



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

**Deutsche Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre. Eine
transnationale Perspektive**

Fuhrmann, Wolfgang

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-44821>
Book Section

Originally published at:

Fuhrmann, Wolfgang (2010). Deutsche Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre. Eine transnationale Perspektive. In: Schenk, Irmbert; Tröhler, Margrit; Zimmermann, Yvonne. Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption = Film - cinema - spectator: film reception. Marburg, DE: Schüren Verlag, 399-418.

Deutsche Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre

Eine transnationale Perspektive

Im Mai 1923 erreichte ein empörter Brief das kolumbianische Außenministerium in Bogota. Anlass war die Aufführung von D.W. Griffiths Kriegspropagandafilm *HEARTS OF THE WORLD* (USA 1918), der zu heftigen Protesten seitens der deutschstämmigen Bevölkerung in Kolumbien führte. In Sorge um die Stimmung in den deutschen Gemeinden und die guten Beziehungen zu Deutschland wies die Regierung die Landesdepartements an, weitere Aufführungen von anti-deutschen Filmen zu untersagen.¹

Wessen (Film)-Geschichte wird hier erzählt? Das Ereignis steht im Schnittpunkt US-amerikanischer Vertriebs-, nationaler Film- und deutscher Auswanderungsgeschichte, in der deutschstämmige Kolumbianer als aktive Filmzuschauer auftreten. Egal für welche Perspektive man sich entscheidet, sie wird dem Ereignis in seiner Komplexität nur unzureichend gerecht.

Filmhistorische Ereignisse umfassend zu beschreiben und zu analysieren, stößt nicht selten an methodische Grenzen, wenn es um eine nationale Kino-Geschichtsschreibung geht, deren Spektrum allzu oft auf die Filmproduktion eines Landes fokussiert ist und Fragen der Rezeption weitgehend ausklammert (Crofts 2002, 42; Higson 1989). Aus filmhistoriografischer Perspektive lässt sich der Vorfall aus Kolumbien durchaus als ein Dilemma lesen, das stellvertretend für eine Reihe von Filmgeschichten in Einwanderungsländern steht. Im Folgenden soll es um einen weiteren ›Schnittpunkt‹ gehen, der allerdings nicht in Kolumbien, sondern in dem größten Einwanderungsland Lateinamerikas liegt: in Brasilien.

In «The Limiting Imagination of National Cinema» unterzieht Andrew Higson seinen mittlerweile kanonischen Text «The Concept of National Cinema» einer kritischen Neubetrachtung (Higson 1989 & 2000). Ausgehend von Benedict Andersons Entwurf der *imagined community* fragt Higson nach dem Nutzen des Konzepts eines «nationalen Kinos», das neben seiner zwar hilfreichen Etikettierungsfunktion zugleich tautolo-

1 Archivo General de la Nación, Ministerio de Gobierno, Sección Primera, Rollo 226, Tomos 892–893, Folio 5-13.

gisch und fetischisierend ist. Analysen zum nationalen Kino führen nicht selten zu einer Beschränkung auf Filme, die die Nation als abgeschlossenen Raum erzählen, in dem sich eine homogene Gemeinschaft befindet, die jeder anderen Identität gegenüber verschlossen ist (Higson 2000, 66). Was ein *national cinema* nicht zu leisten vermag, ist die Offenlegung der kulturellen Diversität, des Austausches und der gegenseitigen Durchdringung, die die filmischen Aktivitäten kennzeichnen (ibid., 64).

Nationale Identität, so Higson, ist die Erfahrung des Dazugehörens zu einer Gemeinschaft, die sich jedoch nicht über einen spezifischen geopolitischen Raum definieren muss. Moderne Nationen sind immer sowohl von Einheit als auch von Diaspora gekennzeichnet (ibid., 64). Fragmentiertheit und Disparität ihrer Mitglieder sind Teil einer *imagined community*, was wiederum bedeutet, dass die nationale Öffentlichkeit und der damit verbundene patriotische Diskurs über Nation und nationale Identität ständig darum bemüht sein muss, seine Disparität und Heimatlosigkeit in eine Erfahrung der gefestigten Gemeinschaft zu überführen. Für Higson bleiben in einem solchen Ansatz die Dynamiken moderner Gesellschaften unberücksichtigt, in denen kulturelle und ökonomische Ströme nicht national-staatlichen Grenzziehungen folgen. Grenzen sind nicht nur Mittel der staatlichen Demarkierung, sondern zugleich Durchgänge, die Migration und Austausch ermöglichen (ibid., 67). Im Moment der Grenzüberschreitung entsteht das ›Transnationale‹, das sehr viel besser geeignet erscheint, kulturelle und ökonomische Formationen zu beschreiben, weil diese nicht in nationalen Eingrenzungen gedacht werden können. Transnationale Phänomene betreffen alle Bereiche des Films, sei es in Bezug auf Koproduktionen oder migrierende Filmschaffende auf der Produktionsebene, Fragen der Zensur, der Synchronisation, der Untertitelung und des Marketings oder in Bezug auf die Rezeption von Filmen in den spezifischen kulturellen Kontexten, in denen sie gesehen werden (ibid., 68).

