Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 5

Artikel: Den Menschen verteidigen in einer unmenschlichen Welt
Autor: Leiser, Erwin / Seiler, Alexander J. / Ulrich, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931897

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Den Menschen ver
einer unmenschlic

GESPRÄCH MIT ERWIN LEISER

Alexander J. Seiler
Franz Ulrich

Erwin Leiser, Sie sind in Berlin aufgewachsen, mussten als Jude mit 16 Jahren Deutschland verlassen, lebten in Schweden und ab 1962 in Zürich. Ihre Biografie ist also von drei geografischen und kulturellen Schwerpunkten geprägt. Was bedeutet für Sie Heimat? Wo haben Sie Ihre Wurzeln?

Für mich ist Heimat kein Ort. Heimat, das sind Menschen. Alfred Polgar gab auf die Frage, wo er zu Hause sei, die Antwort, er sei überall «ein bisschen ungern». Ich bin an vielen Orten ziemlich gern, fühle mich aber, um ein Wort von Joseph Roth zu zitieren, als «Gast auf dieser Erde». Wenn man in so jungen Jahren aus seinem Geburtsort vertrieben wird, schlägt man wahrscheinlich keine Wurzeln mehr im üblichen Sinn. Ich fühle mich wohl in Zürich, sonst würde ich hier nicht seit über dreissig Jahren wohnen.

In dieser ganzen Zeit haben Sie ein einziges Mal mit einem Schweizer Produzenten gearbeitet: mit Lazar Wechsler bei «Eichmann und das Dritte Reich».

Sonst war ich selbst der Produzent. Bei allen anderen Filmen war ich mit meiner kleinen Einzelfirma, der *Erwin Leiser Filmproduktion*, bei der ich für alles hafte, der Produzent. Wechsler hat mich nach Zürich geholt, der Eichmann-Film war eine Praesens-Produktion, dann kam Hans Deutsch, und mit ihm zusammen habe ich in einer Einfachen Gesellschaft «Wähle das Leben» gemacht. Alle meine weiteren Filme – mit drei Ausnahmen - sind Schweizer Produktionen der *Erwin Leiser Filmproduktion*, die als einziges Gerät eine Schreibmaschine «Remington Noiseless», Modell 1956, und neuerdings auch noch ein Fax-Gerät besitzt. Alle anderen Produktionsmittel miete ich von Fall zu Fall, und meine einzige feste Mitarbeiterin ist Vera Leiser, meine Frau, die in verschiedenen Funktionen an verschiedenen Filmen teilgenommen hat. Und da ich für einzelne Projekte eine deutsche Produktion brauchte, gibt es in München noch die Firma EML, mit der ich «Die Mitläufer», «Die Feuerprobe» und zuletzt «Pimpf war jeder» produzierte.

Ihre Übersiedlung in die Schweiz fällt zeitlich zusammen mit den Anfängen des Neuen Schweizer Films. Dennoch sucht man in Ihrem Erinnerungsbuch vergeblich nach Bezügen zu diesem Umfeld und zu Person und Werk von jüngeren Schweizer Kollegen. Man hat fast das Gefühl, Zürich sei in dieser Hinsicht für Sie so etwas wie ein luftleerer Raum. Wie kommt das? Am Alter kann's nicht liegen: Walter Marti, der Nestor des Neuen Schweizer Films, hat den gleichen Jahrgang 1923 wie Sie.

Eine direkte Zusammenarbeit mit Schweizer Kollegen hat sich nie ergeben, weil ich andere Themen behandle als sie. Aber ich habe natürlich persönliche, auch freundschaftliche Beziehungen zu Kollegen in der Schweiz. Walter Marti kenne und schätze ich sehr, seit Jahrzehnten. Von den Jüngeren stehe ich mit Richard Dindo in einer unregelmässig-regelmässigen und guten Verbindung – um mal die zu nennen, die mir auch von der Thematik her nahe sind. Dann hab' ich natürlich in Solothurn bei den Filmtagen an vielen Diskussionen teilgenommen – von den ersten Anfängen bis zu dem Punkt, wo mir bedeutet wurde, dass Dinosaurier wie ich da nicht hingehören.

Tatsächlich?

