädten beider Kontinente und Atlantikinseln.

²⁷ Vgl. F. Spiess, a.a.O., S. 10.

²⁸ *Die Ausfahrt des "Meteor", des neuen Forschungsschiffes der Reichsmarine* (Phoebus-Film). Zensurenentscheidung Nr. 10497, 296 m., Berlin, 13. Mai 1925. Siehe auch Walther Günther (Hg.), *Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussgabe. I. Lehr- und Kulturfilm*, Bildwart, Berlin, 1927, S. 196.

²⁹ Zensurenentscheidung Nr. 2887, 2.030 m., München, 18. April 1928. (Die Zensurkarte ist nicht mehr erhalten). Die Bayerische Lichtbildstelle München beurteilte den Film als Lehrfilm (Nr. 2806.906). Siehe Walter Günther, *Verzeichnis Deutscher Filme. II Nachtrag*, Bildwart, Berlin, 1928/29, S. 41.

³⁰ F. Spiess, u.a., *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs- und Forschungsschiff "Meteor". I Bericht*, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin Nr. 1, Berlin, 1926; F. Spiess, u.a., *Die Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs- und Forschungsschiff "Meteor". IV. Bericht*, a.a.O.; *Die Deutsche Atlantische Expedition 1925 des Vermessungs- und Forschungsschiffes "Meteor"*, a.a.O.; Alfred Merz, Fritz Spiess und Albert Defant, *Wissenschaftliche Ergebnisse. Deutsche Atlantische Expedition auf dem Vermessungs- und Forschungsschiff "Meteor"*, de Guytier, Berlin/Leipzig, 1932; Karl Meyer, *Die geographische Verbreitung der Tripyleen Radiolarien des südatlantischen Ozeans*, de Guyter, Berlin, 1933; Hans Krüger, *Die Thaliaceen der "Meteor" – Expedition*, de Guytier, Berlin, 1939.

³¹ F. Spiess, *Die Meteor-Fahrt*, Dietrich Reimer, Berlin, 1928; Otto Mielke, a.a.O.

In der vierten Filmrolle tauchen verschiedene Kommentare auf, die an die deutsche Präsenz in anderen Ländern erinnern, wie der Hinweis auf den Bahnhof von Swakopmund (in Südwestafrika, dem heutigen Namibia), der als "Vermächtnis der deutschen Kolonialentwicklung" bewertet wird, und der Verweis auf die deutschen Siedlungen in Blumenau, Brasilien. In der sechsten und letzten Filmrolle werden die wichtigsten Schlussfolgerungen aus den während der Expedition durchgeführten Forschungen präsentiert.

Im letzten Zwischentitel des Films wird Teneriffa als Ort für einen Zwischenaufenthalt auf dem Weg nach Deutschland erwähnt: "über Teneriffa nach Wilhelmshaven". Durch Überblendung erscheint eine grafische Darstellung der zurückgelegten Strecke: Zuerst wird der Weg von Paro zu den Kapverdischen Inseln gezeigt, dann geht es Kurs Nord in Richtung Teneriffa und von dort aus zum Zielhafen Wilhelmshaven.

Obwohl es in der erhaltenen Version des Films keine Bilder vom Aufenthalt der Besatzung auf Teneriffa gibt, sind uns die Einzelheiten der Reiseroute der *Meteor* durch die späteren Publikationen bekannt, in denen die Reise detailliert beschrieben wird.

Die *Meteor* verlässt die Kapverdischen Inseln am Nachmittag des 5. Mai 1927 in Richtung Kanarische Inseln und trifft am 12. Mai in Teneriffa ein, wo die Besatzungsmitglieder während eines fünftägigen Aufenthalts verweilen³². Der deutsche Staatsminister Schmidt-Ott reiste zur Insel, um die Aktivitäten der Besatzung während ihres Aufenthalts zu organisieren. Die Offiziere und Wissenschaftler wurden für diese Tage in ein von Deutschen in Puerto de la Cruz (damals Puerto de La Orotava) geführtes Hotel eingeladen. Einige von ihnen bestiegen die Spitze des Teide. Am 17. Mai verließen sie Santa Cruz de Tenerife und erreichten Wilhelmshaven am 31. Mai 1927.

Obwohl es in der bis heute erhalten gebliebenen Version keine Sequenz mehr gibt, die vom Aufenthalt der *Meteor* in Teneriffa Zeugnis ablegt, lassen Hinweise vermuten, dass das Original darüber Szenen enthielt. Wenn die in der Zensurkarte angegebene Meterzahl der tatsächlichen Länge des Films entspricht oder ihr zumindest nahe kommt, - in den Zensurkarten oder Katalogen ist nicht immer die genaue Länge verzeichnet - könnten die 306

³² F. Spiess, „Bericht des Expeditionsleiters“, a.a.O., S. 271.

Meter, die in der erhaltenen Version fehlen (sie entsprechen ca. 13 Minuten Filmdauer), diejenigen gewesen sein, die das Ende der Expedition zeigen. Was allerdings weit mehr auffällt und diese Hypothese in großem Maße unterstützt, entdeckt man in der Endmontage des Films. Nach der Anfügung des Zwischentitels "über Teneriffa nach Wilhelmshaven" an die grafische Darstellung, die die restliche Wegstrecke der Reise bis nach Deutschland ankündigt, endet der Film dann abrupt, ohne Bilder dieser letzten Reiseetappe zu zeigen. Außerdem besteht der genannte Zwischentitel nur aus wenigen Einzelaufnahmen (etwa eine Sekunde Filmdauer), so dass kaum Zeit zum Lesen bleibt. Die Hypothese, dass die Originalversion des Films Aufnahmen von Teneriffa enthielt, kann mit Sicherheit nur durch das Auftauchen einer weiteren Kopie des Films mit mehr Filmmetern am Schluss und einem Vergleich der Schlussequenzen erhärtet werden.

Letztendlich könnte das Original also Szenen von Teneriffa und der Ankunft in Wilhelmshaven enthalten haben, wie es im Buch des Schiffskapitäns Spiess *Die Meteor-Fahrt*³³ entsprechend der Fall ist. Darin sind zahlreiche Fotografien abgebildet, die während der Ausflüge der Matrosen und Wissenschaftler auf Teneriffa aufgenommen wurden (siehe Anhang 3).

³³ F. Spiess, *Die Meteor-Fahrt*, a.a.O.

9. KAPITEL

DER DEUTSCHE EXPEDITIONSFILM UND DIE KANARISCHEN INSELN

9. DER DEUTSCHE EXPEDITIONSFILM UND DIE KANARISCHEN INSELN

9.1 Einführung

Das Erzählen von Reisen zu Orten, die für die Mehrzahl der Europäer kaum erreichbar waren, war unter Aristokraten, wohlhabenden Bürgern und Wissenschaftlern der viktorianischen Zeit nichts Ungewöhnliches. Die Erfindung der Fotografie ermöglichte es schließlich, ihre aufregenden Erlebnisse, die schönen Landschaften, Bräuche und Riten von Völkern und Ethnien, auf die sie gestoßen waren, mit größerem Realismus darzustellen. Mit dem Kinematographen konnte Reiseromantik und Abenteuer in Form eines Reise- oder Expeditionsfilms auf die große Leinwand gebracht werden. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden trotz der wirtschaftlichen Schwierigkeiten, mit denen die deutschen Filmproduktionsgesellschaften zu kämpfen hatten, zahlreiche Dokumentarfilme gedreht, die den Interessen und Bedürfnissen des ansonsten vom Rest der Welt isolierten Publikums entsprachen. Gerade die Filme über die verlorenen Kolonien in Afrika trugen zu einer Verstärkung des Wunsches bei, diese wieder zu erlangen. Wissenschaftler, Jäger und Tierfänger wurden zu 'Dokumentaristen', die das exotische Thema 'mediatisierten' und so ihre Sichtweise des Fremden vorstellten.

In Deutschland wurde diese Art der Filme als *Expeditionsfilme*¹ bezeichnet, die wiederum dem Genre des *Kulturfilms* zugeordnet waren. Bekannt waren sie auch als *Reisefilme* oder *Forschungsfilme*. Professor Kreimeier hat sich eingehend mit den wichtigsten Grundzügen des deutschen Expeditionsfilms der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts beschäftigt und stellt folgende übereinstimmende Merkmale fest:

¹ Zum deutschen Expeditionsfilm siehe: *Triviale Tropen, text + kritik*, München, 1997; Kapitel "Bergfilm, Naturfilm, Expeditionsfilm" des Werkes von Rudolf Oertel, *Filmspiegel*, Wilhelm Frick Verlag, Wien, 1941; Boguslaw Drewniak, *Der Deutsche Film 1938-1945*, Droste, Düsseldorf, 1987, S. 289-299, sowie eine kleine Broschüre von Bernhard Krüger, *Das Abenteuer lockt. Filmexpeditionen-Expeditionsfilme*, Karl Curtius, Berlin, 1940. Einen internationalen Überblick erhalten Sie in den Werken von Pierre Leprohon, *L'Exotisme et le cinéma. Les "Chasseurs d'Images" à la conquête du Monde*, J. Susse, Paris, 1945, und Erik, Bamouw, *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.

- Er beobachtet nicht, sondern zeigt etwas.
- Die Strategie der Eroberung (fremder Kulturen) setzt sich in der Strategie der bevormundenden Belehrung (gegenüber dem Zuschauer) fort.
- In der filmischen Struktur herrscht ein Gewaltverhältnis zwischen Kommentar und Bild: Der Kommentar (als Vehikel des a priori bestehenden Verhältnisses zur Welt) lenkt die Organisation der Bilder.
- Alle ästhetischen Elemente gemeinsam (Bilder, Montage, Kommentar, Musik) bilden ein harmonisches Gefüge: Die Autoren »wissen alles«, und sie haben die »Welt im Griff«, notfalls mit der Waffe in der Hand².

Seit Beginn des 20. Jh. bis zum Verlust der letzten deutschen Kolonien in Afrika spielte der Film eine elementare Rolle in der politischen Kolonialpropaganda. Bis dahin hatte die Fotografie diese Funktion übernommen, da sie es ermöglichte, ein 'objektives' Bild von der Realität zu vermitteln. Dadurch konnte sie in den achtziger

Jahren des 19. Jh. zu einem wichtigen Mittel der Kolonialpropaganda werden. Die Fotos erschienen auf Postkarten und in Illustrierten, wurden in Ausstellungen gezeigt und bei Vorträgen von den Rednern unterstützend als Diapositive in der Laterna magica verwendet³. Ab 1905 begann man, bewegte Bilder aus tropischen Ländern Afrikas (Deutsch-Ostafrika, Togo, Kamerun und Deutsch-Südwestafrika, das heutige Namibia) vorzuführen. Dies geschah zunächst nur in politischen Kreisen, vor den Mitgliedern der Deutschen Kolonialgesellschaft in ihren landesweiten Zweigstellen, später aber auch vor Studenten, Soldaten und anderen Gruppen. Der letzte Schritt ist die Projektion in Filmtheatern für das allgemeine Publikum. Über den Zuschauer, der diese Filme sieht, schreibt Michel Leiris:

„Seine europäische Kultur setzt ihm entstellende Prismen in den Kopf, er kann von seinen Spleens und rein lokalen Angewohnheiten nicht abstrahieren, und alles, was von Menschen anderer Regionen und Rassen stammt, nimmt er durch seine weiße Mentalität gefiltert wahr, das heißt, ohne dass er sich bewusst wird, auf eine vollkommen fantasmagorische Weise“⁴.

² Klaus Kreimeier, "Mechanik, Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen", in *Triviale Tropen*, a.a.O., 1997, S. 58.

³ A. Roberts (Hg.), *Photographs as Sources for African History*, London, 1988. Zitiert von Guido Covents, "Film and German Colonial Propaganda for the Black African Territories to 1918", in P. Cherchi Usai und L. Codelli (Hg.), *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine / Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1990, S. 58 f.

⁴ Michel Leiris, *Das Auge des Ethnographen*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1978, S. 34. Zitiert nach

Unter den von Guido Covents in seiner Studie über den Film und die deutsche Kolonialpropaganda bis 1918⁵ genannten Vorläufern dieser Art von Filmen steht Karl Müller aus Altenburg chronologisch an erster Stelle. Ihm gelang es, sich der Unterstützung der Koloniallobby zu versichern, die von dem propagandistischen Wert seiner Produktionen überzeugt war. An zweiter Stelle folgt Georg Furkel, der nicht nur Hilfe von Seiten der Kolonialinstitutionen erhielt, sondern auch von Transportunternehmen wie der Eisenbahngesellschaft und der Reederei Adolf Woermann, die die Schiffsverbindung zwischen Europa und den deutschen Kolonien sowie anderen afrikanischen Ländern einschließlich der Atlantikinseln (Azoren, Madeira und Kanarische Inseln) herstellte. Diese Unternehmen nutzten den Erfolg dieser Filme, um über sie für sich zu werben. Sie beabsichtigten, ihr Prestige durch die Verbindung mit dem deutschen Kolonialexpansionismus zu erhöhen. Laut Kreimeier sind die Expeditionen der ersten Hälfte des 20. Jh. im wahrsten Sinne des Wortes aber auch Raubzüge: "Es geht darum, die Zoologischen Gärten, die Völkerkundlichen Museen und die exotischen Kunstsammlungen in Europa mit Gegenständen und Tieren (lebenden und ausgestopften) aufzufüllen"⁶. Diese Filme boten dem Forschungsreisenden interessante Zukunftsperspektiven: Geld, Ruhm, wissenschaftliche Anerkennung und sogar ein bisschen Unsterblichkeit⁷. Diese Dilettanten, wie sie von Professor Kreimeier bezeichnet werden, wurden im Auftrag der Ufa-Kulturfilmabteilung sehr schnell zu Ethnografen: Sie sammeln im Laufe ihrer Arbeit zwar Wissen an, "aber wenn man ihre Bücher studiert, gewinnt man den Eindruck, sie bleiben psychisch im Status pueriler, pubertierender, draufgängerischer Haudegen, deren Interesse auf das Haben, auf das Ergreifen-Wollen des Fremden gerichtet ist"⁸.

Weitere Pioniere waren der Abenteurer und Jäger Robert Schumann (*Aus der afrikanischen Wildnis*, 1920), Professor Weule, der Direktor des

Klaus Kreimeier, *a.a.O.*, S. 59 f.

⁵ Guido Covents, *a.a.O.*

⁶ Klaus Kreimeier, *a.a.O.*, S. 50.

⁷ Aus den Aufzeichnungen von Gerlinde Waz ("Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk", in *Triviale Tropen*, *a.a.O.*, S. 100): "noch galt es, in Europa unbekannte Pflanzen zu entdecken, Flüsse zu bestimmen, Höhenzüge zu beschreiben, Kleintiere mit Namen zu versehen, um in die Annalen der Wissenschaft einzugehen. Geologen, Zoologen, Botaniker und Völkerkundler fanden hier ein Terrain, das sich in der Heimat als gewinnbringend erweisen konnte".

⁸ Klaus Kreimeier, *a.a.O.*, S. 52.

Völkerkundemuseums von Leipzig und Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg (1873–1969), der 1911 zum Gouverneur von Togo ernannt wurde und, seine Stellung nutzend, das Drehen von Filmen über dieses Land unterstützte. Dazu zählten besonders die Filme von Hans Schomburgk, einem deutschen Forscher, Jäger und Filmregisseur, der in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jh. die meisten Dokumentar- und Spielfilme über den afrikanischen Kontinent produziert hat. Er war allerdings nicht der einzige, denn "je offensichtlicher der Verlust der deutschen Kolonien war, desto heftiger wurde ihre Zurückgewinnung propagiert"⁹.

Der Mythos vom guten deutschen Kolonialherren, dem die afrikanische Bevölkerung nachtrauerte, wurde sowohl in den über 150 Filmen über Afrika, die bis 1942 in Deutschland gezeigt wurden, als auch in unzähligen Veranstaltungen mit Diavorführungen unermüdlich wiederholt.¹⁰ Weitere herausragende Regisseure von Expeditionsfilmen über Afrika waren Colin Ross, Martin Rikli, Otto Schulz-Kampfenkel und der Kameramann Paul Lieberenz, der durch seine Arbeiten unter der Regie von Schomburgk berühmt wurde. Es gilt als gesichert, dass sie mit Ausnahme von Rikli¹¹ auf ihren Expeditionsreisen alle auf den Kanarischen Inseln gedreht haben.

So wurden beim Bemühen, das nie Gesehene auf Zelluloid zu bannen, auch Filmexpeditionen zu den entlegensten und verborgensten Winkeln Südamerikas unternommen. Auf diesen Reisen filmten auch Paul Lieberenz und Gunther Plüschow während ihres Zwischenaufenthalts auf den Kanaren.

Es gab noch viele andere Regisseure von Expeditionsfilmen, die es schafften, die schwierigen Jahre der Nachkriegszeit zu überstehen und in der Welt umherzureisen, um den Durst des deutschen Volkes nach Bildern aus fernen Regionen zu stillen. Erwähnung finden einige von ihnen bei Oskar

⁹ Gerlinde Waz, "Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk", in *Triviale Tropen, a.a.O.*, S. 98.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Martin Rikli legte im November 1928 einen Zwischenaufenthalt auf den Kanarischen Inseln ein, als er von einer Expedition in die am Tanganjikasee grenzenden Gebiete im ehemaligen Deutsch-Ostafrika, dem heutigen Tansania, zurückkehrte. Dort filmte er im Auftrag der Zeiss-Ikon AG aus Dresden, bei der er als wissenschaftlicher Mitarbeiter arbeitete, Szenen des Dokumentarfilms *Heia Safari (Kinematograph*, 18. März 1928). Weder in der Zensurenentscheidung von *Heia Safari* (Nr. 18515, 2139 Meter, 4 Akte, Berlin, 21. März 1928), noch in seinem Buch *Ich filmte für Millionen*, Schützen, Berlin, 1942, wird das kanarische Archipel erwähnt. Rikli führte später bei dem zum Teil auf den Kanaren gedrehten Dokumentarfilm *F.P. 1 wird Wirklichkeit* Regie. Wir gehen weiter unten näher auf diesen Film ein.

Kalbus in seinem Buch *Pioniere des Kulturfilms*¹². Auch noch zu Beginn der dreißiger Jahre nahm der Expeditionsfilm eine wichtige Stelle in den Programmen der Filmtheater ein und wurde auch weiterhin sowohl von kleinen Produktionsfirmen¹³ als auch von den großen Filmproduktionsgesellschaften, allen voran die Kulturfilmabteilung der Ufa, produziert (*Menschenleere Inseln*¹⁴, *Handarbeit auf Ceylon*¹⁵ etc.).

Zu den kleinen Produktionsfirmen zählten auch religiöse und missionarische Vereinigungen, die ihre eigenen Expeditionsfilme drehten. Der zweiten Gruppe können zwei Filme aus den frühen dreißiger Jahren zugeordnet werden, die sich thematisch mit den deutschen Missionen in Afrika befassen und in denen auch Bilder von den Kanarischen Inseln zu sehen sind. In dieser Zeit wurde auch ein anderer Film produziert, der vermutlich vollständig auf den Kanaren gedreht wurde. Leider ist im Laufe der Zeit und durch die Kriege nicht nur der Film verschwunden, sondern es ist auch kein Dokument mehr aufzufinden, das detailliert über dessen Inhalt Auskunft geben könnte. Dennoch lässt sich aufgrund des Titels *Auf den Spuren der Guanchen und Mauren* (1932) mit hinreichender Sicherheit sagen, dass der Film das Ziel verfolgte, über die Geschichte und die geografischen Gegebenheiten der Kanarischen Inseln und Nordafrikas zu informieren.

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten erreichte der Ruf nach der Wiedererlangung der verlorenen Kolonien einen neuen Höhepunkt¹⁶ und mit ihm die Filme über Afrikaexpeditionen. Viele Regisseure, die Wegbereiter des Expeditionsfilms waren, stellten sich nun in den Dienst der von

¹² Oskar Kalbus (*Pioniere des Kulturfilms*, Neue Verlags-Gesellschaft, Karlsruhe, 1941, S. 55 f) zitiert unter anderem: Freiherr Adolf von Dungern (*Am großen Strom, Urwelt im Urwald, Tiergarten Südamerikas*), Fritz Köhler (*Brasilienfahrt*, 1925 von der Bavaria produziert), Hürlimann (*Die Wunder Asiens*), Brückner (*Die grüne Hölle*); Döring (*Gluten am Nordpol*), Clarirenone Stinnes (*Mit dem Auto durch zwei Welten*), Hubert Schonger (*Island*), Dyhrenfurth (*Himaltschal*), Victor von Plessen (*Insel der Dämonen, Kopffäger von Borneo*), Carl Heinz Böse (*Zum Schneegipfel Afrikas*), W. Achsel (*Mit dem Auto durch das Morgenland*), Heck und Ernst Garden (*Auf Tierfang in Abessinien*), Arnold Fanck (*Milak, der Grönlandjäger*), Adolf Trotz (*Auf den Spuren der Azteken*).

¹³ Eine der Filmgesellschaften war die von Toni Attemberger, der unter anderem Dokumentarfilme wie *Flussfahrt in Afrika* und *Bergfahrt in den Tauern* produzierte. Folgende Artikel sind über diese Filme erschienen: "Flussfahrt in Afrika", *Film-Kurier*, 8. November 1932, und "Bergfahrt in den Tauern", *Film-Kurier*, 5. November 1932.

¹⁴ "Menschenleere Inseln", *Film-Kurier*, 7. November 1932.

¹⁵ "Handarbeit auf Ceylon", *Film-Kurier*, 4. November 1932.

¹⁶ Als Beweis sei hier angeführt, dass die Ufa anderthalb Monate nach der Machtübernahme durch Hitler den Befehl erhielt, einen Spielfilm über das Kolonialdenken, dessen Handlung sich um eine Kolonie dreht, als einen 'nationalen' Film in die Produktion 1933/34 aufzunehmen. Bundesarchiv Berlin R 109 I/1029a Nr. 901 Ufa-Vorstandsprotokoll vom 14. März 1933.

Propagandaminister Joseph Goebbels (1897–1945) diktierten kulturellen und propagandistischen Notwendigkeiten. Exemplarisch für diese Regisseure seien hier nur Paul Lieberenz (*Unser Kamerun*, 1937) und Martin Rikli (*Abessinien von heute – Blickpunkt der Welt*, 1935) genannt.

9.2 Die Darstellung der Kanaren in den deutschen Expeditionsfilmen

Zwischen 1923 und 1932 tauchten die Kanarischen Inseln in zwölf deutschen Filmen auf, die bei Expeditionen nach Afrika oder Südamerika (sieben nach Afrika und fünf nach Südamerika) gedreht wurden, wie anhand von sechs erhaltenen Filmen und den im Bundesarchiv-Filmarchiv archivierten Zensurenentscheidungen festgestellt werden konnte. Ferner fand das von Hans Schomburgk 1923/1924 während seiner Expedition gefilmte Material 1948 erneut in *Frauen, Masken und Dämonen* Verwendung, so dass unter Berücksichtigung dieses Werks die Zeitspanne, innerhalb derer die elf Filme uraufgeführt wurden, von 1924 bis 1948 reicht. Die Regisseure dieser Kulturfilme (Hans Schomburgk, Colin Ross, Schulz-Kampfenkel, Paul Lieberenz, Gunther Plüschow und der Missionar Bertholdt Kromer) drehten und produzierten nicht nur ihre Filme, sondern schrieben auch Reisebücher über ihre Expeditionen. Der als Forscher und Produzent bekannteste unter ihnen war Hans Schomburgk. Hohe Popularität erreicht haben aber auch Colin Ross aufgrund seiner Journalistentätigkeit, Gunther Plüschow als heldenhafter Flieger, Lieberenz als Filmkameramann und Schulz-Kampfenkel als Jäger.

Die Kanaren erscheinen in diesen Filmen aufgrund ihrer Bedeutung als wichtige Zwischenstation auf den Atlantikrouten. Damals waren die kanarischen Häfen die erste Anlaufstelle nach einer langen Fahrt vom Norden Europas und auch die letzte Station vor der Ankunft in Afrika oder an den Küsten Südamerikas. Infolge dieses Umstandes beschränken sich die Szenen, die die Kanarischen Inseln zeigen, zumeist auf die Häfen von Santa Cruz de Tenerife und Las Palmas de Gran Canaria; und hier besonders auf die beim Einlaufen eines Schiffes einsetzenden Aktivitäten, die landschaftliche Umgebung und die der Anlegestelle am nächsten liegenden Stadtteile. In drei nachweisbaren Fällen, und zwar in den Filmen von Schomburgk, Schulz-Kampfenkel und Berthold Kromer, dringen die Kameras aber auch ins Landesinnere der Inseln

vor, um Ansichten von ihrer Orographie, der Landwirtschaft, der Gebäude, der Dörfer und der Vegetation auf Teneriffa festzuhalten. Im Werk von Gunther Plüschow wird zudem die Schönheit der Natur hervorgehoben und ein idyllisches Bild der steinigen Vulkanlandschaft, der Küste und der Strände gezeichnet. Soziale Fragen werden weniger behandelt. Ausnahmen bilden hier die Szenen über den Verkauf autochthoner Produkte am Hafen, die von Colin Ross und einem der Missionsfilme festgehalten wurden, sowie das Portrait der kanarischen Gesellschaft in den Filmen von Schomburgk und dem des Missionars Berthold Kromer.