Untersuchungen zur Transnationalität in Film und Kino konzentrieren sich überwiegend auf den Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg, den Zusammenbruch des Ostblocks und die Effekte globaler Migration. Es besteht jedoch keine Notwendigkeit, Transnationalität ausschließlich als rezentes Phänomen zu untersuchen (vgl. Halle 2008, 5). Film war und ist ein internationales Medium, das insbesondere im Rahmen von Vertrieb und Rezeption immer auch transnational zur Geltung kommt. Mit einer Verschiebung von einer produktionsorientierten zu einer vertriebs- und rezeptionsorientierten Filmgeschichte können filmhistorische Erkenntnisse gewonnen werden, die normalerweise durch das Raster einer eurozentristischen Filmhistoriografie fallen würden. Untersuchungen zu Ländern, deren Produktionsumfang nicht ausreicht, um den eigenen Markt zu be-

dienen, bieten sich in besonderer Weise an, Filmgeschichte in Form von Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte zu betreiben (Eckardt 2008). Das Gleiche gilt für Filmbeziehungen zwischen Ländern, die aufgrund von Aus- und Einwanderung historisch miteinander verbunden sind.

Lateinamerika war nicht nur ein bevorzugtes Einwanderungsziel deutscher Emigranten, sondern auch ein wichtiges Exportgebiet für die deutsche Filmindustrie. Auch wenn sich der Anteil deutscher Einwanderer in Lateinamerika national wie regional stark unterscheidet (Deutsche konzentrieren sich vor allem in Südbrasilien, Nordostargentinien oder Südchile), so zeigt das genannte Beispiel aus Kolumbien, dass Immigranten durchaus in der Lage waren, die Filmkultur der neu gewählten Heimat mitzugestalten. Aufgeführte Filme waren nicht *per se* in ihrer Rezeption vorherbestimmt – etwa als Ausdruck faschistischer Propaganda in den 1930er Jahren –, sondern unterlagen den Dynamiken einer lebendigen Filmkultur.

Die folgende Darstellung und Analyse des Vertriebs und der Rezeption deutscher Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre schließt an nationale Forschungen und Filmhistoriografien an, in denen internationale oder transnationale Aspekte unberücksichtigt geblieben sind. Forschungen zur Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland sowie zur Geschichte der UFA (Kreimeier 1992; Bock/Töteberg 1992) belegen die Bedeutung des Kulturfilms als zentrales und prägendes Genre der nichtfiktionalen Filmform seiner Zeit sowie die Effizienz und Struktur eines Filmunternehmens, das wie kein zweites imstande war, als ernstzunehmender Konkurrent zu Hollywood auf dem Weltmarkt zu agieren.² Unberücksichtigt geblieben sind bisher hingegen die internationalen und transnationalen Vernetzungen, Beziehungen und Einflüsse der Filme oder des Unternehmens.

Deutsche Einwanderung in Brasilien

Brasilien war seit dem 18. Jahrhundert eines der wichtigsten Ziele deutscher Emigranten. Mitte der 1930er Jahre schätzte man die Zahl deutschstämmiger Einwanderer in Brasilien auf bis zu eine Million und circa 80'000–100'000 Reichsdeutsche (Nazario 2006, 85).³ Die Ansiedlung dieser Einwan-

2 Vgl. die dreibändige *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, hg. von Jung/Loiperdinger (Band 1) Kreimeier/Ehmann/Goergen (Band 2), Zimmermann/Hoffmann (Band 3), 2005.

3 Man unterschied zwischen Reichsdeutschen, die in Besitz der deutschen Staatsangehörigkeit waren, und Volksdeutschen, die deutscher Abstammung waren, aber eine andere Staatsangehörigkeit besaßen.

derer erfolgte vor allem im Süden Brasiliens in den Staaten Santa Catarina und Rio Grande de Sul, wo der Anteil Deutschstämmiger bis zu zwanzig Prozent betrug (Isolan 2006, 38).⁴ Sie verfügten bis in die späten 1930er Jahre über eine perfekte Infrastruktur in Form von mehr als tausend Schulen, unzähligen Vereinen und verschiedenen deutschsprachigen Tageszeitungen. Darüber hinaus profitierten Deutsch-Brasilianer von den guten wirtschaftlichen und politischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern. Doch mit einem Erlass, der es Ausländern verbot, sich politisch zu betätigen, fand das brasilianische Deutschtum im April 1938 ein jähes Ende (Müller 1997, 305). In den Folgejahren schlossen deutsche Schulen oder wurden in brasilianische Schulen umgewandelt, und vormals deutsche Firmen wurden unter brasilianische Leitung gestellt. Mit dem Kriegseintritt 1942 wurde ein Versammlungsverbot für Deutsche erteilt und die deutsche Sprache verboten.

Die facettenreiche transnationale Geschichte deutscher Einwanderung nach Brasilien hat bisher nur wenig Beachtung in der deutschen Filmforschung gefunden (Fuhrmann 2008).⁵ Das ist umso erstaunlicher, da brasilianische Sujets schon immer die exotistischen Seh(n)süchte deutscher Regisseure beflügelten und bis heute das Brasilien-Bild der hiesigen Kinolandschaft prägen.⁶ Artikel und Nachrichten aus Lateinamerika in der frühen Film-Fachpresse berichteten über den Erfolg deutscher Filmhändler und Kinobesitzer im Lande.⁷ Und die Vorstandsprotokolle der UFA belegen die kontinuierliche Bedeutung des südamerikanischen Marktes, der nicht in der Lage war, durch Eigenproduktionen zu bestehen (Shaw/Dennison 2007, Chanan 1998). Spätestens mit der Weltwirtschaftskrise 1929 wurde Lateinamerika sowohl für die UFA (stellvertretend für die gesamte deutsche Filmproduktion) als auch für die US-amerikanischen Filmgesellschaften zu einem wichtigen Absatzmarkt.⁸ Lateinamerika blieb im Zweiten Weltkrieg als Kriegschauplatz verschont; Brasilien trat erst spät in den Krieg ein.