Auf eine sehr feine Art, ja. In den sechziger und siebziger Jahren war ich regelmässig dabei, die Filme wurden am Wochenende programmiert, aber dann begann es zu heissen, die wurden ja schon gezeigt, die kommen am Fernsehen, wozu brauchen wir das, und schliesslich rutschte ich mit einem Film über de Kooning, den ich für meinen besten Kunstfilm halte, in den Vormittag des Anreisetags – ohne Wiederholung. Ich nahm dann vor zwei Jahren noch einmal einen Anlauf mit einem wirklich urschweizerischen Thema, nämlich dem Film über den Schweizer Künstler Hugo Weber, aber der war dann, obwohl ich mich vorher erkundigt hatte, angeblich in einem Video-Format, das nicht gezeigt werden konnte. Ich habe das alles sehr bedauert. Natürlich bin ich an dem, was in diesem Land passiert, sehr engagiert. Vor allem die Diskussionen über die Filme von Dindo habe ich aufmerksam verfolgt. Aber durch die Thematik meiner Filme stehe ich wohl tatsächlich irgendwie abseits, denn direkte Schweizer Themen habe ich ja nicht. In dieser Hinsicht fühle ich mich Lazar Wechsler verwandt, dem es gelang, Schweizer Filme in internationalen Zusammen-

teidigen in
hen Welt

hängen zu machen – mit Schweizer Schauspielern, Schweizer Technikern, mit einer Qualität, auch einer menschlichen, wegen der ich ja dann ganz bewusst hier hängen geblieben bin. Aber meine Thematik ist nicht, sagen wir, provinziell - diese Art Filme haben Kurt Früh und die Gloria gemacht.

Sie haben mit grossen Dokumentarfilmen in Kinolänge begonnen und mit ihnen auch Kino-Welterfolge gehabt. Aber seit zwanzig Jahren arbeiten Sie praktisch ausschliesslich für das Fernsehen. Warum?

Weil die Filme, die ich mache, entweder keinen Verleiher finden oder in Kinos nicht unterkommen. Dokumentarfilm hat es schwer. Und ich habe nicht den Snobismus vieler meiner Kollegen gegenüber dem «kleinen Kasten».

In Ihrem Buch sprechen Sie von Ihrer Neigung, «zu viel zu rasch zu machen». Kommt Ihnen die Arbeit fürs Fernsehen, die ja von der Projektentwicklung über das Drehen bis zu Schnitt und Vertonung ein ganz anderes Tempo hat als die Arbeit an einem Kinofilm, insofern entgegen?

Ja, ich bin ein Mensch der schnellen Entschlüsse, und deshalb hab' ich meine Frau im Schneideraum, damit sie mich zwingt, diese Entschlüsse zu überprüfen, denn manchmal geht es eben zu schnell. Vielleicht bin ich so schnell, weil ich von der Tageszeitung her komme und dort gewöhnt wurde an dieses Tempo, an den Zwang, zu einem bestimmten Termin liefern zu müssen, wann immer der nun ist – ohne Termin kann ich eigentlich nicht schreiben. Einen Film liegen lassen und wieder vornehmen, wie ich es jetzt beim «Pimpf» gemacht habe, ist ein Luxus, den ich mir im allgemeinen nicht leisten kann. Diese Schnelligkeit darf allerdings nicht bedeuten, dass es oberflächlich wird, dass es schlecht genäht ist – man kann aber auch schnell und richtig nähen, hoffe ich.

Man sagt Ihnen nach, dass Sie den Schnitt Ihrer Filme gerne an Ihre Cutter delegieren. Stimmt das?

Es gibt Cutter, bei denen muss man den ganzen Tag dahintersitzen und jeden Schnitt bestimmen, weil sie entweder nicht selbst denken oder weil sie den Entschluss scheuen. Und es gibt Cutter wie etwa die wunderbare Thea Eymèsz, die unter anderem sechzehn Filme von Fassbinder und sieben von mir geschnitten hat, die wollen am Anfang eine genaue Darstellung dessen, was man will, und dann kann man sie selbständig arbeiten lassen und muss nur von Zeit zu Zeit eingreifen.

Ist Filmschnitt für Sie eine Kopfsache? Haben Sie nie Lust, das Material selbst in die Hand zu nehmen?