Hans Schomburgk war zwar der erste Deutsche, der auf den Kanarischen Inseln filmte (1913), doch erzielte er bei seiner ersten Expedition nach Liberia und Togo nicht die erwarteten Ergebnisse, so dass die während seines zehntägigen Aufenthalts in Las Palmas gemachten Aufnahmen nie veröffentlicht wurden. Ebenso erging es dem gedrehten Filmmaterial, das 10 Jahre später während seiner zweiten Expedition nach Liberia in derselben Stadt entstand. Mehr Glück war allerdings den damals in Teneriffa aufgenommenen Szenen beschert. Sie erscheinen nicht nur in dem durch diese Reise produzierten Film *Mensch und Tier im Urwald*¹⁷ (1923–1924), sondern wurden 24 Jahre später auch in *Frauen, Masken und Dämonen*¹⁸ (1948) verwendet. Schomburgk verweilte in Santa Cruz de Tenerife, um den Hafen zu filmen und Aufnahmen von einer mit schweren Lasten beladenen Karawane vorüberziehender Kamele zu machen. Auch verewigte er einige Straßen der Stadt mit Frauen, die große Objekte auf ihren Köpfen transportieren. Vom Landesinnern der Insel zeigt der Film einen Teil der Hänge des Teide (aufgrund der schlechten Qualität dieser Aufnahmen sind sie allerdings nicht deutlich zu erkennen), erklärt die Merkmale der Berge und stellt einen tausendjährigen Drachenbaum sowie einige Winkel des Universitätsviertels La Laguna vor. Die Länge der Aufnahmen über die Kanaren beträgt etwa sieben Minuten. Beide Filme befinden sich im Bundesarchiv-Filmarchiv.

¹⁷ Zensurenentscheidung Nr. 9148, 8 Akte, 2.859 Meter, Berlin, 9. Oktober 1924. Antragsteller: Schomburgkfilm, Berlin.

¹⁸ Laut Inhalt der Entscheidung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft -FSK- Nr. B286, 23. November 1956, 2.115 m, wurde der Film im Juni 1948, am 16. Dezember 1948 und am 23. November 1956 ohne Altersbeschränkung freigegeben.

Die Bilder von den Kanarischen Inseln in diesen beiden Werken erregen besonders aufgrund ihres ethnografischen Charakters Aufmerksamkeit. Sie zeichnen ein einseitiges Bild der Inseln. Gezeigt werden arme Inselbewohner und statt der damals schon existierenden Transportmittel (Kraftfahrzeuge, Straßen- oder Eisenbahnen) Kamele und Lastesel. Landwirtschaft, Brauchtum und Kultur werden ausgeklammert und die Bevölkerungsdichte als sehr gering dargestellt. Demgegenüber werden bei der Darstellung des Landesinnern Afrikas diverse bewirtschaftete Felder gezeigt. Am Herausragendsten sind jedoch die Aufnahmen von Riten primitiver Stämme des afrikanischen Kontinents, die auf einer niederen Entwicklungsstufe standen.

Schomburgk porträtierte das kanarische Archipel, das weder damals noch zu einem früheren Zeitpunkt in der Geschichte eine europäische Kolonie war, als das Vorzimmer zum afrikanischen Dschungel. Es bot ihm ohne Schwierigkeiten die idealen Einzelelemente für die Komposition der Szenerie, die sein Werk später haben sollte: Zunächst die Dromedare, dann die Frauen, die Gegenstände auf ihren Köpfen tragen und schließlich die wüstenartige Landschaft der Vulkankuppen der Insel.

Die deutsche Presse schreibt in ihren Kritiken zur Premiere des Films *Mensch und Tier im Urwald* über die Einbeziehung dieser Inseln in den Film, in dem "einige typische Szenen von den Kanaren" oder "mehrere interessante Ansichten von Santa Cruz, Teneriffa und Monrovia"¹⁹ gezeigt werden.

Otto Schulz-Kampfhenkel studierte Zoologie und drehte in einem eher für Laien bestimmten Format (16 mm) den von Agfa produzierten Film *Reisebilder aus Westafrika* (1932). Obwohl der Film nicht erhalten geblieben ist, wissen wir aus der Zensurenentscheidung²⁰, dass zu Beginn des Streifens die Kanarischen Inseln erscheinen. Schulz-Kampfhenkel unternahm seine Expedition im Gegensatz zu Schomburgk, dessen Hauptziel das Drehen eines Dokumentarfilms über Liberia war, im Wesentlichen, um lebende Tiere dieses Landes einzufangen und sie zu importieren.

Der Film erzählt seine Geschichte in einem den Reiseberichten eigenen

¹⁹ *Reichsfilmbblatt*, Nr. 45, 1924 und *B.Z. am Mittag*, 4. November 1924.

²⁰ Zensurenentscheidung Nr. 33365, 250 m., 2 Akte, Berlin, 6. März 1933.

Stil, d.h. in chronologischer Form. Mitte des Jahres 1931 erreichte er, was er in einem der Zwischentitel als "den Hafen von Teneriffa" bezeichnet (er meint damit offensichtlich den Hafen von Santa Cruz de Tenerife) und verweilte etwa eine Woche auf der Insel. Obwohl die Bilder zu diesem Zwischentitel nicht mehr verfügbar sind, so müssen sie doch – schauen wir uns einmal die Aufnahmen anderer ähnlicher Dokumentarfilme von der Ankunft in diesem Hafen an – das Schiff beim Anlaufen seines Ankerplatzes vor dem Hafen mit den Bergen von Anaga im Hintergrund und den Szenen vom Treiben im Hafen gezeigt haben. Darüber hinaus stellt Schulz-Kampfenkel die Gebäude und Straßen der Orte auf der Insel vor und berichtet, dass sie an die malerischen Provinzstädte im Süden Spaniens erinnern.

Obwohl die Kanarischen Inseln erneut in einen deutschen Dokumentarfilm über Tiere und Ansiedlungen im Innern Afrikas aufgenommen wurden, so erscheint im Gegensatz zu den Filmen von Schomburgk, in denen das Leben auf der Inselgruppe durch das Zeigen bestimmter Elemente mit der afrikanischen Kultur in Verbindung gebracht wurde, die Präsenz der Kanaren in dem Film von Schulz-Kampfenkel durch die Tagebuchform der Reiseerzählung jedoch gerechtfertigt. Darüber hinaus wird in einem der Zwischentitel des Films betont, dass sich der letzte europäische Hafen vor der Ankunft in Afrika auf dem Archipel befindet, wodurch die berechtigte Präsenz der Kanaren in dem Dokumentarfilm noch unterstrichen wird. Außerdem teilt er mit Schomburgk das Interesse daran, noch andere Aspekte der Insel zu zeigen als nur jene, die direkt mit dem Hafen in Verbindung stehen.

Colin Ross, Journalist, Propagandist und Schriftsteller, nahm die kanarische Inselgruppe in *Die Reise um Afrika*²¹ (1928, produziert von der Woermann-Linie) auf. 1932 stellte er eine neue Version des Films mit nur geringfügigen Änderungen her, der er den Titel *Rund um Afrika*²² gab. Dieser Film wurde von Roto-Film Siem & Co. aus Hamburg produziert und befindet sich im Bundesarchiv-Filmarchiv. Ross geht besonders auf die sozioökonomischen Situation der Orte ein, die er in Afrika besucht. Dies

²¹ Zensurenentscheidung Nr. 20229, 5 Akte, 1.263 m, Berlin, 25. September 1928.

²² Zensurenentscheidung Nr. 32420, 2 Akte, 1.596 m., Berlin, 4. November 1932, und Zensurenentscheidung Nr. 35002, 4 Akte, 1429 m, Berlin, 15. November 1933.

rechtfertigt, dass er während des kurzen Aufenthalts seines Schiffes im Hafen von Las Palmas de Gran Canaria mit seiner Kamera den so genannten "Cambullón" einfängt. Diese Praktik besteht im Verkauf oder Austausch von Waren zwischen den kleinen Booten der Verkäufer und den Durchreisenden, deren Schiffe vor der Weiterfahrt nur kurz anlegen. Die Dauer der Szenen auf den Kanaren beträgt nur etwas mehr als eine Minute und es erscheinen verschiedene grafische Darstellungen von der Route der Expedition.

Paul Lieberenz, Kameramann von Schomburgks *Mensch und Tier im Urwald* (1923/1924), sowie Regisseur und Produzent von *Nach Südamerika* (1930), "streift" Teneriffa auf seiner Schiffsreise von Deutschland nach Südamerika lediglich, wie aus dem Zwischentitel einer der drei erhaltenen Zensurenentscheidungen²³ hervorgeht. Wir können aufgrund des Fehlens der Filme nicht mit Bestimmtheit sagen, welche Szenen in diesen Dokumentarfilmen von den Kanaren zu sehen waren. Doch ist aufgrund der Zensurenentscheidung sicher, dass es einen Zwischenaufenthalt in Teneriffa gab, womit mehr als wahrscheinlich ist, dass die Bilder die Einfahrt in den von den steilen Anagas-Bergen eingerahmten Hafen von Santa Cruz de Tenerife und die im Hintergrund liegende Stadt zeigten, wie es bei so vielen anderen Kulturfilmen jener Zeit über Reisen nach Afrika und Südamerika der Fall war. Dieser Film steht den Reisefilmen oder dem Kulturfilm im Allgemeinen näher als den typischen Expeditionsfilmen, da keine unwirtlichen Orte oder primitiven Völker besucht werden, sondern genau das Gegenteil der Fall ist. Er zeigt hoch entwickelte Städte im Süden Südamerikas und berichtet von ihren wichtigsten sozioökonomischen Gegebenheiten.

Gunther Plüschow, der Pilot des 'Silberkondors', reiste nach Südamerika, um bisher nie da gewesene Luftbilder von Feuerland aufzunehmen. Aus dem gesamten Material machte er zwei Filme, in denen Teneriffa erwähnt wird: *Silberkondor über Feuerland*²⁴ (1929), von ihm selbst produziert und im Bundesarchiv-Filmarchiv archiviert, sowie *Fahrt ins Land der Wunder und*

²³ *Nach Süd-Amerika*. Zensurenentscheidung Nr. 24.948, 1 Akt, 368 m., Berlin, 31. Januar 1930. *Nach Süd-Amerika*. Zensurenentscheidung Nr. 26.446, 1 Akt, 430 m., Berlin, 26. Juli 1930. *Nach Südamerika*. Zensurenentscheidung Nr. 27.153, 1 Akt, 258 m., Berlin, 17. Oktober 1930.

²⁴ Zensurenentscheidung Nr. 24002, 6 Akte, 2.498 m., Berlin, 28. Oktober 1929.

*Wolken*²⁵ (1931), ein Film von Agfa im 16-mm-Format. Plüschow zeigt ein idyllisches Bild von den Inseln: Einstellungen von den Klippen, dem Meer, den Wellen, dem Vulkangestein, einem Strand, den Bergen und Palmen. Es werden keine Menschen gezeigt, keine Gebäude im Vordergrund und auch keine Landwirtschaft. Nur Natur in ihrer reinsten Form. Die Szenen dauern etwa zwei Minuten und es wird ein grafisches Bild von der Route gezeigt.

Plüschow lichtete auf den Kanarischen Inseln, ebenso wie es Schomburgk in seinen Dokumentarfilmen tat, das ab, was ihm im Hinblick auf den allgemeinen Inhalt seines Films am zweckmäßigsten erschien. In diesem Fall sind die ersten Filmminuten mit Szenen aus der Natur (Teneriffa) ausgefüllt und nachdem er verschiedene Städte in Südamerika besucht hatte, porträtiert die Kamera erneut die Natur (Patagonien und Feuerland), was dem wesentlichen Zweck des Films entspricht.

Abgesehen von den erwähnten Filmregisseuren, die mehr oder weniger professionell arbeiteten -, realisierten zwei unbekannte Dokumentarfilmautoren, die wahrscheinlich Dilettanten waren, zwei Filme, die zwischen den Varianten Reisefilm und Expeditionsfilm anzusiedeln sind. Es handelt sich um Richard Lemaire aus Solingen (*Aus dem Winter in die Sonne Südafrikas*²⁶, 1938) und Will Aureden aus Duisburg (*Mit Hagenbeck auf Weltreise*²⁷, 1929). Einjeder von ihnen widmete sich sämtlichen technischen Aspekten und den verschiedenen Produktionsphasen seines Schmalfilms und beide Dokumentarfilme wurden mit den Prädikaten "volksbildend" und "Lehrfilm" ausgezeichnet. Bei dem ersten Dokumentarfilm, der eine Schiffsreise der Gesellschaft Woermann zu den bekanntesten Orten Afrikas zeigt, wird zu Beginn die Hauptstadt der Insel Gran Canaria dargestellt sowie die bemerkenswerte Höhlensiedlung in La Atalaya. Der zweite Film zeigt die Reise des Zirkus Hagenbeck von Deutschland nach Südamerika, auf der zahlreiche Zwischenstops eingelegt werden. Nachdem zu Beginn der Reise einige Städte im Nordwesten Afrikas gezeigt werden,

²⁵ Zensurenentscheidung Nr. 28816, 2 Akte, 236 m., Berlin, 27. April 1931, aktualisiert am 25. November 1935, und Zensurenentscheidung Nr. 33299, 2 Akte, 236 m., Berlin, 28. Februar 1933.

²⁶ Zensurenentscheidung Nr. 48013, 4 Akte, 426 m (16 mm), Berlin, 2. April 1938, Jungfrei, volksbildend und Lehrfilm.

²⁷ Zensurenentscheidung Nr. 52768, 6 Akte, 835 m (16 mm), Berlin, 27. November 1939, Jungfrei, volksbildend und Lehrfilm.

erscheint eine Panoramaaufnahme des Teide, der eine der Sehenswürdigkeiten ist, die das kanarische Archipel am stärksten verkörpern.

Die religiösen Organisationen, die den Film als Werbemedium für ihre Aktivitäten nutzten, drehten unter anderem Expeditionsfilme über ihre Missionen in Afrika, die sich sowohl durch einen klaren ethnografischen als auch durch ihren Werbecharakter auszeichneten. In zwei dieser Missionsfilme tauchen die Kanarischen Inseln auf: *Aus der Heide zu den Heiden* (1931) und *Der Herr der Wildnis. Mit der Filmkamera durchs unbekannte Innerangola* (Berthold Kromer, 1932).

Aus der Heide zu den Heiden ist ein Stummfilm, der 1931²⁸ und 1935²⁹ durch die Zensur ging. Beim ersten Mal handelte es sich um einen Film im 35mm-Format. In der Zensurentscheidung ist als Produzent die Evangelisch-Lutheranische Missionsanstalt Hermannsburg, Kreis Celle, verzeichnet. Im zweiten Fall lag ein Film im 16-mm-Format vor. Als Produzent erscheinen die Döring-Film-Werke Berlin, die auf Filme über Kreuzfahrten spezialisiert waren. In diesem Werk wird die Arbeit der Hermannsburger Missionare in dem deutschen Dorf Hermannsburg und dessen Umgebung sowie in dem gleichnamigen Dorf in Natal, Südafrika gezeigt. Das Erscheinen der Kanarischen Inseln in diesem im Bundesarchiv-Filmarchiv archivierten Missionsfilm ist rein zufällig und steht in keinem direkten Zusammenhang mit dessen Zentralthema. Es beruht allein auf der Tatsache, dass die Seeroute des Schiffes, auf dem die Missionare von Deutschland nach Durban reisten, über die Inselgruppe führte. In dem ca. eine Minute dauernden Ausschnitt (10 Filmmeter im 16-mm-Format) wird eine typische Szene der Inselhäfen, in diesem Fall des Hafens von Las Palmas de Gran Canaria, gezeigt: das im Abschnitt über Colin Ross bereits erwähnte geschäftige Treiben beim Kauf und Verkauf von Schiff zu Schiff.

Der Herr der Wildnis ist ein Film über Missionare in Angola. Produziert wurde er von Kopp-Film München und gefilmt von Berthold Kromer, Kameramann und Pater des katholischen Ordens Congregatio Sancti Spiritus.

²⁸ Zensurentscheidung Nr. 30617, 4 Akte, 1.436 Meter, Berlin, 10. Dezember 1931.

²⁹ Zensurentscheidung Nr. 40490, 577 Meter/16 mm, Berlin, 28. November 1935.

Der im Bundesarchiv-Filmarchiv archivierte Film lag der Zensurbehörde 1932³⁰ zweimal vor. Die ca. zweiminütige Darstellung der "Inseln der Glückseligen", wie die Kanaren im Film genannt werden, konzentriert sich im Wesentlichen auf die Landschaft und deren Bewohner. Gezeigt wird der landschaftliche Kontrast zwischen Regionen im Norden (fruchtbarer Boden, Bananenplantagen in den Tälern oder zwischen den Abhängen), im Süden (trockener und wüstenhafter) und den schneebedeckten Gipfeln im Innern mit dem Vulkan Teide. Mit den in Dörfern und Städten gemachten Aufnahmen soll die Gesellschaft der Kanaren porträtiert werden: kinderreiche Familien, arbeitende Frauen, die Lasten auf ihren Köpfen tragen und Tiere, die als Transportmittel für Waren verwendet werden. Im Ergebnis entsteht das Bild einer armen und wenig entwickelten Bevölkerung. Die Montage dieses Teils des Missionsfilms ist ungeordnet, da Sequenzen unterschiedlicher Orte aus dem Innern der Insel und der Küste, sowie von Teneriffa und Gran Canaria aufeinanderfolgen, ohne dass eine einordnende Erklärung geboten wird, ohne thematisch motiviert zu sein oder einem argumentativen Faden zu folgen. Der Film ähnelt daher auch den 'Ansichten' aus der Anfangszeit des Films. Er besteht aus einer Aneinanderreihung von Panoramaeinstellungen verschiedener exotischer Orte, die nur einen einzigen Zweck verfolgt: Der Zuschauer soll sie betrachten.

Diese Gruppe Expeditionsfilme beweist nicht nur, dass die deutschen Filmemacher daran interessiert waren, ferne Länder zu filmen und Aufnahmen von fernen Völkern und Orten zu machen, die die damaligen Zuschauer dankbar ansahen, sondern dass die Kanarischen Inseln in jenen Zeiten als Teil dieser fremden Welt betrachtet wurden, obwohl diese Einbeziehung durch die geografische Lage begünstigt wurde.

Der einzige Film, in dem die Kanaren nicht aufgrund der geostrategischen Lage der Inselhäfen zu sehen waren, ist *Auf den Spuren der Guanchen und Mauren* (1932), denn das Wort Guanchen bezeichnet ausschließlich die Ureinwohner dieses Archipels. Aus dem Titel lässt sich auch ableiten, dass es sich um einen Film für das breite Publikum handelte. In ihm

³⁰ Zensurenentscheidung Nr. 4201, 5 Akte, 1.740 Meter, München, 9. August 1932, und Zensurenentscheidung Nr. 4217, 1.713 m, München, 5. September 1932.

sollten anhand des Werdegangs der Geschichte der früheren Bewohner der Kanarischen Inseln und Nordafrikas wahrscheinlich auch Bilder von diesen Orten gezeigt werden. Leider konnte kein Dokument gefunden werden, das dessen Inhalt hätte konkretisieren können. Als Stummfilm und im 35-mm-Format wurde er von der Produzentin O. Neubert aus Hamburg hergestellt. Es handelte sich um einen abendfüllenden Film, der wie die meisten der genannten Werke 5 Akte umfasste und eine Filmlänge von 1.497 Metern besaß. Eine Zensurenentscheidung zu diesem Film erging Ende 1932³¹.

9.3 Detailanalyse der Filme von Gunther Plüschow

In der Originalversion der Arbeit wird jeder einzelne Expeditionsfilm analysiert, in dem die Kanarischen Inseln auftauchen. Dabei wird besonderes Augenmerk auf das von diesem Archipel Gezeigte und/oder darüber Erwähnte gelegt. Aus diesem Grund werden nachfolgend beispielhaft die vollständigen Abschnitte der Analyse der von Gunther Plüschow gedrehten Filme beigefügt. Die Gründe, die dazu geführt haben, diesen Regisseur auszuwählen, sind folgende: die Erhaltung des Films *Silberkondor über Feuerland* bis in die heutige Zeit, dessen Transzendenz, das Fehlen entsprechender Studien³² und die Originalität des Portraits, das er von den Kanarischen Inseln zeichnete.

9.3.1 Günther Plüschow: Fliegen über dem Eis

Der Name Gunther Plüschow (1886–1931) taucht auf mehr Seiten in Publikationen (gedruckt und digital) über die Fluggeschichte oder in Reiseführern über Feuerland und Patagonien auf, als in der an sich schon spärlichen Literatur über den deutschen Dokumentarfilm³³. Seine Popularität

³¹ Zensurenentscheidung Nr. 32796, 5 Akte, 1.497 Meter, Berlin, 22. Dezember 1932. Daten aus den Zensurenentscheidungen 1932, zusammengetragen von Karl Wolffsohn, *Jahrbuch der Filmindustrie. 5. Jahrgang (1930-1932)*, Verlag der Lichtbild-Bühne, Berlin, 1933.

³² Bis heute wurden keine Publikationen gefunden, die dieses Werk analysiert haben.

³³ Anfang der 40er Jahre wurde die Arbeit Plüschows in der Filmbranche mehrmals erwähnt, Rudolf Oertel, *a.a.O.*, S. 220 und Oskar Kalbus, *a.a.O.*, S. 55, doch Bernhard Krüger zeigte in seinem Heft über den Expeditionsfilm mehr Interesse für ihn, *a.a.O.*, S. 11 f

rührt von der Tatsache her, dass er der erste Pilot war, der Feuerland Ende der zwanziger Jahre überflog. Selbst heute noch wird er anlässlich besonderer Akte geehrt, die an seine Ruhmestat erinnern³⁴. Die Filme, die aus diesem großen, fast 2 Jahre dauernden Abenteuer auf dem Meer und in der Luft hervorgingen, *Silberkondor über Feuerland* (1929) und *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken* (1931), fanden neben seinen Büchern große Anerkennung und wurden auch im Ausland vorgeführt bzw. besprochen³⁵. Vorher hatte er bereits seinen ersten Film *Segelfahrt ins Wunderland* realisiert, den er 1926 während seiner Reise nach Südamerika (Chile und Peru) drehte³⁶.

Ein anderer Pilot, der seine luftigen Eroberungen auf die Leinwand brachte, war der Engländer Cobham. Er drehte 1925 den Dokumentarfilm *Mit Cobham im Flugboot rund um Afrika*³⁷ und obwohl von Gaumont-Bromhead, England, produziert, wurde der Vertrieb des Films in Deutschland von der Ufa übernommen³⁸. Cobham filmte ebenfalls die Kanarischen Inseln, als er sie auf seinem Weg nach London überflog. Auch der schweizerische Pilot Walter Mittelholzer, der den Kilimandscharo überflogen hatte, feierte bei der Premiere seines Films *Von den Alpen nach Kapstadt* 1927 in Berlin einen großen Erfolg³⁹. Nach Plüschow erhob sich 1933 auch die Pilotin Elly Beinhorn für 180 Stunden in den afrikanischen Himmel und 1934 produzierte die Ufa, die die Teilfinanzierung für die Reise übernommen hatte, den Kulturfilm *Deutsche*

³⁴ 1998, siebzig Jahre nach der Reise von Gunther Plüschow, wiederholt der Pilot der heute nicht mehr existierenden *Swissair*, Hans Georg Schmid, das Abenteuer von Plüschow und fliegt von Europa nach Patagonien und Feuerland. 40 Tage nach seinem Abflug kehrt er in die Schweiz zurück. *Revista Volare*, Nr. 110, 20. Dezember 1998. URL: <http://www.si-properties.com/sat98/flight> (Zugriff auf die Internetseite am 10. Januar 2002).

³⁵ „Silberkondor über Feuerland“, *Close Up*, Dezember 1929, S. 542 f.

³⁶ In der Zensurenentscheidung Nr. 13818 der Film-Prüfstelle Berlin vom 4. Oktober 1926 ist anfänglich eine Filmlänge von 1.983 m eingetragen, doch nach der Zensur reduziert sie sich auf 1.971,55 m (6 Akte). Die Szenen, die herausgeschnitten werden mussten, werden am Ende des Dokuments erwähnt. Der Umstand, dass es sich um den ersten Film Plüschows handelte, rechtfertigt, dass die Fotografie nicht unbedingt als grandios bezeichnet werden konnte und technisch nicht perfekt war (*Bildwart*, Nr. 6, S. 374 f), zitiert von Hedwig Preuk, *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*, Magisterarbeit, Sozialwissenschaften, Institut für Kommunikationswissenschaften, Ludwig-Maximilian-Universität München, 1985, S. 13. Plüschow schrieb über diese Reise das Buch *Segelfahrt ins Wunderland. Im Reiche der Papageien und Guanakos*, Ullstein, Berlin, 1926.

³⁷ Zensurenentscheidung Nr. 23161, 1.925 m., 6. August 1929.

³⁸ *Filme für Schule, Verein und Heim*, Berlin, Ufa-Filmverein, Herbstaussgabe, 1930.

³⁹ Bernhard Krüger, *a.a.O.*, S. 11 f.

Pfadfinder. Es entstand eine deutsche und eine internationale Version⁴⁰ und der Dokumentarfilm wurde als 'volksbildend'⁴¹ eingestuft.

Gunther Plüschow⁴² kam schon sehr früh in die Militärschule und ging bereits im Alter von 15 Jahren zur deutschen Marine. Während seiner Grundausbildung stieß er zufällig auf eine Postkarte aus Feuerland und dies sollte sich als entscheidend für seine zukünftige Karriere als Erforscher des extremen Südens von Südamerika herausstellen. Später trat er in die Fliegerschule ein und wurde nach seinem Abschluss nach Tsingtau in China (damals ein vertraglich auf 99 Jahre festgeschriebenes Pachtgebiet Deutschlands) entsandt. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde Tsingtau von den Japanern belagert. Da sich die Lebensbedingungen zunehmend verschlechterten, erhielt Plüschow den Befehl zu fliehen. Seine Odyssee sollte allerdings 9 Monate dauern. Bei dem Fluchtversuch wurde er von den Chinesen gefangen genommen, doch es gelang ihm, auf dem Weg von Peking nach Shanghai zu entkommen. Er nahm ein Schiff nach San Francisco, reiste auf dem Landweg quer durch die USA, schiffte sich dann Richtung Nordatlantik ein, wurde verhaftet und geriet erneut in Gefangenschaft. Dieses Mal bei den Briten auf Gibraltar. Auf wundersame Weise schaffte er es wieder zu entfliehen und erreichte London als blinder Passagier. Er überquerte den Ärmelkanal, erreichte Holland und kehrte 1915 im Zug in seine deutsche Heimat zurück. Bei seiner Ankunft wurde er verhaftet und der Spionage angeklagt. Als seine Geschichte jedoch öffentlich bekannt wurde, feierte man ihn als Held, denn er war der Einzige, der sich aus Tsingtau retten konnte⁴³.