4 Ortsnamen brasilianischer Städte wie Blumenau, Pomerode, Schroeder oder Teutonia erinnern bis heute an den Einfluss deutscher Einwanderung. Die Stadt Blumenau feiert jährlich das größte Oktoberfest außerhalb Deutschlands.

5 Im Gegensatz dazu gibt es verschiedene Untersuchungen auf brasilianischer Seite (Nazario 2007; Isolan 2006).

6 Angefangen im frühen Kino mit *KAFFEEGEGWINNUNG IN BRASILIEN* (Pathé Frères 1908), *BRASILIANISCHER VOLKSTANZ* (Elge 1910), *DIE TANTE AUS BRASILIEN* (Karlchen-Film GmbH Berlin 1921), *DAS FRAUENHAUS VON RIO* (Hans Steinhoff, D 1927), *DONOGOO TONKA* (Reinhold Schünzel, D 1935/36), *KAUTSCHUK* (Eduard von Borsody, D 1938) *STERN VON RIO* (Karl Anton, D 1914 bzw. Kurt Neumann, BRD 1955) bis hin zu jüngsten Beispielen wie *Alexander Pickls STREETS OF RIO* (D/BRA 2005/06) oder *SCHROEDER LIEGT IN BRASILIEN* (Zé do Rock, BRA/BRD 2008).

7 Stellvertretend sei hier eine Anzeige der Rombauer Cia aus Rio de Janeiro genannt, in der das Unternehmen für sein Qualitätsprogramm mit ausschließlich deutschen Filmen wirbt (in: *Lichtbild-Bühne* 11, 1922, S. 61).

8 Zahlenmäßig war Hollywood auf dem brasilianischen Markt stets dominierend, was

Der Kulturfilmdienst

Für das Kinopublikum in Brasilien waren deutsche Kulturfilme keine Seltenheit: Im Januar 1927 konnte man zum Beispiel Hanns Walter Kornbaums abendfüllenden *WUNDER DER SCHÖPFUNG* (D 1925) sehen.⁹ Eine spezielle Förderung des Kulturfilms in Form von Lehr- und Unterrichtsfilmen scheint in den deutschsprachigen ländlichen Gebieten allerdings erst in den 1920er Jahren erfolgt zu sein. Als möglicher, vorerst provisorischer Beginn kann der Besuch von Edgar Beyfuss in Brasilien im August 1925 gelten. Beyfuss war zu dieser Zeit Dramaturg der UFA-Kulturfilmabteilung und befand sich vermutlich auf einer Werbetour für den Kulturfilmvertrieb in Brasilien. Sein Vortrag in der Olinda-Schule, der größten deutschen Schule in São Paulo, sollte dem Publikum Aufschluss über den deutschen Kulturfilm bringen und mit der Vorführung eines Films Einblicke hinter die Kulissen geben.¹⁰ In den folgenden Jahren verstärkten die deutschen Schulen – federführend war die Olinda-Schule – ihre Filmaktivitäten, die im Weiteren maßgeblich durch die politischen Veränderungen in Deutschland und ein privates Filmnetzwerk in Brasilien beeinflusst wurden.

Bereits kurz nach der Machtergreifung Hitlers begann die Zusammenarbeit des deutschen Propagandaministeriums mit den Auslandsorganisationen (AO) der NSDAP, die finanziell und materiell mit Filmen, Bildern und Artikeln versorgt wurden (Müller 1997, 65). Eine brasilianische AO entstand bereits 1931 in Rio de Janeiro und zählte 40'000 Mitglieder (Nazario 2007, 87). In den folgenden Jahren wurde die Zusammenarbeit von staatlicher Seite weiter ausgebaut und der Export deutscher Filme durch die AOs geplant (Müller 1997, 66).

Parallel und unabhängig von den Interessen der NSDAP entstanden in Brasilien zwei Initiativen, die es sich zur Aufgabe machten, die Filmaktivitäten in den Gebieten der deutschen Einwanderer zu koordinieren. Bereits vor der Machtergreifung Hitlers hatte der Lehrerverein in São Paulo 1930 einen eigenen Filmprojektor erworben, um vermehrt Vorführungen in der Stadt und Umgebung zu veranstalten. In São Leopoldo im Bundesstaat Rio Grande de Sul wurde 1932 auf eine Privatinitiative des dort tätigen Lehrers Dr. Kosche der Deutschbrasilianische Kulturfilmdienst (DKD) gegründet, den der Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer (LDL-Filmdienst) ab 1934 verwaltete.¹¹ Unterstützung erhielt der Filmdienst

die europäischen Filmindustrien nicht davon abhielt, einen Anteil am brasilianischen Markt zu gewinnen (Isolan, 34 ff).

9 *Deutsche Rio Zeitung*, 27.1.1927.