Es ist eine Kopfsache und eine Augensache, ich denke in Bildern und in Sequenzen, aber ich bin weder Kameramann noch Cutter. Ich finde es gut – und zwar abgesehen von der technischen Geschicklichkeit oder Ungeschicklichkeit –, wenn man als Regisseur neben dem Kameramann steht, denn ich entdeckte sehr früh, dass der Kameramann beim Drehen nicht alles sieht, und dass ich als Kontrolle neben ihm und für ihn sehen muss. Ich glaube nicht, dass der Regisseur selbst seine Filme schneiden soll, er ist nicht immer so kritisch, wie ein anderer sein kann. Die Diskussion mit dem Cutter oder der Cutterin ist immer wesentlich und intensiv bei mir.

Sie haben in Schweden lange Jahre als Journalist gearbeitet, waren Kulturredaktor der sozialdemokratischen Regierungszeitung «Morgon-Tidningen» und haben eine ausgesprochen politische Kulturseite gemacht, auf der sich Leute wie Willy Brandt, Bruno Kreisky, Tage Erlander äusserten. Eine saloppe Frage: Wenn Sie sich entscheiden müssten zwischen der Bezeichnung Filmjournalist und der Bezeichnung Filmgestalter, welche würden Sie wählen?

Für mich ist das Wort Journalist kein Schimpfwort, was es ja in der deutschen Sprache zum Teil geworden ist. Ich betrachte mich auch in dem, was ich als Filmer mache, irgendwie doch als Journalisten. Gewisse Sachen schreibe ich, und gewisse Sachen drücke ich in einem Film aus, und in beiden Fällen wende ich mich an ein Publikum, dem ich in irgendeiner Weise ins Bewusstsein dringen will. Gewisse Dinge kann man schreibend anders und auch auf einem anderen Niveau sagen als in einem Film, mit dem man sich ja an ein sehr grosses Publikum wendet. Ich jedenfalls mache meine Filme immer für ein grosses, von mir als indifferent vorausgesetztes Publikum, das ich von irgendetwas überzeugen will, sei es davon, dass Kunst etwas ist, das man verstehen kann, sei es davon, dass Rassenverfolgungen falsch sind.

Aber zurück zu Ihrer Frage. «Filmjournalist» ist für mich einer, der *über* Film schreibt. Ich finde das Wort «Cineast» sehr schön. «Filmemacher» gefällt mir nicht, denn «Macher» ist ein Wort, das ich nicht mag – *film maker* ist was anderes. Und «Filmgestalter» ist mir zu feierlich.

Könnten Sie sich mit der Bezeichnung «Filmautor» anfreunden?

Dann ist es aber nur das Schreiben.

Nicht im Sinne des Cinéma des auteurs. *Der Begriff meint ja: Der eigentliche Urheber und damit der Autor des Films ist der Regisseur.*

Ein schönes Wort ist *réalisation, réalisateur.*

Die Autoren der Nouvelle vague sahen sich aber eben ganz explizit nicht als réalisateurs, *sondern als* auteurs. *Aber wie immer das heissen mag, was Sie machen – warum machen Sie diese Arbeit? Welches ist Ihr zentrales Motiv? Zu einem wichtigen Teil sind Ihre Filme gemacht zur Erinnerung an die Nazizeit, den Holocaust, damit nicht vergessen wird. Ist Erinnerung für Sie eine Möglichkeit, sich gegen das Vergessen zu stemmen, und muss Vergessen verhindert werden, damit es nicht wieder passiert?*