1927 konnte er seinen Jugendtraum verwirklichen und stach auf seinem Segelboot 'Feuerland' in Richtung Feuerland in See. Auf seiner Fahrt kam er nach Teneriffa, Bahia, Rio de Janeiro, Santos, Montevideo und Buenos Aires. Nach etwa einem Jahr verschiedenster Wechselfälle erreichte er die

⁴⁰ Bundesarchiv Berlin R 109 I/1029a Ufa-Vorstandsprotokoll Nr. 940 vom 5. September 1933.

⁴¹ Helmut Regel, "Der Schwarze und sein «Bwana». Das Afrika-Bild im deutschen Film", in *Triviale Tropen, a.a.O.*, S. 68 f.

⁴² Die biografischen Daten über Gunther Plüschow wurden im Wesentlichen der Allstar Network entnommen, URL: <http://www.allstar.fiu.edu/aero/pluschow.htm> (Internetseite über die Fluggeschichte, Zugriff am 10. Januar 2002) und Bernhard Krüger, *a.a.O.*, S. 11 f.

⁴³ Siehe Günther Plüschow, *Die Abenteuer des Fliegers von Tsingtau*, Ullstein, Berlin, 1916 (übersetzt ins Holländische, Isländische und Spanische: *Las hazañas del aviador de Tsingtao*, Müller, México, 1917), und Robert E. Whittaker, *Dragon master: the Kaiser's one-man Air Force in Tsingtau, China, 1914*,

Magalhãesstraße. Während der Reise schrieb er Artikel für die Presse, fotografierte und filmte.

Im Dezember 1928 überflog Plüschow mit einer Heinkel HD 24, die er auf den Namen "Silberkondor" getauft hatte, als erster Mensch Feuerland. Die Nachricht von seiner Heldentat breitete sich aus und er wurde von aller Welt bewundert. In einer zweiten und letzten Reise in diesen Teil der Erde überflog er die Torres del Paine und den Gletscher Perito Moreno. Am 28. Januar 1931 vollzog er eine Notlandung in einem zwischen Gletschern eingeschlossenen See, bei der ein Schwimmer eines der Fahrwerke zerstört wurde. Unter extremen Temperaturbedingungen und ohne die notwendigen Werkzeuge versuchten er und sein Assistent Ernest Dreblow, das Flugzeug zu reparieren. Nach drei Tagen gelang es ihnen, den Ort zu verlassen, doch auf dem Rückweg zum Hauptstützpunkt brach ein Flügel ab. Plüschow sprang mit dem Fallschirm ab, doch der öffnete sich nicht und Plüschow verunglückte tödlich. Dreblow fiel in den Lago Rico unweit des Gletschers Perito Moreno. Irgendwie schaffte er es, bis ans Ufer zu schwimmen, doch die Kälte hatte ihn zu sehr geschwächt. Er starb einige Stunden später. Plüschows Flugbuch überstand die Katastrophe unbeschadet und dokumentiert seine enormen Anstrengungen.

9.3.1.1 Silberkondor über Feuerland

Der Film *Silberkondor über Feuerland* mit dem Untertitel *Im Bilderflug zu unbekanntem Welten*, von Gunther Plüschow 1929 geleitet und produziert und vertrieben von der Deutschen Lichtspiel-Syndikat AG (DLS), hatte seinerzeit aufgrund seiner Originalität und des Risikos, dem sich die Expeditionsteilnehmer ausgesetzt hatten, eine große Tragweite. Kameramann war Kurt Neubert, der auch mit Arnold Frank (Regisseur von Bergfilmen) zusammenarbeitete. Für die Kinoadaptation war Viktor Mendel verantwortlich. Es handelt sich um einen abendfüllenden Stummfilm mit einer Länge von 2.498 m (ca. 2 Std. Spieldauer)⁴⁴. Er ist im Bundesarchiv-Filmarchiv archiviert. Zu dem Film wurde im Januar 1930 ein Vorspannfilm produziert⁴⁵.

Compass Books-Video-Films, Cleveland, Wisconsin, 1994.

⁴⁴ Zensurenentscheidung Nr. 24002, 6 Akte, 2.498 m., Berlin, 28. Oktober 1929.

⁴⁵ Zensurenentscheidung Nr. 24827, 1 Akt, 75 m., Berlin, 20. Januar 1930. (Anhang 1)

Der Film beginnt mit dem Stapellauf des kleinen Segelschiffs "Feuerland" im schleswig-holsteinischen Büsum an der Nordsee. Die ersten Szenen entsprechen der ersten Etappe der Reise bis nach Teneriffa. Es wurden verschiedene Einstellungen gemacht: das Meer, der Wellengang, das Wasser auf dem Schiffsdeck, der Golf von Biskaya, Vigo, der Hafen von Lissabon, der deutsche Transatlantikdampfer 'Cap Arcona', ein Mann, der durch ein Fernglas sieht... Nach den ersten zehn Filmminuten "erscheint Teneriffa". Die Komposition des Bildes zeigt die auf den Hintergrund gemalte Silhouette des Teide und das im Vordergrund durch die Sonnenstrahlen glitzernde Meer. Der Mann mit dem Fernglas - wahrscheinlich Gunther Plüschow - erscheint erneut in der Mitte des Bildes. Jetzt betrachtet er die Vulkanküste der Insel (es scheint sich um die Nordostküste zu handeln). Teneriffa verschwindet für einen Augenblick aus dem Bild und die Kamera zeigt, wie das Maskottchen der Expedition (ein Hund namens Schnauf) gebadet wird. Das Schiff nähert sich dem Ufer, im Hintergrund sind Häuser am Berghang zu sehen (wahrscheinlich das alte Fischerviertel Valleseco in Santa Cruz de Tenerife). Das Schiff läuft in den Hafen der Hauptstadt ein. Das Bild der Küste wiederholt sich: die Klippen, das Meer, die Wellen und die Felsen aus Vulkangestein. Die Einstellungen wechseln sich ab, es entsteht ein Poem des Ozeans und der Insel. Einige Aufnahmen werden vom Strand aus gemacht. Dieser erscheint eingerahmt von den Bergen auf der Leinwand und eine Palmenreihe zeichnet links das Gebirgsprofil nach. Auf den folgenden Einzelaufnahmen streifen die Palmen die Wolken. Vom Himmel senkt sich die Kameraeinstellung erneut auf die Wellen, die auf dem Strand auslaufen. Dieser sanfte Tanz der Natur wird durch den im Zwischentitel erscheinenden Ruf des Kapitäns unterbrochen: "Anker lichten! Kurs nach Süden...". Der Teide scheint sich mit seiner eindrucksvollen Silhouette von Weitem zu verabschieden. Die Schiffsbesatzung blickt von hoher See aus auf die Insel. Die nächste Einzelaufnahme ist eine grafische Darstellung der Reiseroute bis zu den Kanarischen Inseln (Teneriffa). Die Szenen der kanarischen Inselgruppe dauern etwa zwei Minuten. Ein Matrose schaut in die Kamera und der nächste Zwischentitel hofft: "Wenn alles gut geht, bleiben noch vier Wochen bis nach Brasilien". Daraufhin sieht man Gunther Plüschow, wie er in sein Logbuch schreibt: "So entstand das erste Kapitel des

Buches *Silberkondor über Feuerland*⁴⁶. Anschließend wird die Seefahrertraufe bei der Äquatorüberquerung gezeigt, ein typischer Brauch, der in den meisten Reisefilmen jener Zeit zu sehen ist.

In dem Buch zu dieser Reise berichtet Gunther Plüschow, dass sie die Insel nachts erreichten und die Lichter von Santa Cruz de Tenerife sie plötzlich überraschten. Am Kai transportiert ein Fuhrmann mit Hilfe von zwei Maultieren die Wassertanks, die geborsten waren, zur Werkstatt des deutschen Konsuls⁴⁷ und er fügt hinzu, dass sie nie wieder geplatzt sind. Von Teneriffa aus schickt er die erste Sendung belichteter Agfa-Filme nach Deutschland. Über seinen Aufenthalt auf der Insel berichtet er:

„Also sind auch diese Tage der Schönheit und Gastlichkeit, der freundlichen Aufnahme und Unterstützung vorüber. Je weiter wir uns von der Heimat entfernen, um so lieber sind die Menschen zu uns armseligen ‘Feuerländern’. Vorbei also, Tal der goldschimmernden Bananen, der leuchtenden Brandung an Felsenküste und Strand (...) Die Segel stehen wieder, der Motor kurbelt, die Nacht bricht herein, wir schieben uns aus der Hafenausfahrt, lustig mit unserer Sirene Abschied heulend, heraus. Neben uns liegen einige ‘dicke, große schwarze Brüder’, deutsche Schiffe, die uns halten und beistanden. (...) Gespensterhaft, wie eine riesige große Scheibe, steht der Mond hoch am Himmel, seine Farbe ist ebenso gespensterhaft wie seine Größe, von ganz zartem, intensivem Grün; ein farbiger japanischer Holzschnitt kann nicht schöner sein. Jetzt verschwindet die Mondscheibe etwas, ein eigenartig hoher, spitzer Berg schiebt sich dazwischen, die Spitze grünlichweiß glitzernd – der Pik von Teneriffa“⁴⁸.

Die auf den Kanaren entstandenen Szenen unterscheiden sich sehr von den nachfolgenden aus Brasilien, dem Land, das sich unter anderem durch seine Tabak-, Kaffee-, Kakao-, Orangen- und Baumwollplantagen auszeichnet. Auf den Kanarischen Inseln werden keine Menschen gezeigt, keine Gebäude im Vordergrund und auch keine Landwirtschaft. Nur Natur in ihrer reinsten Form. Plüschow lichtete auf den Kanarischen Inseln, ebenso wie es Schomburgk in seinen Dokumentarfilmen tat, das ab, was ihm im Hinblick auf den allgemeinen Inhalt seines Films am zweckmäßigsten erschien. In diesem

⁴⁶ Das Buch der Expedition hatte den gleichen Titel wie der Dokumentarfilm: *Silberkondor über Feuerland*, Berlin, Ullstein, 1939. Die erste Auflage von 1929 umfasste 44.000 Exemplare. Für diese Auflage von 1939 wurden 81.000 Stück gedruckt. Darüber hinaus gab es vorher noch eine Auflage im Jahr 1935.

⁴⁷ Der deutsche Konsul auf Teneriffa, Jacob Ahlers, war Eigentümer einer Reedereiagentur.

⁴⁸ Gunther Plüschow, *Silberkondor über Feuerland, a.a.O.*, S. 46-47. In dem von seiner Frau Isot Plüschow verfassten biografischen Werk wird ebenfalls der Zwischenaufenthalt der ‘Feuerland’ und ihrer Besatzung auf Teneriffa beschrieben. Isot Plüschow, *Gunther Plüschow. Deutscher Seemann und Flieger*, Berlin, Ullstein, 1933, S. 241.

Fall sind die ersten Filmminuten mit Szenen aus der Natur ausgefüllt und nachdem er verschiedene Städte in Südamerika besucht hatte, portraitiert die Kamera erneut die Natur, was dem wesentlichen Zweck des Films entspricht. Plüschow beeindruckte die Orographie der Insel, die Strände mit dem Sand vulkanischen Ursprungs, die Formen der Felsen, die sich an den Steilküsten brechenden Wellen. Er spielte bei der Montage mit diesen lyrischen Bildern und suchte dabei eine gewisse Dynamik, um diesen Teil des Dokumentarfilms zu beschleunigen. Dennoch zeichnet dieser sich im Vergleich zum Rhythmus des übrigen Films durch eine extreme Langsamkeit aus.

Die Reise durch Brasilien endete in der Region Paraná in Blumenau. Die Stadt war von Deutschen kolonisiert worden und Plüschow bezeichnete sie überschwänglich als "Perle der deutschen Anstrengung". Nach der Durchquerung der argentinischen Pampa und der Magalhãesstraße in chilenischen Gewässern erreichte er sein Ziel: Feuerland. Es gelang ihm, mit dem 'Silberkondor' die schneebedeckte Gebirgskette und Kap Hoorn als Erster in der Geschichte zu überfliegen. Die Luftaufnahmen von den Bergen und den Fjorden sind, ebenso wie die gefilmten Bilder während der Fahrt mit der 'Feuerland' zwischen den Gletschern an Seelöwen und Pinguinen vorbei, von außerordentlicher Schönheit. Es gibt auch Szenen, in denen die Jagd auf Wildgänse gezeigt wird.

Plüschow fügte kurze, an den Zuschauer gerichtete Kommentare in den Film ein: "Seht Ihr? Wir leben noch!". Durch die Verwendung der direkten Rede belebt er die Erzählung. Der Film versprüht unaufhörlich die Schönheit der Natur und seine Qualität wächst immer mehr.

9.3.1.2. Fahrt ins Land der Wunder und Wolken

Mit dem Filmmaterial derselben Expedition stellte Plüschow zwei Jahre später *Fahrt ins Land der Wunder und Wolken* (1931) her. Der Untertitel lautet *Kapitän Gunther Plüschows Reise nach Feuerland*. Es handelt sich um eine Version im 16mm-Format und die Länge beträgt 236 Meter. Produziert wurde der Film von der I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft (Agfa) in Frankfurt. Dieses Unternehmen war auf Reisefilme im 'Schmalformat' spezialisiert und stellte

unbelichtete Filme im 16-mm-Format her. Andere von Agfa produzierten Werke, die die Zensur 1932 durchliefen, waren *An der Küste von Alassio*, *Durch die Kanäle Venedigs*, *Eine Mittelmeerreise von Genua nach Spanien*, *Frauen auf Sumatra* usw. Die Verwendung von Filmmaterial im Schmalformat und der allgemein verständliche Ton der Zwischentitel – für die Zensurentscheidung des Films von Plüschow niedergeschrieben und einziges heute noch vorhandenes Dokument dieses Films – weisen darauf hin, dass es sich um eine Adaptation für ein jugendliches Publikum handelte. Außerdem wird häufig auf die verschiedenen Tierarten Bezug genommen, die in den einzelnen Regionen vorkommen. Plüschow erreichte damit und mit dem Verzicht auf eine ständige Bezugnahme auf den Verlauf der Expedition einen lehrreichen bzw. populärwissenschaftlichen Film für die Kreise des Dokumentarfilmvertriebs für das Unterrichtswesen. Der Preis für eine Kopie im 16-mm-Format lag weit unter dem für eine Kopie im 35-mm-Format. Ebenso verhielt es sich auch mit den Kosten für die Projektoren, mit denen die Filme vorgeführt wurden. Dies ermöglichte ihre Nutzung auf einer breiteren Ebene in den Bildungseinrichtungen des ganzen Landes und führte gleichzeitig dazu, dass auch viele bereits in kommerziellen Lichtspielhäusern gezeigte Dokumentarfilme diesem kleineren Format angepasst wurden. Der Film durchlief die Zensur zwischen 1931 und 1935⁴⁹ mehrere Male.

Die Erwähnung seines Zwischenaufenthalts auf den Kanaren in der Zensurentscheidung ist identisch mit der von *Silberkondor über Feuerland*, ein schlichtes "Teneriffa erscheint plötzlich"⁵⁰. Berücksichtigen wir die Zeit, die zwischen der ersten Version der Reise (1929) und der letzten (1935) vergangen war, zeigte Plüschow in Deutschland nicht nur ein idyllisches Bild von den Kanarischen Inseln, sondern es kommt noch hinzu, dass diese "jungfräuliche" Darstellung mindestens sechs Jahre lang verbreitet werden konnte.

⁴⁹Zensurentscheidung Nr. 28816, 2 Akte, 236 m., Berlin, 27. April 1931, aktualisiert am 25. November 1935 (Anhang 1). Zensurentscheidung Nr. 33299, 2 Akte, 236 m., Berlin, 28. Februar 1933 (Anhang 1).

⁵⁰ Aufgrund des Nichtvorhandenseins des Films ist uns nicht bekannt, ob die Szenen der ersten Version vollständig oder in gekürzter Form verwendet wurden.

10. KAPITEL

DER NEROTHER WANDERVOGEL UND SEINE REISEFILME ÜBER DEN KANARISCHEN INSELN

10. DER NEROTHER WANDERVOGEL UND SEINE REISEFILME ÜBER DEN KANARISCHEN INSELN

10.1. Die deutschen Jugendorganisationen, die Ausflüge und das Kino

Von 1924/25 bis zu den Reichstagswahlen im September 1930, die die NSDAP plötzlich zu einem Machtfaktor auf der politischen Bühne werden ließen, ging die nationalistische Militanz hauptsächlich von den Wehrverbänden und den Bünden¹ aus. Als die Hitlerjugend² zwischen 1926 und 1933 begann, aktiv zu werden, gab es demzufolge bereits drei Arten von Jugendorganisationen: politisch orientierte, konfessionelle und die unabhängigen Bünde³.

Die Nationalsozialisten appellierten an die unerfüllten Wünsche der Jugend und schufen eine Ideologie für Heranwachsende, die später in der Hitlerjugend (HJ)⁴ ihren Ausdruck fand. Viele bündische und kommunistische Jugendliche sowie auch katholische Jugendliche aus dem Rheingau und Bayern widerstanden dem Faschismus Hitlers. Die Besorgnis Baldur von Schirachs (Führer der HJ) darüber führte ab 1934 zu einer verstärkten Unterdrückung der alten Führer der Bünde. Zu den Bünden, deren Organisation zerschlagen wurde, gehörte auch der Nerother Wandervogel, der als Reaktion gegen das dem Fortschritt

¹ Siehe Thierry Mudry, "Movimientos juveniles e ideología nacional-revolucionaria en la República de Weimar", in Giorgio Locchi und Robert Steuckers, *Konservative Revolution. Introducción al nacionalismo radical alemán, 1918-1932*, Ediciones Acebo Dorado, Valencia, 1990, S. 75-83.

² Der erste Versuch, in der NSDAP eine Abteilung für Jugend zu gründen, lässt sich auf das Jahr 1922 datieren. Einen Überblick über die Ursprünge und die Entwicklung der HJ gibt Rolf Schörken, "Jugend", in Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, S. 203-219. Für weitergehende Informationen zu diesem Thema siehe Arno Klönne, *Hitlerjugend. Die Jugend und ihre Organisation im Dritten Reich*, Goedel, Hannover/Frankfurt am Main, 1956 und *Jugend im Dritten Reich. Die Hitlerjugend und ihre Gegner. Dokumente und Analysen*, Diederichs, Düsseldorf, 1984.

³ Siehe Arno Klönne, *Jugend im Dritten Reich. Die Hitlerjugend und ihre Gegner*, PapyRossa, Köln, 1999, S. 102.

⁴ Hilmar Hoffman, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, Bd. I, 1988, S. 101.

entgegenfiebernde und materialistische Leben in den Großstädten⁵ aus dem 1901 gegründeten Wandervogel⁶ hervorgegangen war.

Die Wurzeln der bündischen Jugendbewegung der Weimarer Republik lagen in jener bürgerlichen Bewegung der Vorkriegszeit, die je nach Quelle 25000⁷ bzw. 30000 Mitglieder⁸ zählte. Mit dem Ausbruch des Krieges verzeichnete die gesamte deutsche Jugendbewegung „einen enormen Auftrieb“⁹. Dies ist zu einem großen Teil auf die Schaffung der Freideutschen Jugend bei dem Treffen auf dem Hohen Meißner im Jahr 1913 zurückzuführen, wo die Basisformel der Bewegung¹⁰ verkündet wurde. Nach dem Ende des Krieges teilte sich der Wandervogel in vier Gruppierungen, die sich in den 20er und 30er Jahren wiederum in mehrere große und viele kleine Vereinigungen auflösten.

Eine der gemäßigten Gruppen, in die sich der Wandervogel aufspaltete, war der Nerother Wandervogel¹¹. Dieser Bund, der, wie wir später sehen werden, auf den Kanarischen Inseln Filmaufnahmen machte, wurde 1921 von den Brüdern Robert und Karl Oelbermann gegründet. Beide waren preußische Offiziere und ehemalige Wandervögel. In den Augen ihrer Freunde und Fürsprecher waren sie „die Unnachgiebigsten“ und ihre Gegner nannten sie „Verzweifelte“ der Jugendbewegung¹². Ihre Unkonventionalität und Risikobereitschaft kannte kaum Grenzen. Ihre „tollkühnen“ Abenteuer und Expeditionen zu fernen Kontinenten dauerten Wochen und sogar Jahre.

⁵ Siehe Harald Kahl, „Die Ursachen für die Entstehung der deutschen Jugendbewegung und ihre Entwicklung zu dem ihr typischen Erscheinungsbild in der Weimarer Republik“, Humboldt Universität zu Berlin, 1999, URL: <http://amor.rz.hu-berlin.de/~h0444t69/jugend.htm> (16. Mai 2002).

⁶ Im Dezember 2001 wurde der 100. Jahrestag seiner Gründung gefeiert. Siehe Antje Lang-Lendorff, „100 Jahre trampen, singen, frei sein“, Contrapress media GmbH/taz-Verlag, URL: <http://www.taz.de/pt/2001/11/03/a0222.nf/text> (18. Juni 2002).

⁷ „Wie war es wirklich mit den Pfadfindern?“, URL: <http://www.hwschroeder.de/hobby/pfadfinder/Pfadfindergeschichte.html> (18. Juni 2002).

⁸ Siehe Antje Lang-Lendorff, *op. cit.*

⁹ Siehe Harald Kahl, a.a.O.

¹⁰ Siehe Bertrand Eeckhoudt, „Los Nerother, anarcas del movimiento de juventud“, in Giorgio Locchi und Robert Steuckers, a.a.O., S. 87.

¹¹ Zur Geschichte des Nerother Wandervogels siehe neben den in diesem Kapitel genannten Büchern und Internetquellen das Buch von Stefan Krolle, *Bündische Umtriebe, Die Geschichte des Nerother Wandervogels vor und unter dem NS-Staat. Ein Jugendbund zwischen Konformität und Widerstand*, Lit-Verlag, Münster, 1986.

¹² W. Z. Laquer, *Young Germany*, 1962. Zitiert in *Die letzten Wandervögel*, a.a.O., S. 30.

Die Reisen waren weithin bekannt, denn es wurden zwanzig Dokumentarfilme¹³ über sie produziert. Mit den aus dem Verkauf der Vertriebsrechte erzielten Einnahmen finanzierten sie den Bund und den Wiederaufbau der Burg Waldeck. Auf der Fahrt nach Südamerika war der Bund laut filmdokumentarischer Belege mindestens einmal auf den Kanarischen Inseln, die dann auch in sechs Filmen zu sehen sind. Letztere wurden vornehmlich in den Matineevorstellungen der Kinos vorgeführt. Paradoxerweise so berichtet Eeckhoudt¹⁴, wurden diese Filme gerade zu einer Zeit mit einer Goldmedaille in Berlin und einer Silbermedaille in Budapest ausgezeichnet, in der ein militantes, wegen subversiver Tätigkeit verurteiltes Mitglied des Nerother Wandervogels eine lange Gefängnisstrafe verbüßte. Auch störten damals HJ-Angehörige die Vorstellungen in den Kinos.

Eine andere von einer Jugendvereinigung gegründete Produktionsgesellschaft war die Deutsche Jugend-, Wander- und Herbergs-Film (*Ich fahr' in die Welt*, 1924¹⁵), die für die Jugendherbergen der Organisation werben sollte. Die von diesen Gruppen inspirierten Nazis produzierten ebenfalls Filme dieser Art. So erwarb die NSDAP-Reichspropagandaleitung beispielsweise 3000 Meter Film über eine Reise des Kolonialpfadfinderbundes nach Afrika, aufgenommen von dem ebenfalls den Nerothern angehörenden Karl Mohri¹⁶ (Kameramann bei den Filmen der Nerother, in denen die Kanaren zu sehen sind). Mit diesem Filmmaterial stellte die DFG (Produktionsgesellschaft der NSDAP- Reichspropagandaleitung) den dokumentarischen Propagandafilm *Deutsches Land in Afrika* (1939)¹⁷ her. Darüber hinaus produzierte die NSDAP-Reichspropagandaleitung viele andere Dokumentarstreifen (im 35 mm und 16 mm - Format) über Ausflüge und Zeltlager der HJ und der Jungmädel sowie diverse Spielfilme. Beispielhaft seien hier folgende Titel genannt: *Sonne, Meer und*

¹³ Siehe *Die letzten Wandervögel*, Deutscher Spurbuchverlag, Baunach, 1995, S. 30.

¹⁴ Siehe Bertrand Eeckhoudt, a.a.O., S. 91.

¹⁵ Zensurenentscheidung Nr. 8168, 2 Teile, 1.028 m., 21. Februar 1924.

¹⁶ Siehe das Buch *Afrikanische Reise* (Horst Siebert Verlag, Berlin, 1939), das Karl Mohri über diese Reise geschrieben hat. Über Karl Mohri als Nerother siehe Roland Kiemle, *Vagant der Windrose. Fahrten und Abenteuer auf vielen Straßen der Welt*, Adventure Company, Leimen, 1999.

¹⁷ Siehe über *Deutsches Land in Afrika*, Helmut Regel, "Der Schwarze und sein « Bwana »", *Triviale Tropen*, text+kritik, München, 1997, S. 69f.

Jungen (1936), *Lager- und Fahrtenfilm der Hitlerjugend des Gebietes Hessen-Nassau* (13) (1936), *Jungmädels auf Fahrt* (1940).

10.2. Die großen Reisen des Nerother Wandervogels: Eine durch den Nationalsozialismus zerstörte „Lebensweise“

Der Nerother Wandervogel nannte sich anfänglich Nerommenbund und war ein Geheimorden des in der Eifel gelegenen Ortes Neroth. Von seiner Burg Waldeck aus wollten die Jugendlichen ihren Traum von einem „Königreich der Jugend“ verwirklichen. Robert und Karl Oelbermann gaben den Nerothern die Aufgabe, bedeutende Reisen zu organisieren, um nicht in den Sog der Debatten gezogen zu werden, die in den Kreisen der deutschen Jugendbewegung geführt wurden.