10 Archivo do Instituto Martius-Staden (hiernach AIMST), Diario G. A. Hoch 1924–1926.

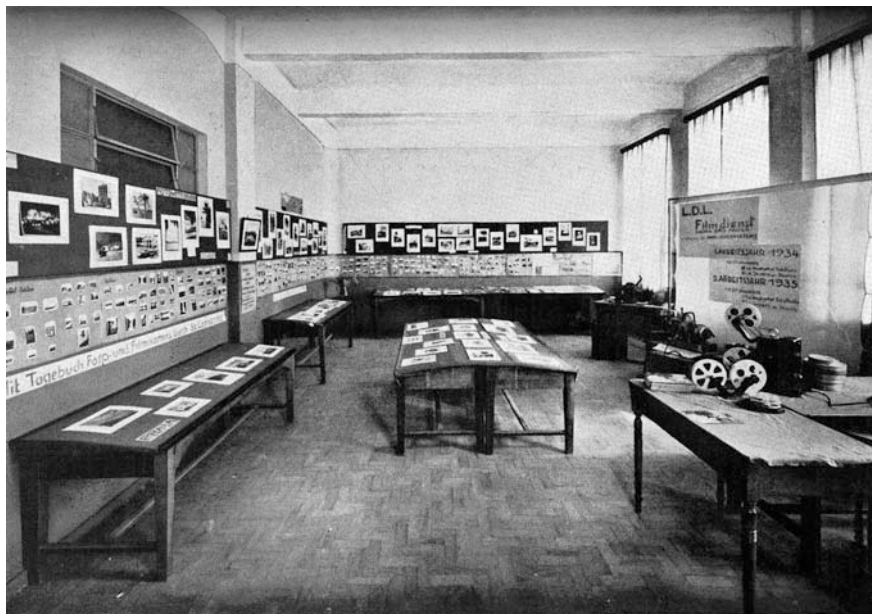
11 *Allgemeine Lehrerzeitung für Rio Grande de Sul*, 5, Mai 1934, S. 13. Die Idee eines Kultur-

durch die Vertretung der Propagandastelle der deutschen Reichsbahn sowie durch die Firmen Zeiss, Agfa und Siemens (Rodrigues/Moraes von Simson 2005, 27).¹² Nach Gründung des Filmdienstes entstand eine erste Dependence in São Paulo, die sich bald landesweit mit Hauptstellen, Gaustellen und Bezirksstellen bis nach Bahia im Nordosten Brasiliens vernetzte. Die Programme bestanden ausschließlich aus Stummfilmen¹³ im Format 16mm-Schmalfilm oder dem selten benutzten 24mm-Format.¹⁴ Sie wurden unentgeltlich vorgeführt, nur die Kosten mussten gedeckt werden.

Ziel des Filmdienstes war es, die gesamte deutschsprachige Bevölkerung zu erreichen und «dem Auslandsdeutschen in lebensnaher Form Bilder aus der deutschen Landschaft, von historischen Orten, von den Stätten deutscher Arbeit» zu zeigen und «die großen nationalen Feiern nacherleben» zu lassen.¹⁵ Die Filme sollten als «lebendige Verbindung mit der Stammesheimat das Volkstum erhalten helfen» und das deutsche Schulwesen in Brasilien stärken.¹⁶ Vom Filmdienst selbst hergestellte Filme sollten wiederum in der Heimat vom «Deutschtum in Brasilien berichten».¹⁷

filmvertriebes in den deutschen Kolonien der jeweiligen Länder entstand wahrscheinlich nicht in Brasilien, sondern in Chile; ebenso wird die Idee des Filmdienstes in den folgenden Jahren in Argentinien etabliert oder zumindest versucht zu etablieren (vgl. Verein Deutscher Lehrer in Chile, 1. Rundschreiben, Ende März 1930, in: AIMST, Correspondência Deutscher Lehrerverein São Paulo 1930). Eine genaue Trennung zwischen dem Lehrerverein und Kosches Kulturfilmdienst ist nicht möglich, da sich Kosche bereits 1932 an den Lehrerverein wendete und eine Koordinierung vorschlug (AIMST, Correspondência Deutscher Lehrerverein São Paulo 1932, 2.7.1932).

- 12 Kosches Idee eines nicht-kommerziellen Filmdienstes richtete sich anfangs gegen Anbieter wie Agfa-Brasilien, die sich auf den Verkauf konzentrierte und erst später mit dem Filmdienst Verleihoptionen aushandelte (Correspondência: Deutscher Lehrerverein, São Paulo 1932, 2.7.1932).
- 13 Im Spätsommer 1934 veranstaltete die Reichsbahn eigene Tonfilmvorführungen (Deutsch-brasilianischer Kulturfilmdienst, in: AIMST, Correspondência Deutscher Lehrerverein 1935/I). Einer Korrespondenz mit der deutschen Humboldt-Schule Buenos Aires ist zu entnehmen, dass man im Winter 1934 eigene Kino-Tonfilmvorführungen organisierte (AIMST, Correspondência Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer 1934, 5.9.1934).
- 14 Bericht Deutsche Schule São Paulo 1933 (1934), 75. Bei dem 24mm Format handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das unperforierte Filmformat der Marke Ozaphan. Das ungewöhnliche Format wurde in den 1930er Jahren für den Amateur-, Lehr- und Unterrichts-bereich entwickelt und vornehmlich in Frankreich und Deutschland durch Cinélux vertrieben (Forster/Goergen 2007). Ich danke Ralf Forster für diesen Hinweis.
- 15 Bericht Deutsche Schule São Paulo 1933 (1934), 74.
- 16 Bericht Deutsche Schule São Paulo 1936, 88.
- 17 Bericht Deutsche Schule São Paulo 1933 (1934), 75. Eine genaue Auflistung der eigenen Aufnahmen, die durch den DKD verliehen wurden, konnte bisher nicht gefunden werden. An Titeln werden in den Korrespondenzen genannt: RIO GRANDENSER GIFTSCHLANGEN; DIE GROSSE PARADE IN PORTO ALEGRE VOR FLORES DA CUNHA AM 24.10.1933; DAS GROSSE GAUTURNFEST IN IJUHY; QUER DURCH SANTA CATHARINA ODER BERTIOGA; [REISE NACH DEN IGUASSUFÄLLEN]; [DIE EROBERUNG DES URWALDES (DEUTSCHE SIEDLUNG IN SÜDBRASILIEN)] oder [BRASIL GRANDIOSA]. Bei den in eckigen