Das ist absolut richtig. Man erinnert an das, was war, damit man weiss, was war und wie es war und a) mithilft, dass es sich nicht wiederholt, und b) gewisse Tendenzen, gewisse Sätze, gewisse Formulierungen wiedererkennt in einem frühen Stadium der Wiederholung. Beispiel: Als ich 1967 den Film «Deutschland, erwache!» machte, da entsprach das, was in dem Zitat aus dem Film «Pour le mérite» von 1937 der von Paul Hartmann gespielte Offizier vor Gericht sagt: «Ich hasse die Demokratie» undsoweiter – das entsprach haargenau wörtlich dem, was damals Neonazis gegen die «Quasselbude» in Bonn anführten. Das heisst, es gab die Parallele ganz deutlich, und ich überliess es dem Publikum, den Vergleich zu sehen und daraus den Schluss zu ziehen. Und bei dem, was voriges Jahr in Rostock begann, da sieht man auch, wohin gewisse Dinge führen. Alle diese Filme über die Vergangenheit haben eine erschreckende Aktualität, ob es nun «Die Feuerprobe» ist oder «Die Mitläufer». Bevor «Die Mitläufer» ins Kino kamen, hab' ich den Film in München Berufsschülern gezeigt, und in der Diskussion danach hab ich sie gefragt: «Wenn ihr damals gelebt hättet, oder wenn eine Situation wie im Dritten Reich sich in der Bundesrepublik wiederholen würde, was wärt ihr dann?» Und sie haben alle gesagt: «Mitläufer». Das war die Haltung, die sie als richtig empfanden, denn mit dem Heldentum ist das so eine Sache. Die Aktualität meiner Stoffe ist beängstigend, und sie ist nicht auf Deutschland beschränkt, denn es sind Beispiele für das, was in jedem Land passieren kann oder passiert ist oder zu passieren droht. Und ich habe die Erfahrung gemacht, dass ein Film wie «Die Mitläufer» oder «Mein Kampf» in so entlegenen Ländern wie Südkorea oder Taiwan oder auch in gewissen Teilen der USA direkt auf den Ort bezogen wird, wo der Film gezeigt wird. Das heisst: Totalitäre, antidemokratische Muster gibt es überall, sie sind leicht zu erkennen, und da hat so ein Film eine gewisse Signalwirkung.

Wo würden Sie den Zusammenhang sehen zwischen diesen Erinnerungsfilmen und Ihren Künstlerporträts?

Zunächst einmal sind die Künstlerporträts entstanden aus dem Bedürfnis, etwas anderes zu machen. Das war mir zuerst gar nicht bewusst. Nach «Keine Welt für Kinder» kam es zu dem Film über Hans Richter, einen Freund, der eben auch politisch und künstlerisch dachte und arbeitete. Hans Richter wurde 85, und da lag es nahe, zu diesem Anlass einen Film zu machen. Das war der erste Kunstfilm, er entstand erstens aus einem Gefühl der Freundschaft und zweitens aus der Faszination des schöpferischen Prozesses, der für mich eine Art Höhepunkt ist dessen, was Menschen überhaupt zustandebringen. Ich bin immer wieder davon fasziniert, Künstler bei der Arbeit zu beobachten. Dann kam Botero, und Botero ist ja nicht nur der Mann mit den fetten Frauen, sondern das ist auch der Mann, der satirische Bilder von Machthabern in Lateinamerika gemacht hat und sich politisch sehr engagiert. Dann Edward Kienholz mit seinem «Portable War Monument». Es gab immer auf der einen Seite das Interesse am Künstler und die Neugier auf den Menschen, und gleichzeitig gibt es einen Berührungspunkt, der manchmal politisch ist, aber nicht politisch sein muss und es oft auch nicht ist. Und schliesslich habe ich immer Bilder geliebt und Künstler zu Freunden gehabt. Und man kann sich nicht ungestraft nur in dieser NS-Vergangenheit bewegen.

In Ihrem Buch machen Sie den Eindruck eines Menschen, dem das meiste geglückt ist und der nicht nur Glück hatte, sondern mit seinem Glück auch glücklich umzugehen und es zu geniessen wusste.

Ein schöner Satz...

Sie schreiben: «Vielleicht ist es ein Fehler, dass ich mich selbst nie in Frage gestellt habe. Aber ich hatte nie das Bedürfnis, in mich hineinzublicken». Besteht ein Zusammenhang zwischen Glück und dem Verzicht auf Introspektion?

Hm. Ich weiss es nicht. Ich bin ein extravertierter Mensch. Ich sehe, und ich lebe von dem, was ich wahrnehme. Das ist mein Thema. Und ich habe das Glück, dass ich das machen darf, was ich machen will, und weil ich nicht angestellt bin irgendwo, gelingt es mir früher oder später, Projekte durchzusetzen, die mir die Möglichkeit geben, sie so zu machen, wie ich will. Was ist Glück? Mir sind Sachen zugefallen, aber ich habe auch gemerkt, was es ist, das mir zufällt. Es ist ja so: Wenn dir der Ball zugespielt wird, musst du sehen: Da ist er, und dann kannst du Verschiedenes damit machen. Ich habe ihn nie weggeworfen, ich hab ihn auch nie zurückgegeben, sondern ich habe versucht, am Ball zu bleiben – sozusagen, wenn man dieses nicht sehr gute Bild gebrauchen will. Ich habe Glück gehabt, ja: Ich habe überlebt, und ich habe das machen dürfen, was ich machen wollte – nicht immer so, wie ich wollte und nicht immer, wann ich wollte, aber doch... Das klingt selbstgefällig, ist es aber nicht, denn Glück ist kein Verdienst.