Diese Reisen zu fernen Orten waren bei der damaligen Jugendbewegung in Deutschland einzigartig. Den Jugendlichen wurde die Möglichkeit eröffnet, die Regeln des Lebens, die Besonderheiten der Identität und die politische Aktualität anderer Völker kennen zu lernen. Diese beachtliche Erweiterung des Horizontes machte aus den Nerothern, laut Eeckhoudt, „eine wahre Elite, voller Initiativen, mit der sich keine andere Bewegung ähnlichen Rangs messen konnte“¹⁸. Für diesen Autor waren die Nerother eine jugendliche Aristokratie, die nicht an der damals um sich greifenden Verblendung litt und sich einen für die Realität der Dinge offenen und sensiblen Geist zu Nutze machte¹⁹. Zeichen dieser Erweiterung des geistigen Horizonts war auch das ständige Lernen und die Aufnahme neuer Lieder aus unterschiedlichsten Ländern in ihr eigenes Liedgut. Laut einer von Eeckhoudt wiedergegebenen Textstelle basiert die Philosophie dieser unpolitischen Gruppe auf Folgendem:

„Die Jugend zu leben, heißt suchen, kämpfen, glauben, wachsen, lernen. Die Art und Weise offenbart sich ohne Unterbrechung und drängt uns nach vorn. Der

¹⁸ Siehe Bertrand Eeckhoudt, a.a.O., S. 89.

¹⁹ Ebenda.

Bund lässt sich nicht in eine vorfabrizierte Form pressen, denn das würde es unmöglich machen, die allgemeine Bewegung der Welt umarmen zu können”.²⁰

Dieses Prinzip stand im Widerspruch zu den Regeln und dem Stil der übrigen politisierten Jugendbewegungen, was die Konfrontation Oelbermanns und seiner Nerother mit Baldur von Schirach und seiner HJ geradezu provozierte.

Doch bevor dies geschah, sorgte die Begeisterung für die nationale Revolution für eine kurze Zeit des Friedens zwischen den rivalisierenden Gruppen des deutschen Nationalsozialismus. So konnte man die Nerother und die Hitlerjugend bei den Aufmärschen anlässlich der Machtübernahme am 30. Januar 1933 auch Seite an Seite vorüberziehen sehen. Doch schon im Mai desselben Jahres verschlechterten sich die Beziehungen zwischen der offiziellen Jugendvereinigung Schirachs und den Nerothern mit rasanter Geschwindigkeit. In jenem Mai organisierten die Nerother zwar noch ein Zeltlager - es sollte ihr letztes genehmigtes Zeltlager werden -, doch schon einen Monat später stürmten 200 SA-Leute und 50 Mitglieder der Hitlerjugend die Burg Waldeck²¹.

Angesichts dieser Situation löste Robert Oelbermann den Bund 1934 auf. Zwei Jahre später wurde er verhaftet und in das Konzentrationslager Dachau in Polen gebracht, wo er 1941 starb. Sein Bruder Karl floh nach Südafrika. Dort wurde er 1939 von den britischen Behörden interniert und erst 1950 wieder freigelassen. Trotz allem gelang es einigen verstreuten Einheiten, den Geist der Nerother bis zur Kapitulation der Wehrmacht am 8. April 1945 wach zu halten und ihn danach in der Burg Waldeck neu zu beleben. Noch heute ist Waldeck Sitz der Nerother²².

10.3 Die Reisefilme der Nerother

In dem Buch *Die letzten Wandervögel* wurde eine große Auswahl an Fotografien zusammengetragen, die von den Ausflügen und Reisen der Nerother zu den

²⁰ Bertrand Eeckhoudt, a.a.O., S. 89.

²¹ Siehe Bertrand Eeckhoudt, a.a.O., S. 90.

²² “*Die Waldeck – Ein Buchprojekt*”, Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck e. V., URL: <http://www.burg-waldeck.de> (18. Juni 2002).

verschiedensten Orten zeugen. Unter anderem sind dort Bilder aus folgenden Ländern und Regionen zu sehen: die Kanarischen Inseln (1924), Ägypten (1925), Belgien (1929), die Inseln der Nordsee (1927), Flandern, Schweden und Norwegen (1927), Indien (1929) und der Orient (Konstantinopel, Libanon, Palästina und Ägypten, 1931). Die letzte Reise der Nerother führte sie rund um die Welt und startete 1932 von Europa nach Chile, ging dann nach Mittelamerika, Nordamerika, Japan und China. Als die Nationalsozialisten 1933 an die Macht kamen, musste sie jedoch abgebrochen werden.

Aus den erhaltenen Zensurkarten wissen wir, dass zwischen 1932 und 1935 mehrere Nerother-Filme über eine Reise nach Südamerika gedreht wurden, in denen auch die Kanaren erscheinen (siehe Tabelle 1 am Ende dieses Kapitels). Darüber hinaus entstanden die Filme *Ein Kreuzzug der Nerother nach Flandern, Schweden und Norwegen*²³ (1929) und auch *Indienfahrt der Nerother Wandervögel*²⁴ (1929). Aus dem Tagebuch Oelbermanns (Dezember 1934) geht hervor, dass auch eine Reise zum Balkan unternommen wurde²⁵. Neben den bereits genannten Filmen sind jene zu nennen, die im Bundesarchiv-Filmarchiv archiviert sind: *Deutsche Jungens wandern durch Griechenland, Fahrt des Nerother Bundes von der Akropolis bis zu den Thessalischen Felsenklöstern* (Ufa, 1930)²⁶ und *Elf deutsche Jungen auf Großfahrt. Nerother Wandervogel, Bündische Jugend auf Fahrt* (ca. 1930). Abgesehen von diesen Quellen gibt es noch eine Erklärung des Kameramanns Karl Mohri vom Februar 1934 an die Reichsfilmkammer²⁷, in der er bestätigt, an sieben von der Ufa vertriebenen großen Kulturfilmen der Nerother mitgearbeitet zu haben.

²³ Zensurenentscheidung Nr. 24453, 2 Teile, 960 m., Berlin, 9. Dezember 1929.

²⁴ Zensurenentscheidung Nr. 21978, 7 Akte, 1.875 m., Berlin, 15. April 1929.

²⁵ *Die letzten Wandervögel*, a.a.O., S. 63.

²⁶ Hans Michael Bock und Michael Töteberg (Hg), *Das Ufa-Buch*, Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1992, S. 287.

²⁷ Siehe die Personalakte von Karl Mohri in der Reichsfilmkammer, Nr. 7517, Bundesarchiv-Filmarchiv (Document Center): RKK Mohri, Karl 14.02.06.

10.3.1. Neue Versionen für das Überleben: Unterschiede zwischen den Filmen, die vor und nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten gedreht wurden

Mit dem von den Nerothern während ihrer Reise nach Südamerika gesammelten Filmmaterial wurden von der Nerother Produktionsgesellschaft und der Ufa nachweislich zehn Filme hergestellt. Die meisten Versionen ähnelten mehr oder weniger den beiden Hauptfilmen (die erste und zweite Folge von *Nerother filmen Amerika*). Die nach der Methode von Marc Ferro²⁸ durchgeführte Analyse dieser Filmserie ermöglicht es, Unterschiede bei den vor und nach der Machtübernahme Hitlers produzierten Filmen der Nerother festzustellen.

Die schwierige Situation, in der sich der Bund befand, und seine finanziellen Probleme bewegten ihn wahrscheinlich dazu, seine vor Januar 1933 produzierten Filme in einigen Fällen zu ändern und in anderen Fällen zu erweitern, um sicherzustellen, dass sie problemlos die Zensur durchliefen und in den Verkauf gelangten. Dennoch konnte die Ufa in einigen dieser Anpassungen an die neuen Zeiten Einfluss ausüben. Bei diesen im Wesentlichen an den Texten der Filme vorgenommenen Änderungen handelte es sich um die Einfügung von Wörtern und Gedankengut, die in der Sprache des Dritten Reiches²⁹ vorherrschend waren, wie z.B. *Deutschstämmige*, *Blutmischung* und *Volksgenossen*. Kennt man nicht die Vorgeschichte dieser Jugendbewegung und das Ende, das einige ihrer Führer erleiden mussten, können diese Änderungen den Eindruck entstehen lassen, dass die Nerother Filme produzierten, um die Nazi-Partei zu unterstützen.

Die Akten des Verwaltungsrats der Ufa enthalten Daten, die einen Einblick in die Geschäftsbeziehungen zwischen den Nerothern und der Ufa gewähren. Im Februar 1934³⁰ wurde der Kauf eines Dokumentarfilms der Nerother über die Inkas und über China (annähernd 600 Meter insgesamt für 4800 Reichsmark)

²⁸ Siehe Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona 1995.

²⁹ Siehe Victor Klemplerer, *LTI, La lengua del Tercer Reich*, minúscula, Barcelona, 2001.

³⁰ Bundesarchiv Berlin R 109I/1029b, Ufa-Vorstandsprotokoll Nr. 976, 6. Februar 1934.

genehmigt. Zehn Monate später³¹ wurde ein Kostenvoranschlag für die Ausgaben zur Vertonung eines Nerother-Films bewilligt, von dem eine deutsche und eine Auslandsversion hergestellt werden sollten. Eines der Vorstandsmitglieder (Meydam) schlug vor, den Titel dieses Films (*Inkas, Mayas und Azteken*) zu ändern. Im Januar 1935 schließlich stellte die Ufa *Im Lande der Inka, Maya und Azteken*³² (366 m, 13 Min.) vor.

Weihnachten 1934 hielt sich Robert Oelbermann in Berlin auf, wo er als Mitglied in die Reichsfilmkammer aufgenommen wurde. Er wollte die Vertriebsrechte für seine Filme verkaufen und an dem Film über die Indienreise³³ arbeiten, den die Ufa eigentlich in den Matineevorstellungen zeigen sollte. Oelbermann berichtet in seinem Tagebuch, dass die HJ diesen Film ablehnte, denn sie hielt ihn für „gefährlich, um Jugend zu unvorbereiteten Auslandsfahrten zu verleiten“³⁴. Nichtsdestotrotz kam der Film problemlos durch die Filmprüfstelle, die ihn sogar lobte. Die Ufa jedoch „möchte keine Schwierigkeiten haben“ und so „verzichtet sie auf die Matineevorstellungen“³⁵. In den Listen der Kulturfilme der Ufa aus den Jahren 1934 und 1935 ist kein auf Indien bezogener Filmtitel aufgeführt³⁶.

Oelbermann berichtete verärgert, dass „jede Initiative torpediert wird“ und beschwerte sich über die Art und Weise, in der man ihm „künstlerisch“ Schaden zufügen wollte. Oelbermanns Worte in seinem Tagebuch drücken seine Wut und Ohnmacht angesichts dieser Lage aus: „Es ist ein ungerechtfertigter Kampf gegen uns entbrannt, der bis aufs Messer zu gehen scheint (...) Auch finanziell ist es knapp“³⁷. Diese Kommentare zeugen von den Schwierigkeiten, auf die Oelbermann nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten beim Verkauf seiner Filmproduktion stieß und erklären die Änderungen, die an den vor dem Dritten Reich gefilmten Originalen vorgenommen wurden und die notwendig waren, um seine Filme auch weiterhin vorführen zu können.

³¹ Bundesarchiv Berlin R 109I/1029c, Ufa-Vorstandsprotokoll Nr. 1049, 18. Dezember 1934.

³² Hans Michael Bock und Michael Töteberg (Hg.), a.a.O., S. 359.

³³ Da Oelbermann seine Filme in der Ufa vertonte, war seine Absicht in diesem Fall sicherlich die Erstellung einer Tonversion des aus dem Jahr 1929 stammenden Films *Indienfahrt der Nerother Wandervogel*.

³⁴ *Die letzten Wandervogel*, a.a.O., S. 63.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Hans Michael Bock und Michael Töteberg (Hg.), a.a.O., S. 359.

³⁷ *Die letzten Wandervogel*, a.a.O., S. 63.

Zum besseren Verständnis der Beziehungen zwischen den verschiedenen Versionen befindet sich am Ende des Kapitels eine Tabelle, in der die Titel der Nerother-Filme über Südamerika (Fettdruck für Filme, in denen die Kanarischen Inseln erscheinen) mit Produktionsdatum und sonstigen interessanten Informationen aufgeführt sind.

Die ersten in den Filmen vorgenommenen Änderungen, die wir finden, befinden sich in den Titeln. Nachdem die Nazis die Burg Waldeck im Juni 1933 gestürmt hatten, erschien das Wort Nerother nur noch in einem Titel, der kurz vor diesem Ereignis von der Zensur genehmigt wurde (*Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika*)³⁸. Bei den übrigen Filmen wurde das Wort Nerother nicht mehr erwähnt. Gerade über diese Reise zu den Wasserfällen von Iguassu stellte die Ufa eine neue Filmversion her, die dann den deutschen Titel *Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika*³⁹, trug. Der internationalen Version mit französischen Untertiteln wurde folgender Titel gegeben: *Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent à travers l'Amérique du Sud*⁴⁰.

Weitaus einschneidender waren nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten die Änderungen in den Nerother-Filmen selbst, wie in *Deutsche Ansiedler in Südbrasilien*⁴¹ und *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer*⁴². Obwohl in allen Filmen dieser Jugendorganisation kurze Anmerkungen zum Leben der deutschen Siedler in Südamerika, den deutschen Schulen und den von Deutschen durchgeführten Ingenieurbauten gemacht wurden, wies man in diesen beiden Filmen in langen Passagen und wiederholt auf die Anstrengungen dieser Siedler hin, auf die harte Arbeit, die sie verrichteten, ihren Stolz, Deutsche zu sein und auf die Tatsache, dass sie ihre Bräuche und die deutsche Lebensweise hoch hielten, obwohl sie so weit von der Heimat entfernt lebten. Besonders deutlich trat die Einfügung

³⁸ Zensurenentscheidung Nr. 33992, 433 m, 1 Akt, Berlin, 6. Juli 1933. Siehe "Entscheidungen der Filmprüfstellen", *Lichtbildbühne*, Nr. 165, 15. Juli 1933.

³⁹ Der Film liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Hans Michael Bock und Michael Töteberg (Hg.), a.a.O., S. 319

nationalistischer Kommentare in *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika. Fahrten und Abenteuer* hervor. Die Absicht Oelbermanns hätte es sein können, sich die Sympathien der Nazis zu sichern, um seine Organisation zu retten (er löste sie 1934 auf) und seine Filme zu zeigen.

Diese Hypothese ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln, denn obwohl die Nerother behaupteten, zu keiner Partei zu gehören und ihren Wunsch zum Ausdruck brachten, sich fern von der Politik zu halten, stellen die zwanzig Male, die die Wörter deutsch, Deutsche oder Deutschland in diesem Film wiederholt werden, sowie der folgende Textausschnitt, der eine klare Naziverherrlichung der Blutreinheit darstellt, den wahren Charakter dieser Gruppe in Frage. Nach der Lektüre des folgenden Textes fragt man sich, ob sie damit wirklich versuchten, ihr Überleben zu sichern, oder ob sie mit einigen Ideen der Nazis einverstanden waren.

„Die aus Negern und Indianern und Spaniern und Italienern entstandenen Mischlinge werden Kabokler genannt. Die Mischlinge bilden die größte Gefahr für den deutschen Siedler. Eine Blutmischung mit diesem Volke bringt einen rassischen Niedergang mit sich, der zu einem starken Zurückgehen der körperlichen Arbeitsfähigkeit und seelischen Widerstandskraft führt. Um so erfreulicher wirken die Deutschstämmigen, die sich oft schon seit drei vier Generationen im Lande ihr Blut rein bewahrt haben“⁴³.

In einem der vorherigen Filme, der diesem Film zugrunde liegt, nämlich *Nerother filmen Amerika. II. Teil: Unter Gauchos und Indianern. Ein Film der Nerother in Süd- und Mittelamerika*⁴⁴, sieht es vollkommen konträr aus. Der einzige Kommentar, der auf die Rassenmischung zwischen den einheimischen Indios und den Siedlern anspielt, hat positive Konnotationen: „*Die Damen mit den weißen Zylinderhüten sind Mischlinge, stolz auf ihr spanisches Blut*“.

Ein weiterer Beweis für die Annäherung an den Geschmack der Nationalsozialisten direkt nach der Machtübernahme der NSDAP ist im Februar 1933 Oelbermanns Entscheidung, den ersten Film über die Reise nach Iguassu

⁴² Zensurenentscheidung Nr. 36350, 6 Akte, 1.842m., Berlin, 7. Mai 1934, Jf., volksbildend. Zensurenentscheidung Nr. 40117, 7 Akte, 733 m (16 mm), Berlin, 24. September 1935, Jf., volksbildend.

⁴³ 3. Akt. Siehe die Zensurkarten Nr. 36350 und Nr. 40117 in Anhang 1.

⁴⁴ Zensurenentscheidung Nr. 33591, 6 Akte, 2.284 m., Berlin, 4. April 1933, Jf.

(1932) um einige Szenen über die Siedlungen der deutschen Kolonisten im Süden Brasiliens (aus ihnen wurde später der Film *Deutsche Ansiedler in Südbrasilien* hergestellt) und einige Aufnahmen von einem Stierkampf zu erweitern, die allerdings nicht von der Zensurbehörde genehmigt wurden. Zu den Sätzen, die Oelbermann dieser erweiterten Version hinzufügt, gehören folgende: „mehr als eine halbe Million Deutsche und Deutschstämmige. Die meisten sind Kolonisten, Urwaldbauern“, „Schule, Kirche und Verein sind die Stützen des Deutschtums“, „Auch die Industrie ist in deutschen Händen“⁴⁵. Oelbermann hatte die Folgen der Zensur bereits 1929 zu spüren bekommen, als in dem Reisefilm *Ein Kreuzzug der Nerother nach Flandern, Schweden und Norwegen*⁴⁶ ein Teil verboten wurde, in dem belgische Gendarmen sie dazu zwingen, ein Zeltlager abzubauen⁴⁷.

Schließlich ist auch auffällig, dass die von der Ufa hergestellten Tonversionen sowie die letzten von Oelbermann 1934 und 1935 produzierten Filme das Prädikat *volksbildend* erhielten. Dies zeigt, dass die vorgenommenen Änderungen zu dem Resultat führten, das Robert Oelbermann erwartet hatte. Trotz allem bewahrte es ihn nicht davor, 1936 in ein Konzentrationslager verschleppt zu werden, wo er fünf Jahre später ermordet wurde.

10.3.2. Die Kanaren - gesehen mit den Augen der Nerother

Die Nerother waren während ihrer Reise nach Südamerika im April 1924 auf den Kanaren. In dem Buch *Die letzten Wandervögel*⁴⁸ ist eine Fotografie von ihrem Aufenthalt auf der Insel abgebildet (siehe Anhang 3). Darauf sind elf Mitglieder des

⁴⁵ Zensurenentscheidung Nr. 33209, 2 Akte, 227 m., Berlin, 27. Oktober 1933, Jf. "Entscheidungen der Film-Prüfstelle Berlin vom 27. März bis 1. April 1933" .

⁴⁶ Zensurenentscheidung Nr. 24453, 2 Teile, 960 m., Berlin, 9. Dezember 1929.

⁴⁷ Siehe die Fotografie auf Seite 56 in *Die letzten Wandervögel*, a.a.O.

⁴⁸ *Die letzten Wandervögel*, a.a.O., S. 49.

Bundes zu sehen. Von der Anwesenheit Robert Oelbermanns und seiner Jungs wird auch in der Lokalpresse von Teneriffa berichtet⁴⁹.

Die Kanaren tauchen in sechs Filmen der Serie über die Reise der Nerother nach Süd- und Mittelamerika auf (siehe die fettgedruckten Filmtitel in der Tabelle am Ende des Kapitels).

Der erste Film (1932) gehörte zu einer Sendereihe, deren erste Folge unter folgendem Titel erschien: *Nerother filmen Amerika. Eine Großfahrt in das Land der Indianer. 1. Teil: Iguassu, das große Wasser. Kreuz und quer durch Brasilien* (1932)⁵⁰. Die Kanaren wurden in diesen ersten Teil aufgenommen, in dem die Reise auf Madeira beginnt und an den Wasserfällen von Iguassu endet. Der zweite Teil beginnt in den Anden und schließt in Mexiko (*Nerother filmen Amerika. II. Teil: Unter Gauchos und Indianern. Ein Film der Nerother in Süd- und Mittelamerika*) Verständlicherweise fanden die Kanaren hier keine Erwähnung mehr. Von dem ersten Teil wurde von der Ufa eine Tonversion unter dem Titel *Fahrt zum Iguassu. Deutsche Jungen vom Nerother Bund wandern durch Südamerika* produziert. Sie wurde im Juli 1933 von der Zensurbehörde zugelassen. Obwohl es keine Dokumente mehr gibt, die detailliert über den Inhalt dieses Films Auskunft geben könnten, wird in den „Entscheidungen der Filmprüfstellen“⁵¹, in denen Film erwähnt wird, auf die Zensurkarten des ersten Teils von *Nerother filmen Amerika* verwiesen und auch auf dessen spätere Erweiterung um den 7. Akt (deutsche Siedler in Brasilien). Daher musste er dieselben Szenen enthalten, die in diesen Zensurkarten beschrieben werden.

Die von dem Aufenthalt der jungen Reisenden auf den Kanaren gemachten Bilder sind in den beiden heute noch erhaltenden, gesichteten und einer Bildanalyse unterzogenen Filmen dieselben. Es handelt sich um die Filme *Fahrt zum Iguassu. Wanderung durch Südamerika* und *Vers L'Iguassu. De jeunes allemands voyagent à travers l'Amérique du Sud*. Das Technikerteam der Kulturfilmabteilung der Ufa, das beide Versionen herstellte, ist im Abspann beider

⁴⁹ *El Progreso*, 21. April 1924. Zitiert von Fernando Gabriel Martín und Benito Fernández Arozena, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, S. 298.

⁵⁰ Zensurentscheidung Nr. 32295, 6 Akte, 1.446 m., Berlin, 14. November 1932, Jf.

Filme identisch. Der Regisseur war Nicholas Kaufmann und das Drehbuch schrieb Felix Lampe. Als Kameramann wird hier lediglich Walter Hartmann erwähnt, obgleich auch Karl Mohri gefilmt hatte. Dieser durfte allerdings nicht im Abspann gezeigt werden, weil er noch nicht im Besitz des Mitgliedsausweises der Reichsfilmkammer war⁵². Die Ufa intensiviert 1933/34 ihre Dokumentarfilmproduktion für das Ausland und zu den stummen untertitelten Kulturfilmern mit Musik und Originalgeräusch kommen vertonte Versionen in der Muttersprache des Aufführungslandes hinzu: Englisch, Französisch, Spanisch, Schwedisch, Italienisch, Ungarisch, Polnisch, Tschechisch, Türkisch oder Portugiesisch. „Über zweihundert Versionen von Ufa-Kulturfilmern laufen in allen lebenden Sprachen um den Erdball“⁵³.

Was in den gesichteten Filmen zu sehen ist, stimmt abgesehen von wenigen Ausnahmen mit den Beschreibungen in den Zensurkarten des ersten Teils von *Nerother filmen Amerika* überein. Dasselbe kann nicht von *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika* (1934-1935) behauptet werden. Nicht allein, weil Aufnahmen aus Ländern gezeigt werden, die nur in der zweiten Folge der Serie *Nerother filmen Amerika* vorkommen, sondern gerade auch aufgrund der zahlreichen eingestreuten Anspielungen auf die deutschen Siedlungen und die deutschen Ingenieurbauten in Südamerika.

Der Film *Fahrt zum Iguassu* und dessen Version mit französischen Untertiteln beginnen mit der Präsentation des Endziels der Reise, der Wasserfälle von Iguassu, den Hauptakteuren des Abenteuers, 11 in einer Reihe auf den Weidewegen des Vulkans Teide spazierende Jugendliche, die von zwei Lasttiere führenden Maultiertreiber begleitet werden, und ein gezeichnetes Bild, auf dem der europäische, afrikanische und der amerikanische Kontinent genannt werden. Auf diesem Bild bewegt sich zudem die Silhouette eines Schiffes auf der Reiseroute vom Nordatlantik bis zur Insel Madeira.

⁵¹ Siehe Anmerkung Nr. 38.

⁵² Karl Mohri verfügte bis März 1934 nicht über eine Arbeitserlaubnis. Sie wurde nur denjenigen Fachleuten erteilt, die ihren arischen Ursprung nachgewiesen hatten. Siehe Anmerkung Nr. 27.

⁵³ Hans Traub, *Die Ufa*, Ufa, Berlin, 1943, S. 104.

Nur in *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika* (1934-1935) wird der erste Zwischenaufenthalt auf Madeira ausgelassen, bei dem Aufnahmen von der Hauptstadt und diversen Gebieten aus dem Innern der Insel gezeigt wurden.

Eine Zeichnung zeigt erneut die Reiseroute, die dieses Mal jedoch von Madeira bis zu den Kanarischen Inseln führt. Im Off-Ton wird der Zuschauer darüber informiert, dass die Reise mit Kurs auf die „Urheimat der Harzer Kanarieroller“⁵⁴ fortgesetzt wird. Anschließend sind zwei Totalaufnahmen von einer Gruppe fröhlicher Kinder zu sehen und der Sprecher berichtet, dass es sich um Kinder der deutschen Kolonie handelt, die am Strand von Las Palmas de Gran Canaria⁵⁵ spielen. Darauf folgend erscheinen die Flachdächer mehrerer Häuser. Begleitet werden diese Bilder von Erklärungen des Sprechers bezüglich des Baustils: „Die Flachdächer der weißen Häuser: nordarabischer Orient“. Zwei spanische Frauen, so der Off-Ton, steigen auf eines der Flachdächer. Sie tragen einen Aufsteckkamm, Spitzenüberwurf, Umlegetuch, Fächer und dazu Nelken im Haar. Von rechts kommt ein Mann mit einer Gitarre ins Bild. Diese Szene wird von einem für das verwendete Vokabular bezeichnenden Satz begleitet: „Das alte Volk der Guanchen ist ausgerottet“. Es erübrigt sich, die ideologische Bedeutung dieses Satzes mitten im Dritten Reich näher zu erklären. Als ob noch irgendwelche Zweifel bestehen könnten, fügt der Sprecher noch folgendes hinzu: „Canzonette und Gitarre wie in Sevilla und Granada“. Der andalusische Einfluss auf verschiedene Lebensbereiche auf den Kanaren (wie z.B. die Mundart) war beachtlich. Dies rechtfertigt jedoch nicht, die Kultur der kanarischen Ureinwohner vollkommen zu ignorieren, auch wenn sie letztendlich aus diversen Kulturen entstanden ist.