1 Kulturfilmdienst des Landesverbands Deutsch-Brasilianischer Lehrer. Ausstellung zum Schulfest 1936.

Filmvorführungen durch den Lehrerverein oder den Kulturfilmdienst waren beliebt und erfolgreich. Für den Zeitraum zwischen 1931 und 1938 lassen sich zahlreiche Anfragen von Vereinen belegen, die Vorführungen planten oder Tipps zur weiteren Akquirierung neuer Filme gaben – Korrespondenzen, die der Filmdienst ab und an auch mit einem «Filmheil» signierte.¹⁸ Im ersten Jahr seiner Tätigkeit konnte der Filmdienst 121 Vorstellungen verzeichnen, davon 85 im Stadtgebiet São Paulo sowie 36 im Innern des Landes.¹⁹ Die Bezirksstelle Santa Catarina berichtet von bis zu 3'000 Zuschauern pro Vorführung.

Filme, die während der Jahre des Filmdienstes in den Gebieten deutscher Einwanderer und den deutschen Schulen zur Aufführung kamen, stammten nicht ausschließlich aus oder berichteten über Deutschland; ebenso wenig war das Publikum ausschliesslich deutsch oder deutschstämmig. Eine Veranstaltung der Olinda-Schule in São Paulo im Mai 1934 begann beispielsweise mit dem Trickfilm WUPP LERNT DAS GRUSELN

klammern genannten Titeln handelt es sich wahrscheinlich um Aufnahmen, die von Deutsch-Brasilianern zur Verfügung gestellt wurden. Sie konnten bisher noch nicht offiziell nachgewiesen werden.

18 AIMST, Correspondência Landesverband Deutsch-brasilianischer Lehrer 1933, 22.4.1933.

19 AIMST, Hans Staden-Verein São Paulo, Rundschreiben 4/35, o.A. GIV f 7. Instituto Hans Staden 1925–1941.



2 Einladung des Deutsch-Brasilianischen Kulturfilmdienstes zur Vorführung deutscher Kultur- und Lehrfilme vom 18. Mai 1934.

(Hermann Diehl, D 1932), gefolgt von MIT DEM CONDORFLUGZEUG VON NATAL BIS SANTOS sowie DER SCHÖNE RHEIN. II. TEIL.²⁰ Der Trickfilm war kaum dazu geeignet, das Deutschtum in Brasilien zu stärken, sondern diente vielmehr dazu, den Filmabend in unterhaltender Atmosphäre zu eröffnen.

In Analogie zu Thais Blanks These, dass in deutschen Wochenschauen zu sehende Aufnahmen von Auslandsdeutschen in Brasilien über tausende von Kilometern das Band einer nationalsozialistischen *imagined community* festigten (Blank 2008, 11), ließe sich argumentieren, dass in Brasilien aufgeführte Kulturfilme aus Deutschland eine ähnliche Funktion erfüllten. Demnach gab der Film deutschen und deutschstämmigen Zuschauern das Gefühl, Teil der nationalsozialistischen Gemeinschaft zu sein – einer Gemeinschaft, die, wie der Untertitel «Von Koblenz bis Rotterdam» in DER SCHÖNE RHEIN besagt, davon Zeugnis ablegt, dass «deutsche

20 Für die beiden zuletzt genannten Filme konnten bisher keine filmografischen Angaben gefunden werden.

Landschaften» weit über die eigene Staatsgrenze hinausreichten. Ebenso konnten Zuschauer den Flug entlang der Küste Brasiliens im Condorflug-Film als Meisterleistung deutscher Technik verstehen, die die neue Heimat aeronautisch vermaß.²¹

Berücksichtigt man jedoch die Heterogenität des Publikums und die Programmstruktur der Vorführungen, so kann kaum von den Filmtiteln auf eine eindeutige Rezeption geschlossen werden.²² Vielmehr ist im Sinne von Stuart Halls Modell des *encoding/decoding* von einer ausgehandelten oder gar oppositionellen Lesart zu sprechen (Hall 1999).