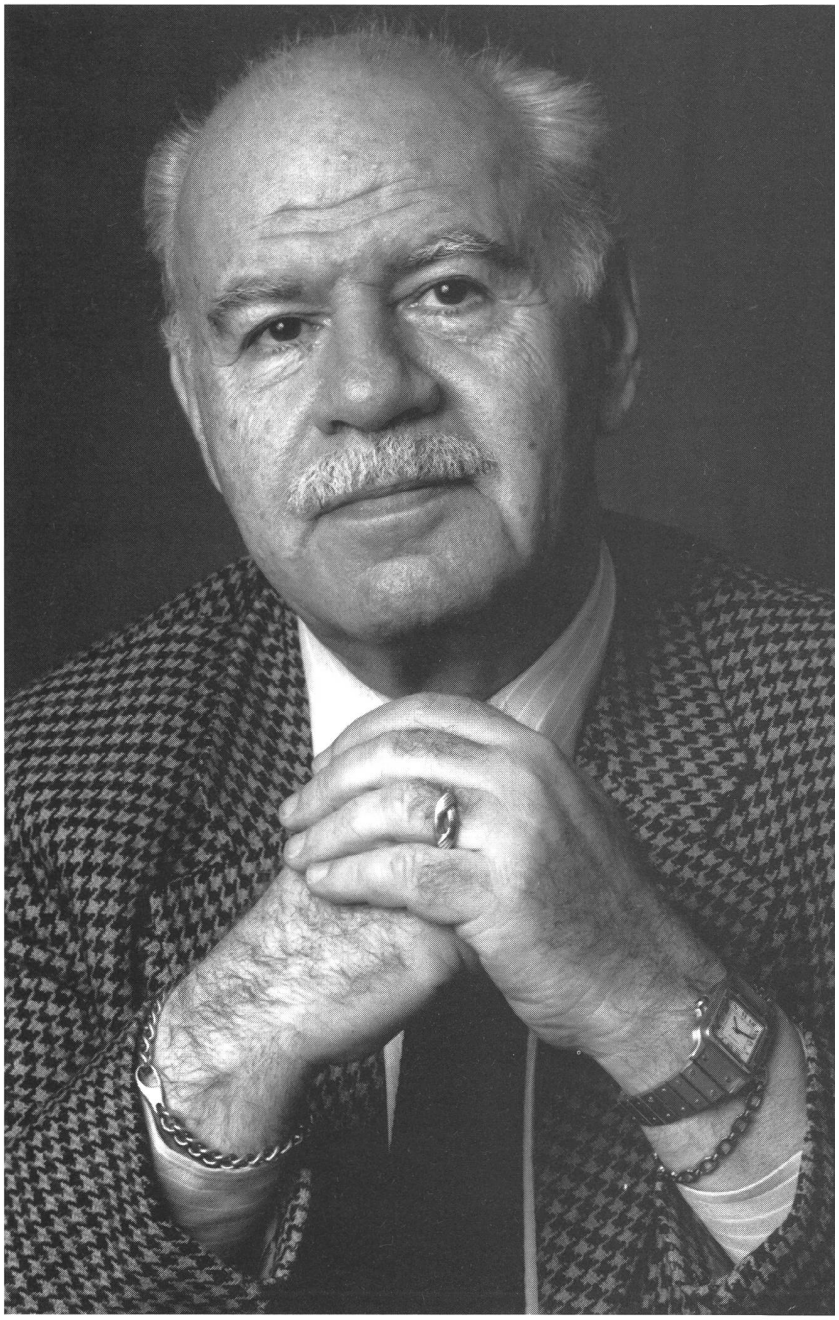
Im übrigen habe ich aus Platzmangel in meinem Buch nicht erzählen können, wie hart ich immer wieder um die Finanzierung meiner Filme kämpfen muss, die oft mit sehr bescheidenen Mitteln produziert werden. Wenn sie zustande kommen, ist der Zeitaufwand für die Finanzierung grösser als für die eigentliche Filmarbeit, und ich weiss nicht, ob da die Bezeichnung «Glück» am Platz ist. Mir wird nichts geschenkt.