In der nächsten Szene bewegt sich ein Auto in Richtung der Spitze des Teide. An einem bestimmten Punkt angelangt, treffen die Insassen die Führer, die sie zum Teide bringen sollen (von dem Berg werden mehrere Totale gemacht). Auch die Maultiere für den Transport von Gerätschaften und Personen werden gezeigt. Der Off-Ton informiert, dass es vom „Unterland zur kahlen Höhe“ geht.

⁵⁴ Vogel der Familie der Kanarienvögel.

⁵⁵ In der Zensurkarte des ersten Films, d.h. der ersten Folge der Sendereihe *Nerother filmen Amerika* (1932) ist dieser Kommentar nicht enthalten.

Während des Aufstiegs zum Gipfel wechseln sich verschiedene Einstellungsgrößen ab, angefangen bei Großaufnahmen von den Schritten der Ausflügler mit ihren abgenutzten Stiefeln, über Halbtotale und Totale von ihnen, während sie über die Kuppen des Vulkans hinaufsteigen, bis hin zu Weitaufnahmen von dem auf das Wolkenmeer geworfenen Schatten des Teide. Mit diesen Bildern endet der Besuch auf den Kanaren, der im Film 3,5 Minuten (207 m) dauert.

Die während des Aufstiegs zum Gipfel des Teide gedrehten Szenen gehören aufgrund ihrer Schönheit und der fremdartigen Landschaft zu den beeindruckendsten Bildern. Der Off-Ton bietet manchmal Detailinformationen, die allein über die Bilder kaum vermittelt werden können: „Folgt ein Klettern über alte oder junge Kuppen“; „hellgelbem Sand oder Bimsstein“; „720 Meter hoch, am obersten Kraterrand aus heißem Boden, stößt der entschlafene Vulkan ruckweise Dämpfe von nur noch achtzig Grad Wärme aus“; „Der dunkle Schatten des Pik wächst langsam nach Osten, so wie im Westen die Abendsonne sacht sich senkt“.

Die Nerother zeigen während des Aufstiegs zum Pik ihre körperlichen Kräfte, ihre Anstrengungen und ihren Willen, ihr Ziel zu erreichen. Auch wird mehrere Male die in der Gruppe herrschende Kameradschaft gezeigt, wie z.B. als sie sich während einer Pause freundschaftlich miteinander unterhalten. Einer von ihnen hält dabei eine Gitarre und ein anderer die Fahne der Nerother, ein symbolisches Zeichen des Bundes, das während des ganzen Films ständig und in allen Einstellungen gezeigt wird.

Die von Fritz Steimann komponierte Musik zeichnet sich im Wesentlichen durch schnelle und fröhliche Rhythmen aus, obwohl unterschiedliche Stile vorkommen: In der folkloristischen Szene wird volkstümliche spanische Marschmusik nachgeahmt, auf der Wanderung der Nerother sind Marschrhythmen zu hören und die Aufnahmen vom Gipfel des Teide werden von leicht düsterer und spannungsgeladener Orchestermusik begleitet.

Der Ton ermöglichte die Erhöhung der Informationsmenge gegenüber den früheren und späteren Stummfilmversionen, in denen die Szenen über die Kanarischen Inseln folgende Texte enthielten:

„1. Die Besteigung des 3.710 Meter hohen Pik von Teneriffa. 2. Abschied vom deutschen Konsul⁵⁶. 3. Kurze Rast. 4. Nivea-Jungens. 5. Hänschen schiebt das Maultier. 6. In den Schwefeldämpfen des Gipfelkraters. 7. Die untergehende Sonne malt gigantisch den Schatten des Pik auf den östlichen Himmel“⁵⁷.

Die Kanaren werden in diesen Filmen als kaum besiedelte und idyllische Inseln dargestellt: ein Strand, Vulkane, ein strahlend blauer Himmel, die Sonne, ein Wolkenmeer und ein wunderschöner Sonnenuntergang. Aus soziokultureller Sicht hingegen ist das Bild, das die Nerother von den Kanarischen Inseln vermittelten, das einer spanischen Region ohne eigene Kultur, ohne traditionelle Architektur, ohne Landwirtschaft usw. Die Nerother kamen mit vorgefertigten Klischees über die Bevölkerung und die Musik auf die Inseln und wollten auch nur das sehen, was ihre Vorstellungen bestätigten konnte⁵⁸.

In wirtschaftlicher Hinsicht werden die Inseln als vollkommen unterentwickelt dargestellt. Nur ein Fahrzeug weist darauf hin, dass das Automobil zumindest dann verwendet wurde, wenn man zu den Gipfeln im Innern der Insel gelangen wollte. Es dominiert in dem Film die Nutzung von Lasttieren (Esel, Maultiere). Nicht umsonst flohen die Nerother in diesen Reisen vor den Großstädten und suchten Gebiete, die in geringerem Umfang durch die industrielle Entwicklung der modernen Gesellschaften Schaden genommen hatten.

Die betonte Unberührtheit dieser Gegend wird noch verstärkt durch den Vergleich mit den Bildern, die unmittelbar danach in der hochentwickelten Stadt Rio de Janeiro aufgenommen wurden: Hochhäuser, lange Alleen und unzählige Fahrzeuge und Menschen, die sich in den Straßen fortbewegten - eine Stadt, die die entwickelten Gesellschaften repräsentierte.

Später setzten sie ihre Reise durch den Staat Santa Catharina fort, wo sie die Hauptstadt Florianopolis und ein Indianerdorf der Botokuden besuchten, bevor sie zu den Wasserfällen von Iguassu weiter fuhren. Moderne Transportmittel werden regelmäßig über den ganzen Film hinweg gezeigt: Schiffe, Züge,

⁵⁶ Diese Erwähnung des Treffens mit dem deutschen Konsul fehlt in den späteren Versionen. Im Abspann des Films erscheint Oelbermann als Leiter der Expedition und des Films.

⁵⁷ Siehe Anmerkung 50.

Straßenbahnen, Automobile und Drahtseilbahn. Diese werden geschickt von den Kameraleuten genutzt um Bewegungsaufnahmen zu drehen, wie bei der Auffahrt in der Drahtseilbahn zum Zuckerhut, bei der Aufnahmen aus der Vogelperspektive gemacht wurden, oder als die Kamera vorne auf einen Zug montiert wurde, um die sich nähernden Landschaften einzufangen. Daneben wurden aber auch ganz primitive Fortbewegungsmittel aus dem Landesinnern filmisch festgehalten: Ochsenkarren, Pferde und Kanus. Im Endergebnis wurde der Zuschauer in nur 15 mit Abenteuern angefüllten Minuten von Europa zu den Wasserfällen von Iguassu gebracht.

Die Qualität des Films *Fahrt zum Iguassu* und die verwendete Technik mit den zahlreichen Kameraeinstellungen und -bewegungen wurde nach dessen Premiere in Berlin von der Presse hoch gelobt. Ein Kritiker bewertete den Film als ausgezeichnet und konzentrierte sich in seinem Artikel auf die herausragende Arbeit des Kameramanns, von dem man sich fragte, ob er ein Filmamateur oder ein Berufskameramann war. Der Kritiker schrieb, dass die Aufnahmen aus Südamerika „nicht nur technisch, auch geistig, blickmäßig im doppelten Sinn“ waren und fügte hinzu, dass mit der Arbeit des Drehbuchautors, mit der Musik und der Montage eine Arbeit gelungen ist, die „vorbildlich, belehrend und augenbeglückend zugleich“⁵⁹ ist.

Zehn Monate später kam *Deutsche Jungen ziehen durch Südamerika* in die Lichtspielhäuser und die Fachzeitschrift *Kinamotograph*⁶⁰ schrieb, dass es sich um eine Film handelte, der zeigte, wie „die deutschen Jungen Südamerika «erobern»“. Wenn wir einmal übersehen, welche Bedeutung das Wort „Eroberung“ in jener Zeit bekommen hatte, würden wir denken, dass es das Ideal dieser irrenden Herren widerspiegelte, die, wohin sie auch gingen, ihr Zeichen hinterließen, nämlich ein Symbol aus dem Buchstaben „n“ und einer Krone, die man heute noch finden kann, zum Beispiel in der ägyptischen Pyramide von

⁵⁸ Siehe zum Thema Bestätigung von Klischeevorstellungen im Tourismus Friedrich A. Wagner, *Die Urlaubswelt von Morgen. Erfahrungen und Prognosen*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1970, S. 211-214.

⁵⁹ „*Fahrt zum Iguassu*“, *Film-Kurier*, 5. August 1933.

⁶⁰ „Neue Filme der RDL“, *Kinamotograph*, 18. Juni 1934.

Cheops⁶¹. Die 16-mm-Version des Films wurde sogar 1941 noch in einem Katalog für Schmalfilme⁶² angeboten.

Das Beste, was uns diese unkonventionellen jungen Leute hinterlassen haben, sind zweifellos ihre Filme, und zwar nicht nur, weil sie ehemals unberührte Landschaften zeigen, nachdem der Mensch sie verändert hat, sondern vor allem durch das, was sie vermitteln. Zum einen zeigen die Filme die idealisierte Lebensform dieser jungen Menschen und zum anderen mussten sie sich vor der diktatorischen Macht beugen, wenn sie ihren Kreuzzug nicht verlieren wollten.

⁶¹ Siehe *Die letzten Wandervögel*, a.a.O., S. 32.

⁶² "Deutscher Schmalfilm", Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb, Berlin, 1941.

11. KAPITEL

**DIE KANARISCHEN INSELN IN DOKUMENTARFILMEN
UND IN WOCHENSCHAUEN ÜBER OZEANFLÜGE;
UND: DER LUFTPOSTVERKEHR NACH
SÜDAMERIKA**

11. DIE KANARISCHEN INSELN IN DOKUMENTARFILMEN UND IN WOCHENSCHAUEN ÜBER OZEANFLÜGE; UND: DER LUFTPOSTVERKEHR NACH SÜDAMERIKA

11. 1. Die Erfolge der deutschen Luftfahrt, zwischen Information und Kinopropaganda

Ein Artikel von 1937 über die deutsche Produktion von Dokumentarfilmen über die Luftfahrt betonte, dass der Anstieg der Zahl der *Kulturfilme*, die in den vorhergegangenen Jahren produziert worden waren, in denen es um Fliegen, Flugzeugbau und das Leben von Piloten u. ä. ging, nicht als zufällig betrachtet werden konnte. Der Autor erklärt dieses Phänomen wie folgt: "Ganz bewußt ist seit der Umgestaltung und Neugestaltung der deutschen Fliegerei durch Hermann Göring der Film als Werbemittel eingesetzt worden".¹ So führte der Deutsche Verband für Luftsport im März 1935 den Film als Werbemittel und didaktisches Material ein, das zum Gewinnen einer neuen Generation von Schülern für die Fliegerei dienen sollte.

Dieses überschwängliche Interesse war auch Folge der Anziehungskraft, die das Kino auf die Luftfahrt ausübte und umgekehrt. Die Luftfahrt benutzte den Film, um von den überflogenen Orten Panoramaaufnahmen aus der Vogelperspektive zu filmen, und seinerseits gebrauchte der Film die spektakulären Aufnahmen, um Dokumentar- und Spielfilme originell und mit Authentizität auszugestalten. Ferner diente in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts das Zeigen von Fortschritten auf dem Gebiet der Luftfahrt der Bedürfnisbefriedigung eines faszinierten Kinopublikums. *Licht Bild Bühne* erwähnte eine grundlegende Tatsache, die dazu beitrug, das Verlangen

¹ "Eines dient dem anderen: Film und Fliegerei", *Licht Bild Bühne*, 23. April 1937, in Ulrich Kurowski, *Deutsche Spielfilme 1933-1945. Materialien III, (Film 81/3)*, Stadtmuseum München/Münchener Filmzentrum, München, 1981, S. 139 (139-141).

der damaligen Zuschauer noch zu verstärken: "Wenn überhaupt das Erlebnis des Fliegens vermittelt werden kann – dann nur durch den Film!"

Die Kinowochenschau und die *Kulturfilme* zeigten die Neuigkeiten, die auf dem Gebiet der Technik erlangt worden waren, die neuen Modelle, die Luftstreitkräfte und Kunstflüge, sowohl von Flugzeugen, als auch von Flugbooten² und von verschiedenen Modellen Zeppeline³, die Stolz und Fortschrittssymbol des Landes waren.

Auf diese Weise zeigten die deutsche Regierung, das Militär und die Industrie die neuesten technischen Errungenschaften, und gleichzeitig ermutigten sie Jugendliche, sich an Flugschulen der Luftwaffe anzumelden. Über das Fliegen wurden auch Spielfilme gedreht⁴, die beim Publikum große Beliebtheit erlangten und in denen die berühmtesten Filmstars des deutschen Films die Hauptrollen spielten. Innerhalb der Gruppe der Dokumentarfilme interessieren zum Gegenstand der Untersuchung besonders diejenigen Filme, in denen es um den Luftpostverkehr zwischen Deutschland und Südamerika geht, da in diesen Filmen die Kanarischen Inseln aufgrund ihrer Bedeutung für die Flugrouten, sowohl der Zeppeline als auch der Flugzeuge der Lufthansa⁵, gezeigt werden.

11.2. Dornier-Flugzeug DoX in New York

In dieser gefilmten Nachricht werden einige der von der Dornier Do X während des transatlantischen Testflugs von Friedrichshafen (2.11.1930) nach New York

² Die folgenden Titel gelten als Beispiel: *Deutscher, fliege!*, *Deutschlandflug 1935*, *Deutscher Luftsport* (1936), *Flieger über Deutschland* (1940), *Geschwindigkeit und Sicherheit* (1938), *Lotsen der Luft* (1938), *Flieger...*, *Funker...*, *Kanoniere* (1937), *Flieger zur See* (1939), *Bau eines Flugzeugs*, *Flugzeugmodellbau*, *Die Jüngsten der Luftwaffe* (1939). Siehe darüber: Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1987, S.370-381.

³ Diese Titel sind Beispiele dafür: *Mit "Graf Zeppelin" nach Brasilien* (1933), *"Graf Zeppelin" in Süd und Nord* (1933), *Zeppelin Weltfahrten* (1933), *Vom "Graf Zeppelin" bis zum "LZ130"* (1938), *Zeppelin einst und jetzt*, *Die Reise um die Welt in zwanzig Tagen* (1929).

⁴ Die folgenden Titel gelten als Beispiel: *Rivalen der Luft* (1934), *Wunder des Fliegens* (1935), *Ziel in den Wolken* (1938), *Pour le mérite* (1938), *Quax in Fahrt* (1941), *D III 88* (1939), *Himmelhunde* (1942), *Junge Adler* (1944).

⁵ In der Originalversion der Dissertation werden die wichtigsten Fakten der Geschichte der Flüge von Zeppelin und Flugzeugen der Lufthansa über den Atlantik erwähnt sowie deren Beziehung zu den Kanarischen Inseln an historisch bedeutsamen Zeitpunkten. Ferner werden die Gründe erklärt, die zu der Einrichtung von Linienflügen nach Südamerika führen sowie zu der Gründung deutscher Flugunternehmen in einigen dieser Länder. Parallel dazu wird auf die Bedeutung hingewiesen, die diese Maschinen als Symbol und Stolz der Nation hatten, sowohl im Inland als auch im Ausland und von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches.

(27.8.1931)⁶ angeflogenen Orte gezeigt. Dieses in damaliger Zeit so großartige Flugzeug errang 1929 mit einer Kapazität von 169 Passagieren einen Rekord und wurde überall, wo es landete, mit großer Begeisterung empfangen. Ebenso wie das Luftschiff "Graf Zeppelin", so galt auch dieses Flugzeug als Symbol für die technologische Entwicklung und die Macht Deutschlands als Nation. Die Dornier Do X flog bei dieser Reise über die Kanaren, landete dort im Hafen von La Luz und startete Ende Januar 1931⁷ in der Bucht von Gando.

Der Titel des im Bundesarchiv-Filmarchiv befindlichen Films ist ein Archivtitel. Es ist somit möglich, dass der Originaltitel allgemeiner war, wie z.B. der in einer Nachricht der Emelka-Wochenschau genannte Titel: *Das Dornier Flugschiff Do. X.* Dieser 238 m lange Filmbericht ohne erläuternde Zwischentitel durchlief die Zensur⁸ im Oktober 1931. Es kann demzufolge nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden, ob dieser Emelka-Filmbericht mit dem archivierten Film übereinstimmt. Von dem Bericht wurde sowohl eine deutsche als auch eine englische vertonte Version produziert (beide befinden sich in derselben gesichteten Filmrolle).

Der Film beginnt mit einigen Aufnahmen der Do X, die von einem anderen Flugzeug aus gemacht wurden. Sie überfliegt eine Landschaft und landet schließlich auf dem Bodensee. Anschließend (bei Meter 18) beginnen die Bilder von den Kanarischen Inseln mit einer Einstellung von der Kathedrale mit einigen Palmen davor und dem Meer im Hintergrund. Dann werden die auf der rechten Seite des Steilufers von Guinguada (Stadtviertel San Lucas) gebauten kleinen Häuser gezeigt. Diese Szene wird durch eine Einstellung von dem Berg La Isleta (andere Seite der Stadt) unterbrochen, um dann aber wieder zum Steilufer von Guinguada und einigen Bananenplantagen zurückzukehren. Die letzten Bilder zeigen die Stadt und die Insel von weitem. Im Anschluss daran erscheint auf der Leinwand die Landung der Dornier im Hafen Puerto de La Luz, gefolgt von mehreren Einstellungen des Flugzeugs im Vordergrund. In der ersten ist die Nummer der Maschine zu sehen (D-1929), bevor ein Mann die

⁶ Der Flug wurde am 21. Mai 1932 wieder aufgenommen, von New York bis Neufundland, über die Azoren. Er kam schließlich in Berlin an, wo bereits 200.000 Menschen warteten.

⁷ Siehe Martín Moreno, "Siesta de memorias", in *La Provincia*, 27. November 1994. Zitiert von Manuel Ramírez Muñoz, "Gando y el enlace aéreo Península-Canarias. Proyectos y primera realidades: L.A.P.E. (1934-1935)", in *Boletín Millares Carlo. I Jornadas de Historia Local Canaria*, Nr. 15, Centro Asociado UNED, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

⁸ Zensurentscheidung Nr. 30265, 1 Akt, 238 m, Berlin, 27. Oktober 1931, Jf.

Tür öffnet. Anschließend erscheinen im Bild ein Flügel mit sechs Motoren und eine Person, die die Propeller überprüft. Am Ende wird eine Einstellung vom Sonnenuntergang mit Sonne, Wolken und dem in der Bucht von Gando schwimmenden Flugboot gezeigt, das von mehreren kleinen Booten umgeben ist. Im Hintergrund sieht man die Insel mit ihren Bergen (Meter 30,40). Die auf Gran Canaria aufgenommenen Szenen haben eine Länge von 12,40 m.

Zentrales Thema der folgenden Szene ist die Ankunft des Flugzeugs im Hafen von New York. Es werden verschiedene Nahaufnahmen von der bereits gelandeten Maschine gezeigt. Das Flugzeug startet und fliegt über die Stadt. Dabei sind verschiedene Panoramaaufnahmen zu sehen. Abschließend erscheint die Do X in der Luft (aufgenommen von einem anderen Flugzeug aus).

Durch diesen Film und einem weiteren der Luftpost, den wir anschließend analysieren werden, wird deutlich, dass Las Palmas bei den Flügen über den Atlantik von strategischer Bedeutung war. Darüber hinaus erscheint die Hauptstadt Gran Canarias in Verbindung mit New York als einer derjenigen Städte, die die moderne Welt am stärksten verkörpern.

In den nächsten Filmen werden wir sehen, dass dies auch auf eine andere, in damaliger Zeit hochentwickelte Stadt zutrifft, nämlich auf Rio de Janeiro. Es wird das Bild eines besiedelten, durchschnittlich entwickelten Ortes gezeigt. Dies wird besonders an den Aufnahmen deutlich, die vom Hafen und der die Stadt überragenden Kathedrale gemacht wurden. Die Bananenplantagen weisen schließlich darauf hin, dass die Landwirtschaft ebenfalls eine Einnahmenquelle für die Insel darstellt.

11.3. Die Zeppelin-Filme und die Kanarischen Inseln

1924 produzierte die Neumann Produktion den Kulturfilm *Im Zeppelin über den Atlantik III. Teil* über eine Zeppelifahrt von Friedrichshafen nach New York. Der im 35-mm-Format gedrehte Tonfilm wurde von der Hansa-Leih, einer

Tochtergesellschaft der Ufa, vertrieben. Im Oktober durchlief der 710 m lange⁹ Streifen die Zensur¹⁰. Eine englische Version des Werkes wurde auch in England¹¹ und in den USA¹² gezeigt.

In einer Werbeanzeige für den Dokumentarfilm wurde die Reiseroute des Luftschiffes über den Atlantik genannt: Abflug in Friedrichshafen, Flug über die Schweiz, Frankreich, Teneriffa und die Azoren, die Begegnung mit dem Dampfer "Robert Dollar" auf Hoher See, Neufundland, Boston, New York, über der Freiheitsstatue und den Wolkenkratzern und die Landung in Lakehurst. Die Reise dauerte 30 Stunden¹³.

Dies ist der einzige in einem Film über Zeppelinfahrten gefundene Hinweis auf die Kanaren, obwohl man weiß, dass Luftschiffe in den 30er Jahren mehrmals auf der Inselgruppe Halt machten, um dort die von ihnen transportierten Postsendungen abzuliefern, die aufgrund der höheren Geschwindigkeiten in einigen Fällen auf nach Deutschland fliegende Flugzeuge umgeladen wurden. Die Tatsache allerdings, dass die Zeppeline gelegentlich während der Nacht über den Inseln schwebten, verhinderte es, Filmaufnahmen zu machen.

Pathé drehte ebenfalls einen Film über dieses Thema, der damit in Konkurrenz zum o.g. Film trat. Die Ufa veröffentlichte diesbezüglich zahlreiche Anzeigen in der Presse¹⁴, um auf die von der Produktionsgesellschaft und deren Vertriebsgesellschaft Süd-Film begangene illegale Handlung hinzuweisen. Diese Gesellschaft verwendete ohne Genehmigung Bilder von der Reise des Zeppelins nach New York. Die Veröffentlichungsrechte besaß jedoch allein die Ufa. Das Werk der Süd-Film hatte den Titel *Z.R. 3 Die Ankunft des Zeppelins in Amerika* und zeigte den Start in Friedrichshafen, den Flug über die Girondemündung, den Atlantik, Boston, New York, die Landung in Lakehurst und den Empfang des Kommandanten Eckeners, seiner Offiziere und der Besatzung in Amerika¹⁵.

Ein Kritiker schrieb damals über *Im Zeppelin über den Atlantik III. Teil*, die Werbung hätte die Erwartungen so hoch geschraubt, dass das

⁹ Die Zensurkarte und der Film sind nicht erhalten.

¹⁰ Zensurenentscheidung Nr. 9269, 2 Akte, 710 m, Berlin, 30. Oktober 1924, Jf.

¹¹ "Im Zeppelin über dem Atlantik", *Film-Kurier*, 21. Oktober 1924.

¹² "Im Zeppelin über dem Atlantik", *Film-Kurier*, 23. Oktober 1924.

¹³ *Der Kinematograph*, Nr. 921, S. 89.

¹⁴ *Lichtbild-Bühne*, Nr. 129, *Der Kinematograph*, Nr. 924, November 1924, S. 50 und *Film-Kurier*, Nr. 259, 1. November 1924.

Premierenpublikum etwas enttäuscht war¹⁶. Sarkastisch fügte er noch hinzu: "Wer viel verspricht, muss viel halten!" Außerdem meinte er, dass sich diese Tatsache durch die amerikanische Konkurrenz von Pathé noch verstärkte. Dennoch lobte er die Qualität der Aufnahmen, die der Arbeit der Kameraleute Ludwig Marx und Ernst Lüttgens¹⁷ zu verdanken war. Auffällig ist auch folgender Satz, mit dem der Kritiker seinen Artikel einleitete: "Diesem Film haben eine gütige Fee und geschickte Menschenhände großes Publikumsinteresse und wirksame Werbekraft in die Wiege gelegt". Geschickt deutete er damit an, dass der Film die Unterstützung der Regierung gefunden hatte. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, im Reichsfilmblatt die Schwachstellen des Filmes zu kritisieren, wie zum Beispiel die Aufnahmen von den Bewegungen des Luftschiffes (Drehungen und Wendungen, das Aufsteigen und Niedergehen), die seiner Meinung nach von der Süd-Film viel besser eingefangen wurden.

In einem anderen Artikel¹⁸ wurde die Geschwindigkeit hervorgehoben, mit der die Filmrolle der Süd-Film dank der Sonderluftpost nach Deutschland gelangte. Damit kam die Süd-Film der Ufa bei der Vorführung in Deutschland zuvor und dem Journalisten dieses Artikels erschien es nur natürlich, dass der ausländische Film die ersten Lobreden erhielt. Diese Unmittelbarkeit, die gerade für die gefilmten Berichte der Wochenschau und der französischen Nachrichtensendung Actualités zu den Anfangszeiten des Kinos typisch war, sowie auch der Nachrichtengehalt dieses Ereignisses, rücken diesen Kulturfilm in die Nähe der Untergattung der Nachrichtenreportage für das Kino.