Dafür spricht, dass das Verhältnis zwischen den Auslandsorganisationen der NSDAP und der deutsch-brasilianischen Bevölkerung nicht ohne Spannung war. Die Mehrheit der deutschstämmigen Bevölkerung pflegte die deutsche Sprache, Kunst und Tradition, zeigte aber kein Interesse für die faschistische Ideologie (Nazario 2007, 86). Nur der kleinste Teil unterstützte Hitler und sprach sich das Recht zu, sich gegen «Teuto-Brasilianer» zu wenden, die nicht ihre Ideen teilten (Nazario 2007, 86; Geertz 1987, 82). Darüber hinaus gab es in Brasilien kritische Stimmen, die das Vorgehen der AOs im Lande als unsensibel betrachteten, da sie den Ruf deutschstämmiger Brasilianer als «gute brasilianische Staatsbürger» gefährdeten (Müller 1997, 43 und 296). Entsprechend besorgt äußerte sich ein Bericht zur Vorstandssitzung des Verbandes deutscher Vereine im November 1931, in dem man vor dem zunehmenden Einfluss der NSDAP auf die Bevölkerung warnte.²³

Folgt man den Berichten und Korrespondenzen über Filmveranstaltungen in den Städten und auf dem Lande, dann war das Zielpublikum alles andere als rein deutsch oder deutschstämmig. Deutsche machten den geringsten Teil der Olinda-Schüler aus, die überwiegend von Deutsch-Brasilianern und zu einem Viertel von Brasilianern und anderen Nationalitä-

21 Die Condor wurde 1924 aus einem Zusammenschluss der kolumbianischen Sociedad Colombo Alemana de Transporte Aéreo (SCADTA) und der Deutschen Aero Lloyd gegründet. Zur Geschichte der Condor siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Condor_Syndikat (Zugriff am 15.10.2009).

22 Zu den Filmen, die Blank untersucht, gehören u.a. *ILHA DE MARAJÓ* [Die Insel Marajó], und *COLONOS ALEMAES NO BRASIL* [Deutsche Kolonien in Brasilien]. Letzterer scheint identisch mit *AUF GROSSER FAHRT. EIN FILM VON KRIEGSMARINE UND AUSLANDSDEUTSCHEN* (Hans-Hein von Adlerstein, D 1936). Vgl. http://www.filmarchives-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=dca453179b5df647038de54ffb3240ff&content_tab=deu (Zugriff am 22.10.2009).

23 AIMST, Correspondência Deutscher Lehrerverein, São Paulo 1931. Bericht aus der Vorstandssitzung des Verbandes Deutscher Vereine, 9.11.1931. Die Gründung des VDV ging auf eine Initiative der Ortsgruppe der NSDAP São Paulo zurück, die damit größere Einflussnahme auf das kulturelle Leben der deutschstämmigen Bevölkerung erreichte (vgl. Müller 1997, 159) Die obgenannte Kritik zeigt aber, dass man sich innerhalb des Vereins der Einflussnahme bewusst war.

ten besucht wurde.²⁴ Auf dem Lande scheinen ohne die portugiesischsprachige Bevölkerung Filmvorführungen kaum möglich gewesen zu sein. Im Juni 1931 musste eine Veranstaltung in Cosmópolis im Innern São Paulos aufgrund des fehlenden Stroms ins Stadtkino verlegt werden. Nur dank des Besuches der brasilianischen Bevölkerung konnte ein finanzieller Verlust an diesem Abend vermieden werden. Ein Bericht bemerkt dazu:

Obleich die Handlung der Filme leicht verständlich war, ist doch bemerkenswert, dass besonders von den Brasilianern bedauert wurde, dass die Texte außer in deutscher nicht auch in der portugiesischen Landesprache abgefasst waren. Und zweifellos könnten wir mit noch größeren Erfolgen rechnen, wenn zukünftig dieser Wunsch berücksichtigt würde.²⁵

Ähnlich «brasilianisch» geprägt war eine Vorführung in Congonhas do Campo in Minas Gerais im Jahr 1938, bei der von 200 Zuschauern nur 10–15 deutschstämmig waren.²⁶

Dass ein brasilianisches Publikum zumindest in der Planung mitgedacht wurde, zeigt eine eigentümliche Verbindung deutscher und brasilianischer Filmtitel in einem Programm im März 1935 in São Caetano in Minas Gerais. Neben den Filmen VON AMMERGAU ZUM STAFFELSEE,²⁷ DIE OSTSEE, 5 UND 6 TEIL und SPORT IM SCHNEE kamen Os 3 CAVALHEIROS und KOKO E O CACIQUE zur Aufführung.²⁸ Bemerkenswert in der Programmli­stung ist nicht nur das Nebeneinander von deutschen und brasilianischen Titeln, sondern auch, dass die deutschen auf den Kulturfilm verweisen, während es sich bei den übrigen beiden Titeln um Animationsfilme handelt. Die Programmgestaltung des Abends lässt sich als eine Alternative zum Dilemma in Cosmopolis lesen. Es ist nicht überliefert, in welcher Sprache der Filmabend durchgeführt wurde und ob die ersten drei Filme portugiesisch eingesprochen wurden, doch bedurften zumindest die Trickfilme keines erläuternden Textes oder speziellen Idioms, um verstanden zu werden. Sie vermittelten sich als das, was sie sein wollten – lustige Unterhaltung für ein breites Publikum, ungeachtet ob brasilianischer oder deutscher Herkunft.

24 Von 426 Schülern im Jahr 1923 waren 259 Deutsch-Brasilianer, 79 Deutsche und 88 Brasilianer und andere Nationalitäten. Zum 60-jährigen Bestehen 1938 betrug die Zahl 947 Schüler, davon 126 Deutsche, 520 Deutsch-Brasilianer, 249 Brasilianer und 52 andere Nationalitäten (Tiemann 2008, 4).