In ihrem Leben gibt es auch zwei unglückliche Kapitel: einmal das gescheiterte Spielfilmprojekt nach Max Frisch, «Asche eines Pfeifenrauchers», wie es zunächst, oder «Zürich Transit», wie es später hiess. Und kurz danach, 1969, Ihr

Scheitern als künstlerischer Direktor der von Ihnen mitbegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Während Sie der DFFB ein ausführliches Kapitel widmen, gehen Sie über das Frisch-Projekt fast beiläufig hinweg. War dieses Abbrechen eines lange vorbereiteten Projekts nach drei Drehtagen nicht eine sehr traumatische Erfahrung? Jedenfalls fällt auf, dass Sie sich danach nie mehr mit einem Spielfilmprojekt eingelassen haben.

Ich habe 1984 mit zwei Schauspielern einen Kurzspielfilm nach Singers «Enemies. A Love Story» gedreht und plane eine neue filmische Zusammenarbeit mit Schauspielern. Aber ich finde Non-Fiction-Film spannender als Spielfilm, denn da macht man immer wieder eine Reise ins Unbekannte.

Zur DFFB steht so ziemlich alles, was ich zu sagen habe, in meinem Buch. Ich freute mich, in der Stadt meiner Herkunft eine Filmschule aufbauen zu können, und ich freute mich darüber, mit jungen Menschen zu tun zu haben, die Nein sagten zu der Gesellschaft, in der sie lebten. Aber dann musste ich erleben, dass sich aus diesem Nein sehr gewalttätige Tendenzen entwickelten, zu denen *ich* Nein sagen musste. Ich bin dann als Direktor so zurückgetreten, dass mein Rücktritt das Fortbestehen der Akademie nicht gefährdete, und mein Mitdirektor Heinz Rathsack hat sie ja dann noch viele Jahre geleitet. Was Sie mein «Scheitern als künstlerischer Direktor» nennen, war vorprogrammiert durch die politische Situation im Berlin der sechziger Jahre, die den Aufbau eines «Bauhauses des Films», wie ich es geplant hatte, nicht zuliess. Die Studenten, die den Konflikt an der Akademie auslösten, wollten nicht Filme machen, sondern Revolution. Ihr Aufruhr galt nicht meiner Person, war nicht gegen den einstigen Emigranten und Autor antifaschistischer Filme gerichtet, sondern gegen den Direktor einer Institution, die in ihren Augen einen faschistischen Staat repräsentierte.



Erwin Leiser

Was das Frisch-Projekt betrifft, so halte ich es nicht für sinnvoll, nachträglich auf Details einzugehen. Ich konnte nicht voraussehen, dass Frisch von der praktischen Filmarbeit so wenig verstand und mit seiner Unsicherheit den Hauptdarsteller anstecken würde. Natürlich war es ein sehr schmerzliches Erlebnis. Ich hatte eine Idee: In dieser Episode aus Frischs Roman «Mein Name sei Gantenbein» liegt ein Filmstoff. Ich freute mich darauf, Zürich aus der Perspektive des totgeglaubten Ehrismann, das heisst «einmal anders», zeigen zu können. Und ich habe monatelang wie ein Idiot geschuftet, um eine Koproduktion zwischen drei Ländern – Schweden, Schweiz, Deutschland – auf die Beine zu stellen, in denen die Produzenten alle nicht viel Geld hatten. Als der Dreh begann, hatte ich nicht mehr sehr viel Kraft übrig, und als sich Schwierigkeiten ergaben, teils aus meiner Erschöpfung, teils aus meiner falschen Einschätzung der Möglichkeiten einer Zusammenarbeit mit Autor und Hauptdarsteller am Drehort, da war das Schlimmste für mich das Gefühl, das sich dann in Berlin aufgrund der Haltung einzelner Dozenten wiederholen sollte: Hier werde ich menschlich im Stich gelassen. Das war das eigentlich Schlimme, denn das Wichtigste – und das ist wohl auch der gemeinsame Nenner für Politik und Kunst in meinem Filmschaffen – war für mich immer der Mensch. Es geht mir um den Menschen und darum, den Menschen zu verteidigen in einer unmenschlichen Welt. ■

Filme von Erwin Leiser

SELECTA/ZOOM
Film- und Videoverleih, 8050 Zürich, Tel. 01/302 02 01

Fünf Teile aus dem Montagefilm «Deutschland erwache!», der die ideologische und politische Manipulation des deutschen Films zwischen 1933 und 1945 analysiert:

Heldentod
Regie: Erwin Leiser, BRD 1968, 15 Min., 16 mm, Fr. 20.–.
Im Vordergrund der Filmausschnitte steht die Verherrlichung des «Sterbens für Deutschland» und des Durchhaltewillens selbst in ausweglosen Situationen.