So wurde am Ende des vorausgehenden, ausdrücklich als zweiten Teil des Werks ausgewiesenen Films mit dem gleichen Titel (*Im Zeppelin über den Atlantik II*) mitgeteilt, dass die Reise des Zeppelins von Deutschland nach New York in einem Dokumentarfilm gezeigt werde, der 14 Tage nach der Ankunft in New York¹⁹ auf den deutschen Leinwänden zu sehen sein würde. Dieser Film durchlief die Zensur²⁰ im selben Monat (Oktober) wie *Im Zeppelin über den Atlantik III* und zeigte den Probeflug über den Bodensee und den Süden

¹⁵ Werbeanzeige im *Film-Kurier*, 29. Oktober 1924.

¹⁶ "Filmkritik. Die Fahrt des Z.R.3 nach Amerika", *Reichsfilmblatt*, Nr. 45, 1924.

¹⁷ Siehe *Der Kinematograph*, November 1924, S.50, und *Lichtbild-Bühne*, Nr.128, S. 29.

¹⁸ "Filmkritik. Z.R.3 landet in Lakehurst", *Film-Kurier*, 4. Oktober 1924.

¹⁹ Zensurenentscheidung Nr. 9118, 2 Akte, 612 m, 2. Oktober 1924, Berlin.

Deutschlands sowie die anschließende Fahrt über verschiedene deutsche Städte, wie z.B. Frankfurt, Hannover, Berlin und Potsdam. Die Unmittelbarkeit, mit der die Bilder auf die Leinwand kamen, ist überraschend, da es sich doch um einen Kulturfilm handelte und er am 2. Oktober von der Zensur genehmigt wurde. Die Premiere fand einen Tag später im Ufa-Theater am Kurfürstendamm in Berlin statt. Ein Kritiker merkte an, dass in dem Film Journalisten bei ihrer Arbeit zu sehen wären²¹.

Die Fahrten der Luftschiffe wurden zu Nachrichten, die um die Welt gingen. So waren bei der Weltreise des "Graf Zeppelin" im Jahre 1929 auf der Passagierliste folgende Journalisten nach Städten verzeichnet: London (1), Boston (1), Berlin (2), Paris (1), Tokio (2), Frankfurt (1), New York (1). Ferner waren zwei Fotografen anwesend²². In den Zeitungen der Kanarischen Inseln wurde nicht nur ausführlich über den Bau der verschiedenen Modelle der Zeppeline in Friedrichshafen berichtet, sondern auch über alle Fortschritte im Flugzeugbau Deutschlands und vor allem über jene Fortschritte, die im Zusammenhang mit den Ozeanüberquerungen standen²³.

Aus den drei Teilen des Filmes schnitt die Neumann Produktion einen Film zusammen, der Anfang November in Berlin unter dem Titel *Die Atlantikfahrt des Z.R.3* uraufgeführt wurde und von der Kritik in den höchsten Tönen gelobt wurde²⁴. Der erste bisher nicht erwähnte Teil enthielt ein kurzes Porträt über Graf Zeppelin und berichtete auch über die Schwierigkeiten, die er überwinden musste, um seinen Traum vom Luftschiffbau verwirklichen zu können. Da weder der Film noch die Zensurkarte die Zeit überstanden haben, ist nicht bekannt, ob die Fahrt des Zeppelins über Teneriffa in dem ca. 1200 m langen Streifen enthalten war. In Österreich wurde der Film unter dem Titel *Die Großtat deutschen Geistes (Im Flug über den Atlantik)* uraufgeführt und erhielt aufgrund des hohen technischen Niveaus und der ausgezeichneten Luftaufnahmen aus

²⁰ Ebenda.

²¹ R.O., "Im Zeppelin über den Atlantik II", *Film-Kurier*, 30. Oktober 1924.

²² Jerónimo Megías, "La primera vuelta al mundo en el Graf Zeppelin", Hauser und Menet, Madrid, 1930, S. 141f.

²³ Siehe zum Beispiel: "Dirigible gigante", *Las Noticias*, 8. August 1927; "La travesía del Océano", *Las Noticias*, 5. August 1927; "El avión gigante para cien pasajeros", *Las Noticias*, 25. August 1927.

²⁴ "Die Atlantikfahrt des Z.R.3", *Film-Kurier*, 7. November 1924.

der Vogelperspektive²⁵ gute Kritiken. Die Premiere fand in Wien zwei Monate nach der deutschen Uraufführung im Januar 1925 statt.

Ein weiterer Film über Zeppeline wurde 1934 von der Produktionsgesellschaft Naturfilm Hubert Schonger hergestellt. Unter dem Titel *Nach Südamerika in drei Tagen*²⁶ befasste er sich mit der regulären Post- und Personenbeförderung der "Graf Zeppelin" zwischen Deutschland und Südamerika (Der Film ist im Bundesarchiv-Filmarchiv archiviert). Der Grund für die Erwähnung dieses Films in der vorliegenden Arbeit besteht darin, dass es im Original zwar keinen Hinweis auf die Kanaren gibt, jedoch im Off-Ton des 1979 vom Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen über diesen Dokumentarfilm hergestellten Film *Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/1934*²⁷ folgender erläuternder Kommentar zum Flug des Zeppelins über Makaronesien zu hören ist:

"Die Südamerikaroute der "Graf Zeppelin" führt außer an dieser kleinen Atlantikinsel auch an Madeira, den Kanaren und den noch zu Afrika gehörenden Kapverdischen Inseln vorbei. Mitten im Südatlantik wird dann südlich der Felseninseln St. Paul der Äquator überquert"²⁸.

Dieser Text wurde 1976 von dem Luftschiffkapitän Hans von Schiller geschrieben, der den in der Originalversion gezeigten Zeppelin führte. Wir nehmen daher an, dass das Luftschiff die Kanaren nachts überflog und deshalb auch keine Bilder von der Inselgruppe zu sehen sind.

Wie aus den ersten Szenen dieses Films hervorgeht, in denen der Ticketverkauf für den Zeppelin in einem Büro der Hamburg-Amerika-Linie zu sehen ist, handelte es sich um einen Reisefilm. Der Dokumentarfilm zeigt zahlreiche technische Details des Flugs und kommentiert die verschiedenen Arten von Passagieren (Berufsreisende), die dieses Transportmittel wählen die Postsendungen, die in alle Länder Südamerikas befördert werden, die überflogenen Orte und die Zwischenlandungen (Inselgruppe Fernando

²⁵ "Die Großtat deutschen Geistes (Im Flug über den Atlantik)", Paimann's Filmlisten, Nr. 456, 2. Januar 1925, Wien.

²⁶ Zensurenentscheidung Nr. 36506, 2 Teile, 795 m, 28. Mai 1934, Berlin, Jf., volksbildend und Lehrfilm. Zensurenentscheidung Nr. 46414, 2 Akte, 299 m (16mm), 8. Oktober 1937, Berlin, Jf., volksbildend und Lehrfilm.

²⁷ Schongerfilm: Fahrt mit dem Luftschiff "Graf Zeppelin" nach Südamerika 1933/34. Film D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen, 1979.

²⁸ W. Rathjen, Publ. Wiss. Film., Sekt. Techn. Wiss./Naturw., Ser. 7, Nr. 30/D 1310, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1984, S. 21.

Noronha, Pernambuco, Recife, Rio de Janeiro). Auch werden die Strecken erklärt, die die Flugzeuge der Condor-Syndikat in Südamerika über Land zurücklegen.

Anhand dokumentarischen Materials kann das Erscheinen der Kanarischen Inseln bzw. Teneriffas in mindestens einem der deutschen Zeppelfilme der 20er Jahre nachgewiesen werden, der in Deutschland und im Ausland in großem Umfang vorgeführt wurde. Besagtes Archipel ist auf diese Weise mit der Luftschiffahrt über den Atlantischen Ozean und einer die Modernität symbolisierenden Stadt wie New York verbunden.

11.4. F.P I wird Wirklichkeit

In dem Dokumentarfilm *F.P I wird Wirklichkeit* begleitet der Zuschauer deutsche Postsendungen auf ihrem langen Flug von Berlin nach Rio de Janeiro. Zu dieser Reise gehören auch die Zwischenlandungen in Las Palmas und auf dem mit einem Katapult ausgerüsteten Schiff "Westfalen", das mitten im Atlantik liegt und das Flugzeug mit neuem Treibstoff versorgt.

Mit diesem Film sollte für den neuen Luftpostdienst geworben werden, der es ermöglichte, Briefe in nur vier bis fünf Tagen nach Südamerika zu schicken. Diese herausragende Leistung hatte für die deutschen Behörden eine enorme Anstrengung bedeutet und allein deshalb war es erforderlich, diesen Erfolg des Dritten Reichs überall bekannt zu machen. Darüber hinaus jedoch weckten die Filme, Dokumentarfilme und Berichte über den Fortschritt in der Luftfahrt großes Interesse beim Publikum auf der ganzen Welt, wodurch diesen Werken fast schon ein sicherer Erfolg beschert war.

Um ganz sicher zu gehen, wurde dem Film aber dennoch ein Titel gegeben, der unmissverständlich an den sehr erfolgreichen Spielfilm *F.P.1 antwortet nicht!* (Karl Hartl) aus dem Jahre 1932 erinnert. Es wurden eine französische und eine englische Version produziert²⁹. Mit dem Titel des Dokumentarfilms beabsichtigte man, Parallelen zwischen der schwimmenden Fantasieinsel aus

²⁹ Siehe über diesen Film den Kommentar von Günther Dahlke und Günter Karl, "F.P.1 antwortet nicht", in *Deutsche von den Anfängen bis 1933*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1998, S. 310-312.

dem berühmten Spielfilm und den Schiffen herzustellen, die speziell gebaut wurden, um die transatlantischen Flüge zu ermöglichen. So wird das in dem Spielfilm verwendete Modell der F.P.I (Flugzeug-Plattform 1) auch im Dokumentarfilm gezeigt. Der im Film-Kurier zur Premiere erschienene Artikel beginnt mit dem Satz: "Der populärste Film des Dreigestirns im Ufa-Pavillon"³⁰. Dadurch wird deutlich, dass die Werbung ihre Wirkung erzielt hatte.

Dieser 14-minütige Tonfilm wurde im September 1934 von der Zensur genehmigt, sieben Monate nach der Eröffnung der regulären Luftpostverbindung Stuttgart-Südamerika. Er erhielt die Prädikate "volksbildend" und "Lehrfilm"³¹. Drei Monate später durchlief er die Film-Prüfstelle erneut³² als Schmalfilm. Eine Änderung des Textinhalts wurde nach eingehender Prüfung jedoch nicht festgestellt. Dieser Dokumentarfilm wurde am 7. September 1934 uraufgeführt.

Der Film beginnt mit der Ablichtung eines Briefes mit einer Anschrift in Brasilien, auf den eine Luftpostmarke geklebt wird. Auf einer Trickgrafik wird der Weg verfolgt, den der Brief auf seiner Reise zurücklegt (Berlin, Stuttgart, Barcelona, Sevilla, nordafrikanische Küste, Cap Juby, Las Palmas, Bathurst in Gambia sowie Rio de Janeiro und Buenos Aires in Südamerika). Die Postsäcke verlassen den Berliner Flughafen Tempelhof in Richtung Stuttgart, von wo aus die Postsendungen mit dem Ziel Kanarische Inseln und Südamerika weiter transportiert werden. Der Flug geht zunächst über die schweizerischen Alpen, dann über die französische Stadt Cerest und schließlich geht es nach Spanien.

Barcelona wird in drei Panoramaaufnahmen gezeigt, auf denen die große Ausdehnung der Stadt zu sehen ist. Die Maschine setzt zunächst ihren Flug über verschiedene Ortschaften an der katalanischen Küste fort, bevor sie dann ins Landesinnere der Iberischen Halbinsel abdreht und Toledo überfliegt, über der sich der Alkazar erhebt. Schließlich taucht Gibraltar auf und Europa bleibt zurück. Auffällig ist, dass Sevilla ausgelassen wird. Die Stadt findet in der grafischen Darstellung zwar Erwähnung, erscheint aber nicht im Film. Dies

³⁰ "F.P.I wird Wirklichkeit", *Film-Kurier*, Nr. 211, 8. September 1934.

³¹ Zensurenentscheidung Nr.37160, 1 Akt, 349 m, Berlin, 6. September 1934, volksbildend, Lehrfilm, Jf. (Entscheidungen der Film-Prüfstelle vom 3. September bis zum 8. September 1934).

³² Zensurenentscheidung Nr.38282, 1 Akt, 139 m (16 mm), Berlin, 11. Januar 1935, volksbildend, Lehrfilm, Jf. (siehe Anhang 1). Prädikate gültig bis zum 31.12.38.

kann allerdings darauf beruhen, dass Sevilla möglicherweise nachts überflogen wurde.

Da mir der Film vorlag (Text und Bilder), hielt ich es für seine Analyse für zweckvoll, die Szenen über die Kanaren in Decoupageform zu beschreiben und als Ausgangsbasis für die Einteilung die Off-Ton-Kommentare heranzuziehen.

4'26'' (Meterangabe, bei der die auf den Kanaren gefilmten Szenen beginnen)

Off-Ton: Nun geht es an der afrikanischen Küste entlang zu den Kanarischen Inseln!

Bild: Luftaufnahmen. Ausgedehnte Strände und Dünen. Strand und Steilküste der Insel Fuerteventura.

4'40''

Off-Ton: Die höchste Erhebung der Hauptinsel Teneriffa, der Pico del Teide [sic].

Bild: Luftaufnahmen. Der Teide: Weitaufnahme des Teide aus der Entfernung über dem Wolkenmeer, das die Insel bedeckt. Die Kamera befindet sich im vorderen Teil des Flugzeugs. Nähere Aufnahme von dem Vulkan, das Flugzeug fliegt jetzt über der Insel. Aufnahme des Gipfels mit Schnee am Fuße des Kraters.

4'54

Off-Ton: Wir überfliegen den 3700 m hohen Gipfel des erloschenen Vulkans.

Bild: Luftaufnahmen. Der Krater und unten das Meer aus Lava, das das Tal und die Gebirgskette um den Teide bedeckt. Es handelt sich um eine 360°-Panoramaaufnahme (von rechts nach links), deren Achse der Krater ist.

5'09''

Off-Ton: Die erstarrten Lavaströme im großen Krater.

Bild: Luftaufnahmen. Detailaufnahme vom Inneren des Kraters. Weitaufnahme der Weidewege des Teide, von Tal und Bergen.

5'15''

Off-Ton: Das Gebirge der Hauptinsel Gran Canaria.

Bild: Luftaufnahmen. Steilküsten auf Gran Canaria. Panoramaaufnahme der Berggipfel im Innern der Insel (Tejada) von links nach rechts. Diverse Häusergruppen an den Berghängen und Gehöfte mit Feldern.

5' 38''

Off-Ton: Die Hauptstadt der Insel: Las Palmas, ein Knotenpunkt vieler Schifffahrtslinien. Hier war bei den Versuchsflügen der Endpunkt der von Landflugzeugen beflogenen Strecke.

Bild: Luftaufnahmen. Panoramaaufnahme von rechts nach links von einem Teil der Stadt Las Palmas de Gran Canaria mit dem Strand "Playa de las Canteras" im Vordergrund und im Hintergrund (am anderen Ende der Stadt) der Hafen mit zahlreichen kleinen Schiffen, zwei Deichen und mehreren Löschplätzen. Die nächste Aufnahme wurde von der Isleta aus aufgenommen: rechts ein Teil des Strandes "Playa de las Canteras", links der Kai auf den das Flugzeug zufliegt, um die Schiffe auf der Reede aus der Nähe zu zeigen. Aufnahme des Flugzeugs vom Boden aus (D-2526). Landung des Flugzeugs auf einer nicht asphaltierten Landebahn; es bewegt sich auf die Kamera zu.

6'13"

Off-Ton: Vom Landflugplatz außerhalb der Stadt wird die Post nach dem Hafen gebracht.

Bild: Vom Boden aus gefilmte Aufnahmen. Totale vom Flugzeug, mehreren Personen und zwei Fahrzeugen in der Nähe. Detailaufnahme des vorderen Teils des Flugzeugs. Gezeigt werden dabei der Schriftzug "LUFTHANSA" und der Name des Flugzeugs "Zephyr". In der folgenden Aufnahme entladen Mitarbeiter der Luftfahrtgesellschaft Postsäcke. Nähere Aufnahme von der Umladung der Postsendungen vom Flugzeug in das Fahrzeug, mit dem sie vom Süden Gran Canarias zum Hafen von Las Palmas transportiert werden.

6'25"

Off-Ton: Startbereit liegt hier ein Dornier-Wal.

Bild: Vom Boden aus gefilmte Aufnahmen. Ein kleines Motorboot nähert sich dem Flugboot, das am Löschplatz der Reede von Las Palmas wartet. Totale des Flugboots "Passat" und die Umladung der Postsäcke von einem in das andere Transportmittel. Aufnahme eines Lufthansa-Piloten, der Postsendungen in die Luke des Flugbootes einwirft. Die Kamera filmt im Innern des Flugzeugs, wie die Postsäcke durch die Luke eingeladen und in einen Lagerraum verbracht werden.

6'55"

Off-Ton: Noch ein letzter Probelauf der Motoren vor dem Start für die nächste Strecke und von dort über den Ozean.

Bild: Totale von der Rückseite des Flugbootes; die Propeller beginnen sich zu drehen; im Hintergrund die Isleta und ein Teil der Stadt. Das Flugzeug bewegt sich auf dem Wasser; links zwei große Schiffe.

7'08''

Off-Ton: Nach einem Anlauf von 400-500 Metern hebt sich die Maschine trotz ihrer Schwere glatt vom Wasser.

Bild: Vom Meer aus gefilmte Aufnahmen. Weitaufnahme von der Stadt, das Flugboot verlässt den Hintergrund des Bildes und bewegt sich auf die Kamera zu; es ergibt sich eine Panoramaaufnahme der Stadt von links nach rechts. Totale des wenige Meter über dem Wasser schwebenden Flugzeugs und der Stadt im Hintergrund. Die Kamera folgt dem Flugzeug in der Luft.

7'28''

Off-Ton: Las Palmas liegt hinter uns.

Bild: Luftaufnahmen. Panoramaaufnahme von der Stadt mit dem Kai im Vordergrund. Großaufnahme von einem der Flügel des Flugboots mit der Stadt im Hintergrund. Panoramaaufnahme von dem Gebiet "Vegueta" mit der Kathedrale Santa Ana, Bananenplantagen, Friedhof und Kieselstrände. Aufnahme von einem der Flügel des Flugboots mit Felsen und dem Meer im Hintergrund.

Ende der Szenen von den Kanaren: Meter 7'46''. Dauer 3'20''.

Die Reise wird nach Barthust fortgesetzt, vor deren Küste das Schiff "Westfalen" (schwimmende Insel, wie sie im Film genannt wird) der Norddeutschen Lloyd liegt. Hier werden die Treibstofftanks des Flugzeugs aufgefüllt. Die Szenen der Landung des Flugboots auf einem großen Tuch, das Hochhieven auf Deck des im Tuch liegenden Flugboots mit einem riesigen Kran und der Katapult, mit dem es wieder in die Luft geschossen wird, machen den technischen Teil des Films aus und zeigen nicht nur die Kompliziertheit des Prozesses, sondern zeugen auch von Fortschritt und Entwicklung. Im Text wird auch hervorgehoben, dass es sich hier um eine deutsche Erfindung handelt: "Diese Anlage ist eine besondere Leistung deutscher Ingenieurkunst". Mittels einer Trickgrafik wird der Prozess erklärt und es werden dazu folgende Erläuterung gegeben: "Nach einer Gleitstrecke Geschwindigkeit von über 100 Stundenkilometern" (...) "Am Maschinenstand wird die Pressluft ausgelöst".

Von dort aus setzt das Flugboot seine Reise nach Südamerika fort, zunächst nahe der Küste und später durch das Landesinnere, bis es den Hafen von Rio de Janeiro erreicht. Von der Stadt wird der berühmte Zuckerhut gezeigt. Mit diesen Bildern endet der Film, allerdings nicht ohne vorher daran zu erinnern, dass dies eine Reise war, "zu der die ersten Entdecker Amerikas viele Monate brauchten" und für die heute nur noch vier oder fünf Tage nötig sind.

Bei der von Walter Winnig für diesen 14-minütigen Dokumentarfilm komponierten Musik handelt es sich um ein Orchesterstück, in dem die Violinen während der Flugszenen des Flugzeugs und des Flugboots dominieren. Ebenso wie bei dem Ufa-Film der Nerother-Jungen (siehe Kap. 10) übernimmt die Begleitmusik auch hier Rhythmen, Takte und Kadenzen der jeweils gezeigten Orte der verschiedenen Länder. So erinnert die in diesem Film zu den Bildern aus dem französischen Cerest eingespielte Musik an die Marseillaise und beim Überfliegen von Spanien sind Takte zu hören, die Erinnerungen an Werke von Granados und Albéniz erwecken. Die Annäherung an den Teide wird von Walzerfragmenten und eher tiefen, ernste und dunkle Gefühle hervorrufenden Tönen begleitet. Etwas später sind bei den Szenen aus Gran Canarias wieder Wiener Melodien mit spanischen Einlagen zu hören. Die Ufa investierte in die Vertonung dieses Films 4.700 RM³³.

Die Fachpresse berichtete, dass bei der Premiere im Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz in Berlin sowohl die Jüngsten als auch die Älteren des Publikums den Film "mit brennenden Augen"³⁴ verfolgten. Ein anderer Kritiker bezeichnete diesen Kulturfilm als sehr interessant und gut gemacht. Es sind dies treffende Aussagen über diesen Film, in dem über alle Szenen hinweg eine gute Qualität festzustellen ist, sowohl bei den Luftaufnahmen, als auch bei den an Land und vom Wasser aus gefilmten Bildern. Der Chronist beschrieb die Wirkung, die der Film bei den Zuschauer fand, folgendermaßen: "Das Publikum dankte für diesen so schönen wie interessanten Kulturfilm-Abend mit freundlichem Beifall"³⁵. In diesem Artikel wurde auch auf den Reiseabschnitt Teneriffa eingegangen.

³³ R109I/1029b Ufa-Vorstandsprotokoll Nr. 1012 vom 11. Juli 1934.

³⁴ "F.P.1 wird Wirklichkeit", *Film-Kurier*, Nr. 211, 8. September 1934.

³⁵ "Auf den Spuren der Hanse. Im Ufa-Pavillon Nollendorfplatz", *Der Film*, Beilage zu Nr. 36, 8. September 1934.

Der Film zeigt einen Erfolg der deutschen Luftfahrt, der Lufthansa, der Norddeutschen Lloyd und der Regierung des Dritten Reiches. Das Hakenkreuz ist zu verschiedenen Gelegenheiten wiederholt zu sehen: auf einer Gedenkmarke anlässlich der 100. Fahrt des Luftpostdienstes und auf dem Flugzeugheck.

. Auch das Wort Lufthansa erscheint einmal im Film. In keinem dieser beiden Fälle springen die Symbole dem Zuschauer direkt ins Auge, weil sie nicht im Vordergrund stehen.

Der Film verfügt aufgrund der Anzahl der überflogenen Orte und wegen der schnell vorgetragenen und bündigen Erklärungen zu den technischen Elementen im Film über eine große Dynamik. Außerdem sind die Bilder von großer Schönheit, was in diesem Fall in ihrer Natur liegt, da es sich um Luftaufnahmen handelt, deren Wert sich noch durch ihre Seltenheit und die Informationsmenge erhöht, die sie über eine Stadt, ein Dorf oder einen Landstrich liefern.

Es handelt sich um einen Reisefilm - er zeigt Städte und Landschaften - aber gleichzeitig auch um einen dokumentarischen Werbefilm (man könnte ihn sogar mit dem Adjektiv industriell bezeichnen). Selbst als propagandistisch könnte man dieses Werk einstufen, und zwar insofern, als es sich mit der Entwicklung und dem Fortschritt Deutschlands während der Herrschaft der Nationalsozialisten befasst, auch wenn z.B. Hitler darin keine Rede hält. Weder ihr Erscheinen noch irgendwelche anderen direkten Anspielungen auf die Nationalsozialisten und ihre Ideologie sind Voraussetzung, um einen Film aus dem Dritten Reich als propagandistisch bezeichnen zu können. Jedoch ist in vielen Fällen die propagandistische Ausrichtung in denjenigen Filmen größer, in denen keine direkten Bezüge zu finden sind. Diese sind gar nicht notwendig, um einen Film aus dem Dritten Reich als propagandistisch einzustufen (siehe Kap. 3). Es reicht schon aus,

dass ein Film eine einseitig hervorgehobene Zurschaustellung der Entwicklung und der Macht eines Landes und seiner Regierung ist, um ihn als propagandistisch zu betrachten.

Die Szenen der Kanaren sind außerordentlich wertvoll aufgrund ihrer Originalität, ihrer Qualität, der spektakulären Panoramaaufnahmen von den Weidewegen und dem Krater des Teide, wie auch der Dörfer und Berge im

Innern Gran Canarias und der interessanten und zahlreichen Luftaufnahmen von der Stadt Las Palmas de Gran Canaria. Die Kanarischen Inseln, die den damaligen Zuschauern in diesem Film vorgeführt wurden, waren eindrucksvoll, in einigen Gebieten unbesiedelt und in anderen dagegen sehr bevölkert, wie die Hauptstadt Gran Canarias. Die Gebäude dieser Stadt sind relativ niedrig, doch die große Ausdehnung dieser Inselkapitale lässt sehr wohl darauf schließen, dass im Hafen bedeutende Warenmengen umgeschlagen wurden (dies geht auch aus dem Text hervor); man sieht lange Sand- und Kieselstrände, außerhalb gelegene Bananenplantagen und die wichtigsten Straßen, die die Achsen der Stadtplanung darstellen, sowie ein bedeutendes Monument, das zugleich Machtsymbol ist: die Kathedrale Santa Ana, die sich in der vorletzten Einstellung über diese Inselgruppe mächtig in die Höhe erhebt.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, wird durch diese Filme eine Verbindung zwischen den Kanarischen Inseln, den fortschrittlichsten Städten (Berlin, Barcelona, Rio de Janeiro) und einigen der mächtigsten Länder jener Zeit (Deutschland, Frankreich und Brasilien) hergestellt.