25 AIMST, GIV f Nr. 25 Schubert Chor. Bericht des Deutschen Lehrervereins-São Paulo über die Filmvorführungen vom 22.5.1931.

26 AIMST, Correspondência Landesverband Deutsch-Brasilianischer Lehrer 1937–1938, 22.4.1938.

27 Hier handelt es sich wahrscheinlich um den Emelka-Kulturfilm VOM STAFFELSEE INS AMMERGAUER LAND (F. Möhl, D 1925). Vgl. www.filmportal.de.

28 AIMST, GIV f Nr 25/ Schubert-Chor. 13.3.1935. Für letztgenannte Filme konnten bisher keine filmografischen Angaben gefunden werden.

Angesichts der heiklen Elektrifizierung waren Filmveranstaltungen im Landesinnern nicht selten eine improvisatorische Meisterleistung und, im Gegensatz zu Vorführungen in den Städten, oft gar die ersten Filmvorführungen überhaupt für die ansässige Bevölkerung.²⁹ Auch hier wird in abgewandelter Weise vom bekannten Gründungsmythos der Filmgeschichte berichtet, nicht in Form eines gefilmten einfahrenden Zuges, der nach der Legende dafür gesorgt haben soll, dass das Publikum in den ersten Reihen vor Schrecken in Deckung ging, sondern in Form eines Lastautos mit SA-Leuten.³⁰ Dies verweist sowohl auf den ideologischen Gehalt des Films, der auf eine faschistisch-patriotische oder ehrfürchtige Bewunderung des Zuschauers spekuliert, als auch auf das Filmereignis als Attraktion, das von den «Kolonistenkindern» [...] «unsicher zwischen Furcht und Staunen» erlebt wurde.³¹

Als fantastische Seh-Erfahrung und Novität entfalteten Filme über den Tag von Potsdam, den Maifeiertag oder das Turnfest in Stuttgart eine Reihe von Rezeptionsmöglichkeiten im Spannungsfeld politischer Propaganda, Attraktionskino und der «Ästhetik der Ansicht» (Gunning 1990; 1995). Higson weist darauf hin, dass fremde Filme exotische Elemente in die indigene Kultur einführen können und damit zur Diversität des nationalen Filmrepertoires beitragen (Higson 2000, 69). Angesichts des spärlichen Unterhaltungsangebots im Landesinneren trugen jedoch nicht nur die Filme, sondern auch die Filmprojektion an sich zu einer Erweiterung des Kulturangebots bei.

Gunning definiert die «Ästhetik der Ansicht» in Aktualitäten und Reisebildern als etwas, das bereits vor der Aufnahme existiert hat und somit weitgehend unabhängig vom Akt des Filmens ist (Gunning 1995, 114). Die vermeintliche Unveränderbarkeit und Unabhängigkeit der Ansicht von ihrer medialen Verfasstheit machten Aufnahmen aus Deutschland zu einer Art nostalgisch-visuellem Erinnerungsalbum an eine vergangene Zeit, das die Zuschauer mit «tränenfeuchten Augen» und «Tränen wehmütiger Erinnerung bei den Bildern aus der alten Heimat» gemeinsam ansahen.³² Mit den Filmen verwandelte sich der Zuschauer in einen virtuellen Zeitreisenden, der Bilder aus der alten Heimat und seiner Vergangenheit sah, wohl wissend, dass er diese so nie wieder sehen würde. Als eine Art Zeit-Erfahrung lässt sich auch die bereits erwähnte Programmierung der Filme

29 Bericht Deutsche Schule 1933 (1934), 76.

30 Ibid. Die vermeintliche Panik bei den ersten Filmvorführungen der Lumière-Brüder in Paris ist, wie Martin Loiperdinger gezeigt hat, nicht belegt. Vielmehr verweist die «Panik-Legende» auf eine neue Erfahrung der Wirklichkeitswahrnehmung, eine fantastische Erfahrung der Wirklichkeit (Loiperdinger 1996, 49).

31 Bericht Deutsche Schule 1933 (1934), 76.

32 Ibid.

in der Olinda-Schule verstehen: Der Blick über Brasilien aus dem Flugzeug war der gegenwärtige Blick auf die neue Heimat, gefolgt von der nostalgischen Erinnerung an die alte. Bedenkt man den immensen Unterschied der Distanzen, die in den Filmen zurückgelegt werden – 3'000 km entlang der brasilianischen Küste vom Nordosten des Landes (Natal) bis nach São Paulo (Santos) beziehungsweise 400 km von Koblenz bis Rotterdam –, so lässt sich die alte Heimat durchaus als zu klein verstehen, die zu Gunsten einer um ein Vielfaches größeren neuen Heimat verlassen wurde.

Der Fokus auf das Filmprogramm, das nicht standardisiert war, sondern gemäß den lokalen Bedürfnissen der nachfragenden Institutionen variierte, zeigt, dass die Vorführungen der Schulen oder des Kulturfilmdienstes nicht ausschließlich als exterritoriale Verlängerung nationalsozialistischer Filmpropaganda verstanden werden dürfen. Während für brasilianische Zuschauer die Filme eine Erweiterung des kulturellen Angebots darstellten, maßen deutsch-brasilianische Zuschauer ihnen auf sehr unterschiedliche Weise Bedeutung bei: Kulturfilmveranstaltungen konnten das Band einer *imagined community* stärken – aber nicht nur das einer deutschen, sondern eben auch das einer brasilianischen, der sich Deutsch-Brasilianer zugehörig fühlten.