Jugendverführung
Regie: Erwin Leiser, BRD 1968, 13 Min., l6 mm, Fr. 20.–.
Durch das Massenmedium Film wird das deutsche Volk – hier speziell die Jugend – zu bestimmten Denkschemata geführt. Dabei wird der politische Gegner als dümmlich und naiv oder als dreckig und perfid dargestellt.

Nicht lebensberechtigt
Regie: Erwin Leiser, BRD 1968, 13 Min., 16 mm, Fr. 20.–.
Gezeigt wird, wie das deutsche Volk auf das Töten von Juden und Geisteskranken vorbereitet wurde.

Propaganda für den Eroberungskrieg
Regie: Erwin Leiser, BRD 1968, 15 Min., 16 mm, Fr. 20.–.
Der mögliche Feind wird dargestellt als der Schuldige, der Böse in seiner Gottlosigkeit, in der Verfolgung der Minorität, in der kolonialen Unterdrückung.

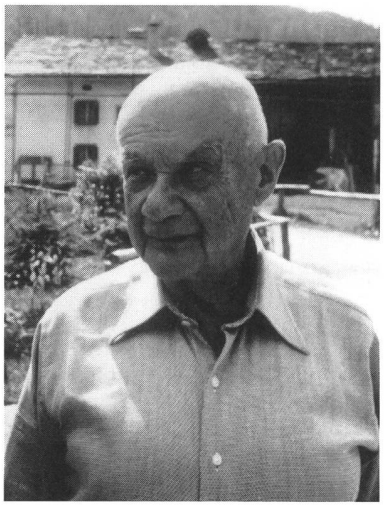
Soldatenenehre und Kriegsruhm
Regie: Erwin Leiser, BRD 1968, 15 Min., 16 mm, Fr. 20.–.
Propagiert wird die Notwendigkeit der Machtergreifung durch den Nationalsozialismus und die Überlegenheit der deutschen Waffen und des Führers. Der Krieg wird jedoch nicht in seiner Realität, sondern als reine Schachpartie zwischen den führenden Militärs dargestellt. Für die Zerstörung ist der böse Feind verantwortlich.

Dokumentarfilme:

Die versunkenen Welten des Roman Vishniac
Regie: Erwin Leiser, Dokumentarfilm, Schweiz 1978, 42 Min., 16 mm, Fr. 50.–.
Ein Filmporträt des Forschers und Fotografen Roman Vishniac, der bereits zu Beginn des Jahrhunderts eine Welt zu fotografieren begann, die nur durch das Mikroskop sichtbar wird. Ausschnitte aus seinem mit dem Mikroskop aufgenommenen Filmen stehen am Anfang. Erzählungen über sein Leben werden unterbrochen mit Fotos, die er in den dreissiger Jahren über das kulturelle Leben der Juden in Osteuropa machte.

Die Feuerprobe
Regie: Erwin Leiser, Dokumentarfilm, BRD 1988, 80 Min., Video VHS, Fr. 40.– 16 mm, Fr. 120.–.
In der Nacht vom 9. zum 10. November 1938 brannten im ganzen grossdeutschen Reich die Synagogen. Tausende von Juden wurden in Konzentrationslager verschleppt und misshandelt. Wegen der Tonnen zerschlagener Fensterscheiben von geplünderten Geschäften, die Juden gehörten, erhielt dieser Wendepunkt in derGeschichte der Judenverfolgungen in Deutschland den Namen Reichskristallnacht, der jedoch diese Tragödie verharmlost. Denn in jener Nacht wurden nicht nur Fensterscheiben zertrümmert. Das deutsche Judentum wurde brutal zerschlagen.

Deutschland erwache!


Die versunkenen Welten des Roman Vishniac

Die Feuerprobe