Dieser Film wurde mindestens bis ins Jahr 1941 vorgeführt, denn bis dahin erschien er in verschiedenen Verleihkatalogen³⁶ für Filme im 16-mm-Format.

11.5. Briefe fliegen über den Ozean

Ein Jahr nach dem ersten Film über die Luftpostsendung von Deutschland nach Südamerika (*F.P. I wird Wirklichkeit*) produzierte die Ufa erneut einen Dokumentarfilm über dasselbe Thema. Darin erfährt der Zuschauer, dass die Reisezeit nur noch dreieinhalb Tage anstelle der früher notwendigen vier bis fünf Tage beträgt. Dies war zum Teil möglich, weil die Flugzeuge seit Frühjahr 1935 auch nachts fliegen konnten. Zu Beginn des Kulturfilms wird darauf hingewiesen, dass das Reichspostministerium und die Deutsche Lufthansa an der Produktion mitwirkten. Von diesem Film wurde eine vertonte Version im 35-mm-Format (archiviert im Bundesarchiv-Filmarchiv) und zwei im 16-mm-Format

³⁶ Verleihkataloge: *Ton- und Stumm - Schmalfilm - Programm der Ufa*, Ausgabe: 1937-1938, Berlin, 1937, S. 11; *Ufa-Schmalfilme tönend und stumm*, Berlin, 1941, S. 26 y 27; *Ufa-Schmalfilme tönend und stumm*, Berlin, 1940, S. 26 und 27; *Deutscher Schmalfilm*, Gemeinnütziger Kulturfilm-Vertrieb GMBH (KFV), 1940, S. 57 (Anhang 1).

(eine stumme und eine vertonte Version) hergestellt. Die erste Version durchlief die Zensur zunächst im August 1935³⁷ und abermals vier Jahre später³⁸. Die verschiedenen Versionen waren demzufolge während dieses Zeitraums im Umlauf. In dieser Zeit war auch der Film *F.P1 wird Wirklichkeit* im Verleih.

Die Stummfilm-³⁹ und die Tonfilmversion⁴⁰ im 16-mm-Format durchliefen die Zensur im Februar 1936. 1980 brachte das Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen eine neue Edition des Films⁴¹ im 16-mm-Format (155 m) unter dem Titel *Postflug nach Südamerika* heraus und veröffentlichte eine Info-Broschüre zu dem Film⁴². Es kann somit gesagt werden, dass der Film bis heute im Verleih ist, obgleich nicht mehr zu kommerziellen Zwecken, da er nur auf Anforderung an Bildungseinrichtungen in Deutschland ausgeliefert wird.

Die umfangreichen, fünf Wochen dauernden Dreharbeiten zu diesem Dokumentarfilm machten es erforderlich, dass sowohl der Regisseur Fritz Kallab, als auch der Kameramann Gerhard Müller und der Leiter der Werbeabteilung der Lufthansa, Lamberti, im Zeppelin, in Flugzeugen und in Flugbooten reisten⁴³.

Der Inhalt dieses Films ist dem des vorherigen sehr ähnlich, obwohl in dem neueren Werk das Luftschiff "Graf Zeppelin" und ein zweites Versorgungsschiff zu sehen sind. Auch ist hier der Zwischenaufenthalt des von Deutschland über die Schweiz und Frankreich kommenden Heinkel-Flugzeuges in Sevilla enthalten, wo die Postsendungen für den Weitertransport vom Heinkel-Blitzflugzeug in das "dreimotorige Junkers-Landflugzeug" umgeladen werden.

Der Hinweis auf die Kanarischen Inseln erfolgt nach Überfliegen der afrikanischen Küste im Off-Ton: "Jetzt Kurs auf die Kanarischen Inseln zum Flughafen Las Palmas". Zunächst wird die Stadt Las Palmas de Gran Canaria überflogen und ein Teil des wüstenartigen Südens der Insel gezeigt, wo sich

³⁷ Zensurentscheidung Nr.39951, 1 Akt, 435 m, Berlin, 26. August 1935, volksbildend (gültig bis zum 31.12.38.), Jf. (siehe Anhang 1).

³⁸ Zensurentscheidung Nr.50309, 1 Akt, 433m, Berlin, 11. Januar 1939, volksbildend (gültig bis zum 31.12.42), Jf. (siehe Anhang 1)

³⁹ Zensurentscheidung Nr. 41694, 2 Akte, 275 m, Berlin, 25. Februar 1936, volksbildend, (gültig bis zum 31.12.39), Jf. (siehe Anhang 1).

⁴⁰ Zensurentscheidung Nr. 41693, 1 Akt, 173 m, Berlin, 25. Februar 1936, volksbildend (gültig bis zum 31.12.38.), Jf. (siehe Anhang 1).

⁴¹ *Postflug nach Südamerika*. Filmedition G 197 des IWF, Göttingen, 1980.

⁴² Walter Rathjen, *Postflug nach Südamerika*, Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte-Publizistik, Serie 5, Nummer 3 [Technische Wissenschaften-Naturwissenschaften, Serie 7, Nr.9), G 197, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, 1981.

⁴³ "Briefe fliegen über den Ozean", *Filmwelt*, 6. Oktober 1935.

auch der Flughafen Gando befindet. An dieser Stelle wird darüber informiert, dass man sich hier trotz des deutschen Lufttransportdienstes und des deutschen Personals auf spanischem Hoheitsgebiet befindet. Das Flugzeug landet, wird aufgetankt, die Motoren werden überprüft und nach einem kurzen Stopp geht die Reise weiter⁴⁴. Die für die Kanaren verwendete Filmlänge beträgt zwar nur 10 m, reicht aber aus, um diese Inselgruppe wieder einmal mit dem Fortschritt und der Entwicklung einer modernen Gesellschaft in Verbindung zu bringen.

Wie in *F.P1 wird Wirklichkeit* fliegt das Flugzeug weiter in Richtung Barthust (Gambia) und befindet sich nach 8 Flugstunden auf der als Tankstelle fungierenden "Westfalen", die sich nicht mehr mitten auf dem Atlantik befindet, wie es noch im vorherigen Dokumentarfilm der Fall war, sondern vor der Küste Gambias. Die Post (von Deutschland nach Gambia) wird auf die "Westfalen" gebracht, wo das Flugzeug, die Dornier "Wal", für seine Weiterreise nach Südamerika abschussbereit auf dem Schleuderschlitten liegt. Auf dem Weg über den Ozean begegnet man Passagierdampfern, Frachtschiffen und auch dem Luftschiff "Graf Zeppelin", "das abwechselnd mit den deutschen Flugzeugen den Luftpostdienst Europa-Südamerika bildet", wie in dem Film berichtet wird.

Nachdem man die Inselgruppe Fernando Noronha hinter sich gelassen hat (hier liegt das andere Versorgungsschiff, die "Schwabenland" und von hier aus starten die Flugzeuge in die Gegenrichtung nach Europa), ist in expliziter Weise vom Dritten Reich die Rede: "Von unerschütterlichem deutschen Lebens- und Aufbauwillen künden die Flaggen des Dritten Reichs".

In Natal (Brasilien) endet die Reise des Flugboots. Von hier aus werden die Briefe von den Flugzeugen der mit der Deutschen Lufthansa verbundenen Condor-Syndikat weiter befördert. Die nächste Stadt ist Recife (Pernambuco). Dort wirft der Zeppelin auf seiner planmäßigen Südamerika-Fahrt und auf dem Wege nach Rio de Janeiro die Post ab, die sofort vom Condor-Postflugzeug übernommen wird. Schließlich erreicht man das Ziel Rio de Janeiro, wo sich

⁴⁴ Der erwähnte Text im deutschen Film lautet originalgetreu folgendermaßen: "Hier, auf spanischem Boden, deutscher Flugdienst. Ein Lufthansa-Werk mit deutscher Belegschaft. Landen, tanken, Motor nachsehen und nach kurzem Aufenthalt weiter dem Süden zu".

Sitz und Hauptflughafen der deutschen Luftfahrtgesellschaft Condor-Syndikat befinden.

Nach der Premiere des Films am 23. September 1935 im Ufa-Palast am Zoo in Berlin bewertete ein Kritiker des *Film-Kuriers*⁴⁵ den Film als ausgezeichnet und lehrreich, modern im Schnitt und im Tempo. Die Arbeit an Land, über dem Ozean und in der Luft des Kameramanns Gerhard Müller wurde als meisterhaft bezeichnet. Auch sagt er über die Arbeit, dass sie "erfreulicherweise nirgends doziert". Am herausragendsten empfindet er jedoch die von Walter Winnig komponierte Musik: "eine eindringliche, wirksame, aber ganz dem Bild dienende Musik". Abschließend fügt er noch hinzu: "Der mehrmalige Stilwandel, mit dem musikalisch dieser Weltflug begleitet ist, wird nie zum Stilbruch". Nach Meinung dieses Kritikers ist die Musik die "größte Stütze" des Films.

Dieser Dokumentarfilm verfügt trotz seiner unbestreitbaren Klassifizierung als Reisefilm über noch deutlichere Elemente des Werbe- oder Industriefilms als der vorherige Film. Die Werbekomponente zeigt sich dadurch, dass er einem breiten Publikum zeigt, welche Fortschritte die Deutsche Post gemacht hat und welche Erfolge das Ministerium und die Lufthansa vorweisen können. Die Verwandtschaft zum Industriefilm wird dort deutlich, wo er die technischen Einzelschritte zeigt, die für einen Geschäftsbetrieb von Anfang bis Ende notwendig sind (vom Einwurf des Briefes bis zu dessen Ankunft am Bestimmungsort).

⁴⁵ "Aus neuen Kulturfilmen. Briefe fliegen über den Ozean", *Film-Kurier*, 24. September 1935.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Diese Untersuchung deutscher Dokumentarfilme, die zwischen 1895 und 1945 auf den Kanarischen Inseln hergestellt wurden, erlaubt es, verschiedene Schlussfolgerungen über die Beziehungen zwischen den Kanaren und Deutschland, das von der Inselgruppe erstellte Bild und die Verbreitung der Filme zu ziehen.

A. Nach einer systematischen auf vier Forschungsaufenthalte verteilten und insgesamt neun Monate andauernden Suche in deutschen Archiven, Museen und Bibliotheken wurden in der ersten Analysephase folgende Schlussfolgerungen gezogen:

Im Zeitraum zwischen 1895 und 1945 erschienen die Kanarischen Inseln in 41 deutschen Filmen des Dokumentarfilmgenres, die von deutschen Filmproduktionsgesellschaften hergestellt wurden. 38 von ihnen waren Dokumentarfilme und 3 waren Teil von Wochenschauen. Die Zwei-Jahres-Zeiträume, in denen die Kanaren am häufigsten in den deutschen Kulturfilmen auftauchen, waren in chronologischer Reihenfolge 1923-24 (5 Filme), zwei Jahre, die mit dem Ende der Inflation und dem Beginn der Erholung des Landes zusammenfallen; 1927-28 (5 Filme), direkt vor der 1929 beginnenden Weltwirtschaftskrise, und 1933-34 (7 Filme), die ersten beiden Jahre nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten. Während des Zweiten Weltkriegs wurden zwar die wenigsten Filme produziert, doch zeigte man einige, die bereits vorher hergestellt worden waren.

Der erste Film stammt aus dem Jahre 1914. Es handelte sich dabei um einen wissenschaftlichen Film, der in einem deutschen Primatenforschungszentrum auf Teneriffa gedreht wurde und nicht für kommerzielle Kinos bestimmt war. Der erste öffentlich in deutschen Kinos gezeigte Film, in dem auch die Kanarischen Inseln auftauchten, durchlief die Zensur im Jahre 1922 und der letzte wurde 1942 genehmigt. Vorher jedoch, 1910 und 1911, kamen in Deutschland bereits vier französische Dokumentarfilme über die Kanaren in die Kinos. Dies waren

die ersten Bilder der Inselgruppe, die in Deutschland gezeigt wurden. Zu dieser Zeit wurde die deutsche Filmindustrie noch von ausländischen Produktionen dominiert.

Bis 1945 wurden in Deutschland unabhängig von der Nationalität insgesamt 45 Filme vorgeführt (41 deutsche und 4 französische Filme).

Nach 1945 (zwischen 1948 und 1980) wurden noch 4 Montagefilme und neue Versionen produziert, an denen kaum Änderungen vorgenommen wurden und die auf den Kanaren gedrehte Szenen aus den zwanziger und dreißiger Jahren enthielten.

Diese 4 Filme hinzugerechnet, beträgt die Gesamtzahl der gefundenen und in dieser Untersuchung analysierten Filme 49.

A. 1. Von den 51 analysierten Filmen sind in den deutschen Filmarchiven heute noch 19 als Filme erhalten. 15 dieser Filme wurden vor 1945 hergestellt. Mit Ausnahme von einer der deutschen Versionen der französischen Filme, die koloriert wurde, handelt es sich bei allen um Schwarz-Weiß-Produktionen. In Frankreich sind auch noch die Masterversionen von drei der vier Filme erhalten, die von der französischen Filmproduktionsgesellschaft Gaumont hergestellt wurden.

Darüber hinaus wurden auch noch 44 Zensurkarten gefunden, von denen die meisten den Textinhalt der Dokumentarfilme enthalten. In einigen Fällen wurden Karten mit identischen Titeln, jedoch unterschiedlichen Jahresangaben gefunden, wie aus dem Index der Anlage 2 hervorgeht. Die Zensurkarten wurden von den Film-Prüfstellen vergeben, die jeder zwischen 1920 und 1945 in Deutschland vorgeführte Film durchlaufen musste.

Diese beiden Primärquellen (erhaltene Filme und Zensurkarten) lieferten die meisten der auf den Kanaren gedrehten deutschen Filme, die in Anhang 1 aufgelistet sind.

Angesichts des Nichtvorhandenseins von sämtlichen Filmen und Zensurkarten jener Zeit (das Bundesarchiv-Filmarchiv verfügt über 44.000 Zensurkarten) wurden auf der Suche nach Filmen auch andere Quellen herangezogen. Auf diese Weise war es möglich, auf drei weitere den Kanaren gewidmete Filme (in zwei erhaltenen gedruckten Katalogen), auf drei Wochenschauen (in dem für den internen Gebrauch im Bundesarchiv-Filmarchiv bestimmten

Wochenschaukatalog) und auf verschiedene andere Filme (in der Fachpresse, in Filmprogrammen und Karten der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, FSK) zu stoßen.

A. 2. Die vor 1945 entstandenen Kulturfilm lassen sich entsprechend ihrer Thematik in unterschiedliche Formen einteilen: Reisefilme, Expeditionsfilme, wissenschaftliche Filme usw. Selbst wenn sich in einzelnen Filmen Merkmale mehrerer Formen feststellen lassen, erhält man folgendes Ergebnis, wenn man von einer jeweiligen Dominanz eines dieser Formmerkmale ausgeht: Expeditionsfilme (17), in denen die Kanaren auftauchen, stehen, gefolgt von den Reisefilmen (11) zahlenmäßig an erster Stelle.

Diese beiden Genres stehen einander sehr nahe. Der Expeditionsfilm beinhaltet zwar auch eine Reise an einen Ort, doch neben der Art der Informationsaufbereitung helfen Angaben über Produktionsgesellschaft, Regisseur und auch die gefilmten Motive, Unterschiede festzustellen. In den Reisefilmen erscheinen die Kanaren als Urlaubsziel und die meisten erfüllen auch einen Werbezweck, ohne jedoch ihren Status als Kulturfilm mit einem hohen Grad an zu verbreitendem Inhalt zu verlieren.

In den Expeditionsfilmen erscheinen die Kanaren neben dem nie zuvor Gesehenen. Meistens tauchen sie vor Erreichen des eigentlichen Expeditionsziels auf. Diese Filme zeichnen sich durch ihr besonderes Interesse an ethnographischen, zoologischen und geographischen Themen aus. Sie sind entweder von populärwissenschaftlichem Charakter oder beschränken sich darauf, das zu zeigen, was für einen Europäer am auffälligsten und andersartigsten ist.

Neben den von Forschern, Jägern und Reportern gedrehten Filmen gehören hierzu auch die von der bekannten Jugendorganisation Nerother Wandervögel hergestellten Filme sowie zwei Filme über Reisen von Missionaren nach Afrika.

Auf diese beiden zahlenmäßig wichtigsten Gruppen folgen fast auf gleicher Höhe die Kulturfilm, zu deren allgemeinen Themen die Luftfahrt (3) und die Deutsche Kaiserliche Marine (3) gehören. Größtenteils handelt es sich bei ihnen um Propaganda- und Werbefilm, die die Errungenschaften Deutschlands und des Dritten Reichs zeigen. Zahlenmäßig weniger vertreten sind Filme mit ausschließlich wissenschaftlichem (2) und Bildungscharakter (2).

Dies sind die Themen, die in den zwischen den beiden Weltkriegen entstandenen Kulturfilmern am häufigsten gewählt wurden.

Die Filmmeldungen (3) der verschiedenen Wochenschauen berichteten über die Luftfahrt, die deutsche Kriegsmarine und die spanische Marine.

A. 3. Aus technischer Sicht lässt sich sagen, dass sowohl Kurzfilme (15 bis 20 Min.) und Langfilme (über eine Std.), als auch Stumm- und Tonfilme produziert wurden. Während die meisten Tonfilme mit Off-Ton und Hintergrundmusik arbeiten, zeigen die restlichen Werke nur Zwischentitel. Für die meisten Filme wählte man das 35mm-Format, obwohl einige Filme zeitgleich oder später auch im 16mm-Format hergestellt wurden. Andere wiederum wurden nur im kleineren Format produziert. Sie waren für Bildungseinrichtungen, Bordkinos der Überseedampfer oder für Wissenschaftlern bestimmt.

A. 4. Es konnte festgestellt werden, dass aus demselben Filmmaterial mehrere Filmversionen mit unterschiedlichen Titeln hergestellt wurden, d.h. aus den Dreharbeiten für ursprünglich 5 Werke entstanden später 15 Filme (vor 1945 vorgeführt). Am auffälligsten zeigt sich dies bei den Bildern, die 1924 von einer Gruppe Jugendlicher der Nerother Wandervögel auf den Kanarischen Inseln aufgenommen wurden. Diese Aufnahmen wurden sowohl in den von ihnen selbst produzierten Filmen, als auch in Ufa-Filmen aus den Jahren 1932 und 1934 verwendet. Dieselbe Vorgehensweise findet man auch bei den Expeditions- und Reisefilmen über die Kanaren.

A. 5. Das gefundene Material kann sowohl anderen Forschern nützlich sein, die die Geschichte und den Stil des Kulturfilms und seiner Formen untersuchen, als auch Historikern verschiedener Disziplinen aus Spanien und Deutschland, denn es liefert zahlreiche Primär- und einige Sekundärquellen, die zuvor weder in anderen Studien noch in Veröffentlichungen genannt wurden.

Die in Anhang 1 aufgeführte Filmografie, einschließlich der technischen Daten zu den Filmen, die die Kanarischen Inseln porträtieren, die in Anhang 2 enthaltenen Zensurkarten, die Artikel, Programme und Werbebroschüren des Anhangs 3 und die mit den Filmproduktionen in Zusammenhang stehenden und in Anhang 4 aufgelisteten Fotografien und Illustrationen zeigen die große

Vielfalt der gefundenen Dokumente, die direkt oder indirekt mit den Filmen in Beziehung stehen und die es ermöglicht haben, die in diesem Abschnitt dargelegten Schlussfolgerungen zu ziehen.

Anhand dieser Dokumente war es nicht nur möglich, die Thematik kennen zu lernen, um die es bei den Filmen, deren Inhalt und den entsprechenden Daten zu den Phasen der Produktion, Montage und Aufführung der Filme ging, sondern auch den filmgeschichtlichen Kontext und den allgemeinen geschichtlichen Kontext, in dem die Filme hergestellt wurden, zu erhellen.

B. Mittels der Beschreibung und des analytischen Vergleichs dessen, was in den Filmen gezeigt wurde, und der bekannten historischen Realität war es möglich zu beweisen, dass die in den Filmen gezeigten Beziehungen zwischen Deutschland und den Kanaren häufig im Rahmen der Bestrebungen Deutschlands standen, sich im Untersuchungszeitraum in eine große Weltmacht zu verwandeln und die Hegemonie Englands und Frankreichs zu überwinden. Aufgrund des speziellen Interesses der deutschen Regierungen hauptsächlich an Afrika und Südamerika sowie auch an Asien und an der geostrategisch für die Luft- und Seeverbindungen wichtigen Lage der Kanaren, erscheint die Inselgruppe in den deutschen Dokumentarfilmen als notwendige Seebrücke, die dazu diente, diese höheren Ziele zu erreichen.

Als Folge davon kamen die Kanaren oftmals in Filmen vor, die die ehemaligen deutschen Kolonien in Afrika portraitierten, aber auch in Filmen über Orte in Südamerika, die hauptsächlich alte Siedlungen deutscher Kolonisten zeigten, Ortschaften, die in jener Zeit das Hauptziel deutscher Emigranten waren, und Städte in Brasilien, Argentinien und Chile, in denen es eine bedeutende Präsenz deutschen Kapitals und deutscher Industrie gab.

B. 1. Die geografische Lage der Kanarischen Inseln verliehen ihnen eine Brückenfunktion zwischen drei Kontinenten. Dies und diverse historische Tatsachen begünstigte ihr Erscheinen im deutschen Dokumentarfilm während der 50 untersuchten Jahre. In den Filmen werden direkt oder indirekt, wie festgestellt werden konnte, die meisten der damals bestehenden Verbindungen zwischen Deutschland und der Inselgruppe thematisiert.

Die erste dieser Verbindungen ergibt sich aus der traditionellen Bedeutung der Inselhäfen als Häfen für Zwischenstopps zunächst von Segelschiffen und später von Dampfschiffen. Daraus ergibt sich die Einbeziehung der kanarischen Häfen in die Reiserouten der deutschen Schifffahrtsgesellschaften, die zwischen Deutschland und seinen Kolonien in Afrika verkehrten. Dies ist der Hauptgrund dafür, dass die Kanaren in zahlreichen Filmen über Expeditionen nach Afrika erscheinen. Darüber hinaus förderten auch spätere Verträge wichtiger deutscher Seeschifffahrtsunternehmen mit den kanarischen Behörden, in denen es um die Erlaubnis für deutsche Schiffe ging, auf dem Weg nach Südamerika in den Inselhäfen Zwischenstopps einzulegen, sowie um eine Verbesserung der Hafenanlagen und der Versorgung mit Proviant, das Anlaufen kanarischer Häfen durch einige der bedeutendsten deutschen Schiffe der damaligen Zeit und zahlreichen Ozeandampfern der wichtigsten Schifffahrtsgesellschaften. In zahlreichen Filmen sind noch Bilder von den Jungfernfahrten dieser Schiffe zu sehen.

Das Interesse Deutschlands an den Kanaren als Urlaubsziel ist ein weiterer wichtiger Grund für das Erscheinen dieser Inseln im deutschen Film. Der Tourismus begann, wie die schnell steigende Zahl der Reiseführer über die Kanarischen Inseln in jener Zeit zeigt, im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. Die deutsche Filmindustrie wurde damals noch von ausländischen Produktionen dominiert. Damals wurden, wie festgestellt wurde, in Deutschland vier Filme französischen Ursprungs über die Kanaren gezeigt. Diese Filme spiegelten das Gefühl der Zeit wider, das nicht nur in Frankreich und Deutschland, sondern in ganz Europa entstanden war, wo die Kanaren neben dem Mittelmeer und der Nordsee bereits zum Ziel von Kreuzfahrten gewählt wurden. In einem dieser Filme wurde sogar der auf internationales Interesse gestoßene Ausbruch des Vulkans Chinyero im Jahre 1909 gezeigt.

Es konnte festgestellt werden, dass die ersten deutschen Werbe- und Kulturfilme über Reisen in den zwanziger Jahren um 1922 vorgeführt wurden und dass Filme dieses Genres bis Ende der dreißiger Jahre produziert wurden. Dies entspricht dem Zeitraum zwischen den beiden Weltkriegen, in dem deutsche Urlauber wieder zu den Kanarischen Inseln fuhren, wie zahlreiche Kreuz- und Passagierschiffe, die die Inseln ansteuerten, und auch die Neuauflagen und Überarbeitungen der Reiseführer über die Kanaren zeigen.

Mitte der zwanziger Jahre versuchte Deutschland, sein Image international aufzubessern, seinen guten Ruf wieder herzustellen und die freundschaftlichen und wirtschaftlichen Bindungen zu bestimmten Ländern wieder aufzubauen. In diesem Sinne unternahm die Regierung verschiedene Anstrengungen und bediente sich dazu auch ihrer symbolträchtigsten Schiffe und der neusten technischen Errungenschaften in der Luftfahrt. So führte die deutsche Schifffahrt mit ihrem berühmtesten Schiff, der Emden III, Weltreisen durch, in denen neben Häfen in Afrika, Asien und Südamerika auch die Inselhäfen der Kanaren angelaufen wurden, die in drei in der Weimarer Republik und im Dritten Reich entstandenen Reisefilmen der Emden gezeigt werden.

In diesen Filmen zur "Werbung für das eigene Land" werden in besonderer Weise die Empfänge der Besatzungen auf den Kanaren gezeigt, wie beispielsweise bei der zwischen 1926 und 1928 durchgeführten Weltreise der Emden, bei der der Gouverneur auf Lanzarote einen Besuch des Vulkans Montaña del Fuego organisiert. Darüber hinaus zeigten sich die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und den Kanaren auch dadurch, dass das deutsche Marineministerium nach Beendigung der Expedition des Ozeandampfers Meteor für die zivilen (Wissenschaftler) und militärischen Besatzungsmitglieder einen Kurzurlaub auf Teneriffa organisierte. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Dritten Reich und den zur Franco-Diktatur gehörenden Kanaren wurden auch durch die bevorzugte Behandlung deutlich, die der deutschen Handelsflotte und Marine in jener Zeit zuteil wurde.

Das militärische Interesse Deutschlands an den Kanarischen Inseln zeigte sich auch an den ebenfalls filmisch festgehaltenen Unternehmungen oder Fahrten von Hilfs- oder Kriegsschiffen der Marine mit Ziel oder Zwischenstopp auf den Kanaren während der Weimarer Republik und des Dritten Reichs.

Die Demonstrationen Deutschlands, dass es trotz der Einschränkungen durch den Versailler Vertrag Fortschritte gemacht hatte und fähig war, sich in eine Weltmacht zu verwandeln, kannten keine Grenzen. Die Filme trugen dazu bei, die psychologischen Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Innen- und Außenpolitik zu überwinden. So wurden von der deutschen Regierung organisierte Großereignisse auch in den Wochenschauen und Dokumentarfilmen verbreitet. Die Regierung bediente sich ab Mitte der zwanziger Jahre der in der Luftfahrtindustrie gemachten Fortschritte und organisierte Reisen im Zeppelin, der zum nationalen Prestigeobjekt avancierte, und in der Dornier X, dem größten Flugzeug, das Ende der zwanziger Jahre

den Atlantik überquerte. Aufgrund seiner geografischen Lage erscheint das kanarische Archipel in den Produktionen, die von diesen Ereignissen berichteten, zusammen mit den wichtigsten Städten, die der Zeppelin oder die Dornier überflogen hatten.

Die Nutzung der Kanaren als Stützpunkt auf dem Weg zwischen Europa, Afrika und Südamerika wurde zwar bereits in den zwanziger Jahren geplant, doch erst ein Jahr nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten verwirklicht und fand als historisches Ereignis ebenfalls in verschiedenen Dokumentarfilmen über die Kanaren ihren Niederschlag. Die Operation wurde mit Landflugzeugen, Flugbooten, Katapultschiffen und Zeppelinen durchgeführt und war auch dank eines von der Lufthansa auf Gran Canaria gebauten Luftstützpunktes möglich. Die Dokumentarfilme hatten auch hier den Zweck, den Massen in Deutschland und im Ausland die Effizienz der deutschen Technik und der öffentlichen Institutionen vorzuführen und zu zeigen, dass es möglich war, einen großen, völkerverbindenden und für friedliche Zwecke genutzten Apparat zu errichten. Tatsächlich handelte es sich hier auch um die erste transatlantische Flugverbindung der Welt, die während des Dritten Reichs als Errungenschaft des Luftpostdienstes von Deutschland nach Südamerika dargestellt wurde. Die Präsenz der Kanaren und Südamerikas in den Filmen leitet sich aus den Interessen der Deutschen an den Kanarischen Inseln und in viel größerem Maße am südamerikanischen Kontinent ab, wo das Condor Syndikat seit 1927 arbeitete. Die Kanaren hatten hauptsächlich eine logistische Funktion.

Die Dokumentarfilme zeigen aber auch die deutsche Präsenz auf den Kanaren. So gibt es vereinzelt Szenen, in denen Kinder der deutschen Kolonie und Vertreter des diplomatischen Corps Deutschlands zu sehen sind.

Deutschland importierte während des untersuchten Zeitraums neben anderen Produkten auch Bananen aus den Kanaren. Dieser Aspekt der deutsch-kanarischen Beziehungen findet ebenfalls in einigen Filmen seinen Niederschlag. Darüber hinaus wird in den deutschen Filmen auch die Bedeutung der landwirtschaftlichen Produkte der Kanaren, wie beispielsweise der Bananen, erläutert.

Einige von Deutschen durchgeführte wissenschaftliche Forschungen auf den Kanarischen Inseln gehören ebenfalls zum Korpus der untersuchten Dokumente. Sie zeigen das in diesem Fall wissenschaftliche Interesse Deutschlands an den Kanaren, das durch zwei Filme dokumentiert wird: der 1914 in der Station der Menschenaffen auf Teneriffa entstandene Film des deutschen Psychologen Wolfgang Köhler und der Film über die Forschungsreise des Ozeandampfers Meteor im Südatlantik (1925–1927).

Neben den Filmen, in denen geschichtliche Tatsachen von nationalem Interesse gezeigt wurden, gab es aber auch Filme, in denen die Kanarischen Inseln in Verbindung mit der Ideologie bzw. der Lebensweise der Nerother Wandervögel auftauchen. Die Mitglieder dieser Jugendorganisation stellten sich gegen die Industrialisierung und das Leben in den großen und modernen Städten und nahmen die Haltung herumirrender Edelleute an, die auf der Suche nach verlorenen Paradiesen waren, die es zu "erobern" galt.

Darüber hinaus erscheinen die Kanaren in bildenden Filmen sowie in populärwissenschaftlichen Werken des untersuchten Zeitraums. Sie zeigen das Interesse Deutschlands daran, Informationen über die Orographie, Vegetation und Ethnografie der Kanarischen Inseln zu verbreiten.

B. 2. Obwohl die Filme die Beziehungen zwischen den Kanaren und Deutschland widerspiegeln, zeigt sich in ihnen auch eine spezielle von den Produzenten (Regierung, große Schifffahrtsunternehmen, öffentliche Unternehmen) getroffene Themenauswahl entsprechend ihrer politischen und wirtschaftlichen Interessen. In diesem Zusammenhang konnte daher auch festgestellt werden, dass Verbindungen dargestellt wurden, die als zum öffentlichen Wissen gehörig bezeichnet werden könnten, während geheime militärische Themen wie beispielsweise Spionagetätigkeiten und die Präsenz von U-Booten während der beiden Weltkriege verschwiegen wurden. Des Weiteren wurden in den erhaltenen Filmen von den Reisen der NS-Organisation Kraft durch Freude (KdF) keine Szenen der Kreuzfahrten zu den Kanaren gefunden, obwohl es ein Buch mit zahlreichen Fotografien über eine der 1939 unternommenen Reisen gibt. Filme über die Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts durchgeführten Forschungen im Observatorium des Teide sind ebenfalls nicht vorhanden, da diese wissenschaftlichen Arbeiten in eine Zeit fielen, in der die deutsche Industrie noch in ihren Anfängen stand und der deutsche Markt von ausländischen Filmproduktionen beherrscht wurde.

C. Die Untersuchung des Bildes der Kanaren, die anhand der Analyse der erhaltenen deutschen Dokumentarfilme, der Zensurkarten sowie anderer den Inhalt der nicht mehr vorhandenen Filme erläuternden Dokumente erfolgte, hat es ermöglicht, eine Reihe von Schlussfolgerungen bezüglich des Bildes zu ziehen, das der deutsche Film über das kanarische Archipel verbreitete.

In groben Zügen interessierte sich der deutsche Dokumentarfilmemacher, was die geografische Beschaffenheit der Inseln betrifft, vor allem für ihre

vulkanische Orographie (Bergketten, abrupte Hänge, Steilküsten, Schluchten, Küsten, Kieselstrände und Krater) und richtete dabei ein besonderes Augenmerk auf den Teide, seine Besteigung und das Wolkenmeer. Das andere Merkmal der Inseln, das am häufigsten dargestellt wird, ist die Vegetation, die sich von der europäischen Vegetation sehr stark unterscheidet und in erster Linie aus Bananenstauden, Palmen, Feigenkakteen und Disteln besteht, wobei hier der tausendjährige Drachenbaum die für die Inseln typischste Sehenswürdigkeit darstellt.

Auch die Gesellschaft wird ständig in den Filmen portraitiert, vor allem die kanarische Frau, die Bauern und die Töpferinnen des Dorfes La Atalaya, das als ein Ort dargestellt wird, der für die Kultur der Guanchen steht.

Das muntere Treiben an den Seehäfen, das Aus- und Verladen von Waren, die Trödler, die ihre Waren zum Kauf anbieten, und der Bananenexport sind die Themen, die zur Darstellung der kanarischen Wirtschaft immer wieder herangezogen werden.

Auf den ersten Blick könnte man annehmen, dass nicht alle der 43 Dokumentarfilme, die vor 1945 gedreht wurden, verschiedene Aspekte der Kanarischen Inseln behandeln. Jedoch entdeckt man bei einer eingehenden Untersuchung der nicht offensichtlichen, eher "verborgenen" Inhalte eine Vielzahl von Details, anhand derer dem Betrachter Informationen über die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der Inseln, ihrer Sitten und Gebräuche, ihres Klimas usw. vermittelt werden.

C.1. Es wurde festgestellt, dass von den sieben Inseln, aus denen das kanarische Archipel besteht, die beiden Hauptinseln, Teneriffa – bis 1927 Hauptstadt des Archipels – und Gran Canaria am ausführlichsten behandelt werden. Drei der Filme zeigen Bilder aus La Palma, Lanzarote und Fuerteventura, auch wenn in diesen Fällen im Filmtext der Name der Inseln nicht angegeben wird. Die Inseln La Gomera und El Hierro erscheinen lediglich in Trickgraphiken, die die Route nach den Kanarischen Inseln zeigen, oder auf Landkarten. In Reiseführern werden Teneriffa, Gran Canaria und La Palma besonders eingehend behandelt.

Die Hauptstädte der Hauptinseln – Santa Cruz de Tenerife und Las Palmas de Gran Canaria – erscheinen in zahlreichen Panoramaaufnahmen, von denen einige vom Meer aus aufgenommen, andere von einem hohen Punkt der Stadt aus gefilmt, manche von einem Turm aus festgehalten wurden und andere sogar Luftaufnahmen sind. In der Regel bleibt die Kamera nicht stehen, um

offizielle Gebäude oder Gebäude mit Wahrzeichencharakter zu zeigen, mit Ausnahme von der Kathedrale von Las Palmas de Gran Canaria, die in mehreren Filmen gezeigt wird. Die Sehenswürdigkeiten, die für beide Städte am repräsentativsten sind, sind ihre Häfen, die in den meisten Filmen gezeigt werden, wobei die wirtschaftliche Dynamik der Häfen gezeigt und in den Filmtexten ihre Bedeutung für den Handel zur See erklärt wird, dabei oft erwähnt wird, dass es sich um die entferntesten Häfen Europas handelt.

Abgesehen vom Hafen Teneriffas mit dem Anaga-Gebirge im Hintergrund erscheinen häufig Aufnahmen von Orten im Norden der Insel, die oftmals namentlich erwähnt werden, wie das Tal von La Orotava, der Hafen Puerto de la Cruz, Icod, La Laguna, Los Realejos und Garachico.

In Gran Canaria ist abgesehen von der Stadt die Höhlensiedlung von La Atalaya das Hauptmotiv. Gelegentlich werden die Gipfel des Tejeda und die Stadt Arucas gezeigt, so wie einige Luftaufnahmen der Steilküsten von Agaete und Pinar de Tamadaba.

Was Lanzarote betrifft, so werden in einem der Filme die Hauptstadt und das Gebiet des Vulkans Montaña del Fuego (zur Zeit der Nationalpark Timanfaya) gezeigt; von La Palma werden Bilder gezeigt, die die landschaftliche Vielfalt der Insel darstellen (La Caldera de Taburiente, ebenfalls Nationalpark, sowie andere Orte), von Fuerteventura erscheint die Küste von Jandía in verschiedenen Luftaufnahmen.

C. 2. Einer der Aspekte, die die Kameraleute der Reise- und Expeditionsdokumentarfilme am meisten interessierten, war die Ethnografie der besuchten Orte, und zwar in erster Linie das, was sich von den europäischen Gepflogenheiten unterschied und es ermöglichte, Verbindungen zu Sitten und Gebräuchen anderer Länder oder deren Einfluss aufzuzeigen.

Die kanarische Gesellschaft wird in den Filmen meistens anhand des weiblichen Geschlechts und der Bauern dargestellt. Die kanarische Frau erscheint immer mit Kopftuch und wird beim Transportieren von Lasten auf dem Kopf dargestellt, umgeben von Kindern, schwarz gekleidet und ohne Angst vor der Kamera. Sie wird stets bei der Arbeit aufgenommen (beim Kneten oder Formen von Ton, beim Waschen, beim Transport von Lasten, beim Sticken, beim Verpacken von Bananenstauden oder beim Abschaben der Koschenillelaus von Feigenkakteen). Die Männer erscheinen fast immer als Maultiertreiber oder Hirten, beim Ziehen von Karren, als Führer bei einer Teide-Besteigung oder als Tagelöhner auf Bananenplantagen. Die jüngeren Männer

erscheinen als Händler und Trödler am Hafen und werden so häufig gezeigt, dass sie zu einem Motiv werden, das das Ein- und Auslaufen der Schiffe aus den kanarischen Häfen verkörpert. Auch die Kinder, die entweder in der Nähe von Bäuerinnen gezeigt werden oder beim Haschen nach den Münzen, die die Touristen auf den Kai werfen, sind ein immer wiederkehrendes Motiv in den Filmen über die Kanaren.

Die von den Ureinwohnern überlieferten Sitten und Gebräuche wie das Bearbeiten von Ton ohne Drehscheibe (das am häufigsten wiederkehrende Motiv) sowie der Einfluss der Eroberer und anderer Kulturen, die religiösen Bräuche und der Karneval sind die Elemente, die zur Darstellung der sozialen Realität der Inseln herangezogen werden.

Was die den Inseln eigene Architektur betrifft, die nur sehr selten Erwähnung findet, werden die fremden Einflüsse besonders hervorgehoben, und als bemerkenswerteste Beispiele der Inselarchitektur werden die Höhlenwohnungen in La Atalaya und die Strohütten und niedrigen Bauten von Dörfern und Städten gezeigt.

C.3. Der Entwicklungsstand der Inseln wird anhand der Infrastrukturen (Zustand von Straßen und Wegen und eingesetzte Transportmittel), der Aktivität der Häfen, der Landwirtschaft (Terrassenanbau, Probleme infolge der Wasserknappheit und Export landwirtschaftlicher Produkte) gezeigt.

Das am häufigsten zur Darstellung der Transportmittel herangezogene Motiv ist das Maultier, das in der gesamten Region eingesetzt wird und das manchmal an einem zweirädrigen Karren ziehend gezeigt wird. Nach dem Maultier ist das am zweithäufigsten gezeigte Transportmittel das Kamel, das meistens in der Nähe von Häfen oder im Inneren der Inseln aufgenommen wird. Dies bildet einen Gegensatz zu der manchmal sogar gleichzeitig erfolgenden Darstellung von Straßen in gutem Zustand, auf denen Autos fahren.

Die Häfen werden als Zentren dargestellt, die die Inseln mit Leben erfüllen und deren Treiben manchmal sogar atemberaubend wirkt, wobei allerdings die ständige Anwesenheit von fliegenden Händlern, die alle möglichen Waren feilbieten, und die Jugendlichen, die sich zum Tauchen nach Münzen, die die Reisenden ins Wasser werfen, ins Meer stürzen, die materielle Armut der Mehrheit der Bevölkerung widerspiegeln.

Die Inseln werden als ein Ort der Ruhe dargestellt, der noch nicht vom modernen Leben in Mitleidenschaft gezogen worden ist, deren Klima das ganze Jahr über mild ist und deren landschaftliche Vielfalt sich von den europäischen

Gegenden unterscheidet und von einzigartiger Schönheit ist. Die Bevölkerung der Inseln wird allerdings als ärmlich und von der industriellen Entwicklung nahezu unberührt dargestellt. Die klassische Bezeichnung des Archipels als "Glückliche Inseln" findet in diversen Filmen Erwähnung und anhand der Dokumentarfilme kann nachgewiesen werden, dass während der damaligen Zeit die Kanaren in Deutschland unter diesem Namen bekannt waren.

D. Trotz der Bekanntmachung der Kanaren, zu der die deutsche Reiseliteratur und wissenschaftliche Literatur über die Inseln hauptsächlich während des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts beug, waren die Kanarischen Inseln laut dem Vorwort der ersten deutschen Reiseführer, die für diese Forschungsarbeit eingesehen wurden, bis zu Beginn des ersten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts eine der deutschen Bevölkerung unbekannte Region. In dieser Studie wurde die Beziehung festgestellt, die zwischen der Herausgabe der deutschen Reiseführer, den Schifffahrtsgesellschaften und den touristischen Dokumentarfilmen über die Kanaren besteht.

Die Bedeutung, die das Genre Dokumentarfilm in Deutschland hatte, seine Aufnahme als alltäglicher Bestandteil in die Programme der Filmtheater, die Verbreitung des Genres auf nationaler und internationaler Ebene sowie auch die wichtige Rolle der Produktionsgesellschaften und Regisseure, die direkt an der Herstellung der Filme, in denen die Kanarischen Inseln gezeigt wurden, beteiligt waren, sind die Faktoren, die am meisten zur massiven Bekanntmachung des Archipels in Deutschland beitrugen.

Aus diesem Grunde wurde nach der Analyse des Phänomens des kulturellen Films (Kulturfilm) in Deutschland und nach Bewertung von dessen Wirkung auf die damalige Gesellschaft und unter Beachtung der hohen Zahl von Zuschauern, die damals die deutschen Lichtspielhäuser besuchten – dies kann in Anhang 5.1 nachvollzogen werden – und in Anbetracht der hohen Anzahl von Dokumentarfilmen, in denen Aufnahmen und Daten von den Kanaren gezeigt wurden, die Schlussfolgerung gezogen, dass die massive Verbreitung von Bildern von den Kanarischen Inseln durch den deutschen Film zu dem Entstehen der Vorstellungen beigetragen hat, die die Deutschen von den Kanaren hatten, so wie dies bereits zu Beginn dieser Forschungsarbeit vermutet wurde.

D. 1. Die über die Kanaren gedrehten Dokumentarfilme erzielten damals aufgrund der Tatsache, dass sie von den bedeutendsten

Dokumentarfilmproduktionsgesellschaften, die es in den zwanziger und dreißiger Jahren in Deutschland gab, sowie von einigen der für das Genre des Kulturfilms und dessen Varianten berühmtesten Regisseure produziert wurden, eine große Wirkung. Zu dieser Feststellung führt die Tatsache, dass die Ufa, die damals die größte deutsche Produktionsgesellschaft und über mehrere Jahrzehnte die wichtigste ihrer Art in ganz Europa war, zwei Filme über das Flugwesen, zwei Expeditionsfilme und eine Wochenschau produzierte, von denen in einigen Fällen auch internationale Versionen sowie Versionen in anderen Sprachen erstellt wurden. Die Deulig-Film, die aus der während des Ersten Weltkriegs geschaffenen DLG, der ersten auf Dokumentarfilme spezialisierten Produktionsfirma, entstand, drehte die ersten Kreuzfahrtfilme, in denen die Kanaren vorkamen. Eine weitere Produktionsgesellschaft der damaligen Zeit, die Bavaria aus München, produzierte zwei der insgesamt drei Filme über das Schiff Emden der Deutschen Kaiserlichen Marine. Die Agfa produzierte im Rahmen ihrer Tätigkeit als Produzentin von Dokumentarfilmen über verschiedene Orte und Städte zwei Expeditionsfilme. Auch die beiden wichtigsten Produktionsgesellschaften von Kreuzfahrtfilmen, die Döring-Filmwerke und die Hapag-Film, stellten verschiedene Kultur- und Werbefilme über die Kanaren her. Einige dieser Produktionsgesellschaften waren gleichzeitig auch Vertreiberfirmen ihrer Filme und vertrieben zugleich andere Filme, in denen das kanarische Archipel gezeigt wurde.

Ferner hat die Tatsache, dass auf den Kulturfilm spezialisierte Regisseure wie Nicholas Kaufmann, Martin Rikli, Hans Schomburgk, Colin Ross, D. W. Dreyer und andere berühmte Filmemacher bei einem Großteil der Filme, in denen die Kanaren gezeigt wurden, die Regie führten, dazu geführt, dass die Fachpresse diesen Filmen mehr Beachtung schenkte, was sich direkt positiv auf die Vorführung der Filme in den Lichtspielhäusern auswirkte und zu hohen Zuschauerzahlen führte.

D. 2. An der Finanzierung der Filme, in denen es ausschließlich oder teilweise um die Darstellung der Kanarischen Inseln ging, beteiligten sich je nach behandelten Themen und der Zeit, in der die Filme gedreht wurden, Firmen und Regierungsministerien, was, wie festgestellt werden konnte, zu einem größeren Bekanntheitsgrad der Filme führte.

Die wichtigsten deutschen Schifffahrtsgesellschaften (Hapag, Norddeutscher Lloyd, Hamburg Süd und die Woermann Linie) produzierten entweder selbst oder gaben Filme über ihre Schiffs- und Kreuzerfahrten in Auftrag, weswegen

häufig in den Untertiteln der Name der jeweiligen Schifffahrtsgesellschaft angegeben wird und im Filmtext die Namen der Schiffe erwähnt werden. Die Woermann Linie, die als erste Gesellschaft Reisen in die afrikanischen Kolonien anbot, unterstützte die Produktion von Expeditionsfilmen, bei denen der erste Zwischenstopp auf dem kanarischen Archipel erfolgte.

Eine der bemerkenswertesten Werbemittel, die im Rahmen der kinematographischen Werbung für die kanarischen Inseln als Reiseziel eingesetzt wurde, war abgesehen von dem Zeigen dieser Filme in den Filmtheatern des ganzen Landes, der Einsatz der Bordkinos auf Fernreisen. Durch die Bordkinos wurde sichergestellt, dass die Filme direkt von der aus diversen Nationalitäten bestehenden potenziellen Kundschaft der Schifffahrtsgesellschaften und Touristikunternehmer gesehen wurden. Der potenziellen Kundschaft wurde ein idyllisches Bild vermittelt, das sich fern vom Lärm und der Industrie der großen Städte befand.

Die Regierung der Weimarer Republik und des Dritten Reichs unterstützten auf direkte und indirekte Weise die Produktion von Filmen, die sich positiv auf ihr Image im Ausland auswirkten. Dies gilt insbesondere für die Filme über die Deutsche Kaiserliche Marine und die technischen Fortschritte der Luftfahrt. Diese beiden letztgenannten Filme wurden zusammen von dem deutschen Postministerium und der Lufthansa finanziert. Dieser Umstand garantierte vor allem während dem nationalsozialistischen Regime eine weite Verbreitung der Filme, in denen die Kanaren gezeigt wurden.

Seit 1934 war es im Rahmen der Politik, die Kulturfilm durch Steuererleichterungen begünstigte, obligatorisch, in den Filmtheatern vor Spielfilmen zuerst einen Kulturfilm zu zeigen. Genau in dieser Zeit wurden in Deutschland die meisten Filme über die Kanaren gezeigt. In jenem Jahr betrug die Zahl der Zuschauer 259 Millionen, womit eine ähnliche Zahl wie in den Vorjahren und eine geringere Zahl als in den Folgejahren erreicht wurde. Wie aus Anhang 5.1 entnommen werden kann, betrug 1939 die Zahl der Filmtheaterbesucher 624 Millionen und im gleichen Jahr wurden vier Filme, in denen die Kanaren vorkamen, gezeigt, wobei sich einer dieser Filme ausschließlich der Darstellung des kanarischen Archipels widmete.

D. 3. Viele der Streifen, in denen die kanarischen Inseln vorkommen oder die sich nur mit den Kanaren beschäftigen, erhielten offizielle Auszeichnungen und Prädikate; sie wurden vor allem mit dem Prädikat "volksbildend" (aufgrund ihres Beitrags zur Volksbildung) oder "Lehrfilm" (aufgrund ihrer Eignung zu Unterrichtszwecken in schulischen Einrichtungen) ausgezeichnet. Dies wirkte

sich direkt günstig auf die Vorführung der Filme in Lichtspielhäusern aus, da letzteres durch Steuervergünstigungen gefördert wurde und die Eigentümer der Filmtheater in diesem System eine Garantie für die Qualität der von ihnen gemieteten Filme sahen.

D. 4. Die meisten dieser Filme durchliefen mehrmals die Zensur, da sie mehrfach in den Markt eingeführt wurden und einige sogar viele Jahre nach ihrer Produktion erneut Teil der Programme der Filmtheater wurden, wie anhand des Indexes des Anhangs über Zensurkarten (Nr. 2) nachvollzogen werden kann. Hier fällt am stärksten der Dokumentarfilm *Glückliche Inseln im Atlantik* (1933) auf, der aufgrund seines Inhalts und seiner Qualität der wichtigste der heute noch erhaltenen Filme ist. Während fast einem ganzen Jahrzehnt wurde in deutschen Filmtheatern mit diesem Film eine umfassende Darstellung der kanarischen Realität der dreißiger Jahre gezeigt. Die letzte Zensurkarte des Films stammt aus dem Jahre 1942, wobei bekannt ist, dass er 1939 erneut "uraufgeführt" wurde. Ferner wurde 1951 ein Montagefilm aus diesem Material hergestellt, weswegen dieser Film derjenige ist, der am stärksten das Bild der Deutschen über die Kanaren geprägt hat. Dennoch entfernte sich dieses Bild im Laufe der Jahre immer weiter von der Realität.

F. Die deutschen Dokumentarfilme, die auf den Kanaren gedreht wurden, sind aufgrund der Vielzahl von Filmen, die produziert wurden – bis 1945 wurden 39 deutsche Filme über die Kanaren hergestellt –, dank der Vielfalt der behandelten Themen – Tourismus, Auswanderung, Expeditionen, Missionen, Ethnografie, Marine, Luftfahrt –, sowie durch die verschiedenen Modalitäten des Kulturfilms (kultureller Film) – Reisefilme, Expeditionsfilme, Propagandafilme, Werbefilme, wissenschaftliche Filme, bildende Filme – von besonderem Interesse. Diese Filme besitzen ferner einen großen dokumentarischen Wert, da sie eine bestimmte Epoche widerspiegeln, auf den Kanaren erfolgte historische Ereignisse zeigen und über verschwundene Sitten und Gebräuche unterrichten. Von Mitte der zwanziger Jahre bis Ende des zweiten Weltkriegs stieg die Zahl der Zuschauer in Deutschland von 332 Millionen auf 1.101 Millionen, was bedeutet, dass diese kinematographischen Produktionen von vielen Millionen Menschen gesehen wurden. All diese Faktoren führten dazu, dass sich durch ein Medium der Massenkommunikation in Deutschland ein Bild über die Kanaren geformt hat. Dies hatte, wie es die fünf Millionen deutsche

Touristen, die jährlich auf die Kanarischen Inseln kommen, belegen, für das kanarische Archipel besondere Auswirkungen.