Spielfilme in Brasilien

Folgt man den Rezensionen deutscher Spielfilme in Brasilien, so wurden die Filme zunächst als willkommene Abwechslung und Herausforderung zum dominierenden Hollywoodkino gesehen und erst zu einem späten Zeitpunkt mit faschistischer Propaganda in Verbindung gebracht (vgl. Nazario 2007, 88-90).

Anders als das privat organisierte Netzwerk für den Kulturfilm konzentrierte sich die Spielfilmdistribution auf die öffentlichen Kinos. Der brasilianische Markt wurde zwar von verschiedenen deutschen Filmgesellschaften beliefert, für das brasilianische Publikum war jedoch jeder deutsche Film ein UFA-Film: *Um-filme-alemão*.³³

Ihre Popularität verdankten deutsche Unterhaltungsfilme dem hohen technischen Standard, der sich vor allem in der *mise-en-scène* von Licht, Musik und Kameraarbeit ausdrückte und die Presse immer wieder zu Lobeshymnen und Superlativen hinriss. METROPOLIS (Fritz Lang, D 1925/26), FAUST (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1925/26), VARIÉTÉ (Ewald

33 BArch R 109/5379, fol. 536. Hierbei handelt es sich um einen Bericht des brasilianischen UFA-Vertriebspartners Ugo Sorrentino im *Filmkurier* vom 28.7.1934.



3 Premiere von SENSATIONSPROZESS CASILLA (Eduard von Borsody, D 1939) in Rio de Janeiro am 7. Juli 1941.

A. Dupont, D 1925) oder WALZERTRAUM (Ludwig Berger, D 1925) wurden überschwänglich als «Wunder der modernen Kinematografie» und «brillante Arbeit reiner Kunst» gefeiert (Isolan 2006, 89). Sah die Presse Hans Steinhoffs DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG (D 1934/35) als den «grandioseste[n] Film, der bisher vom deutschen Kino produziert wurde», war es kurz darauf MAZURKA (Willi Forst, D 1935), der zum bisher besten der dort je hervorgebrachten Film ausgerufen wurde (ibid., 90).

Das Qualitätsmerkmal der UFA-Filme machten sich einige brasilianische Kinobesitzer in ganz besonderer Weise zu eigen: Im April 1935 erreichte die UFA-Zentrale in Berlin der empörte Brief des in Brasilien lebenden, aber «deutsch denkenden und fühlenden Österreichers» Eugenio de Felix, der auf einen skandalösen Zustand in den brasilianischen Kinos aufmerksam machen wollte.³⁴ Von Beruf Unternehmer und Produzent von Naturfilmen berichtet de Felix von Kinos in São Paulo und Rio de Janeiro, die täglich von 14 Uhr bis Mitternacht deutsche Filme der Kategorie «Nur für Männer» aufführten:

Was nun die Filme anbelangt, die dort gespielt werden, so handelt es sich durchwegs um alte stumme Filme, bei denen an den möglichsten und unmöglichsten Stellen *rein pornografische Szenen* hineingesetzt wurden, und dem Publikum den Eindruck geben sollen, dass es sich um komplette Produktionen handelt. Was den Tatbestand besonders interessieren wird: Fast alle die-

34 BArch R 109 I/5379, fol. 398-399.

ser Filme sind ältere Filme der UFA mit den bekanntesten Künstlern wie Willi Fritsch, Lilian Harvey, Werner Kraus, Werner Fuetterer, Gustav Fröhlich, Ivan Petrovitch, etc.³⁵

Wie de Felix weiter zu berichten wusste, hatte der Kinobesitzer die Filme von dem brasilianischen Verleih Urania gekauft und anschließend die pornografischen Szenen einarbeiten lassen. Die Reaktion der UFA auf die Beschwerde ist nicht überliefert, doch spricht diese Anekdote für eine kulturelle Aneignung der besonderen Art.³⁶

In seiner Untersuchung der Rezeption des deutschen Kinos in der brasilianischen Presse bemerkt Isolan, dass das liberale Image der Weimarer Republik wesentlich zur Popularität deutscher Filme beitrug und sich damit von der US-amerikanischen Filmindustrie abgrenzen konnte, die in ihren Produktionsvorgaben dem Hays Code unterlag (2006, 91 ff).

Mit der Machtübernahme der Nazis veränderte sich auch die Wahrnehmung des deutschen Kinos in der brasilianischen Presse. Nicht transgressive Momente, die die Moral des Weimarer Kinos kennzeichneten, interessierten die Rezensenten, sondern der erzieherische Charakter von Filmen, die für ein neues Deutschland standen, aber weiterhin auf hohem künstlerischen Niveau produziert wurden (Isolan 2006, 93-95). Zum Paradigmenwechsel im Moraldiskurs der Rezensionen deutscher Filme in Brasilien stehen die ›UFA-Pornos‹ geradezu quer. Das Kalkül des Kinobesitzers auf einen Erfolg bei der männlichen Klientel in Rio und São Paulo basierte nicht nur auf der guten Reputation, den die UFA aufgrund ihrer hohen *production values* auf dem brasilianischen Markt genoss, sondern auch auf der spezifischen Filmerfahrung der Zuschauer mit dem deutschen Kino. Es ist anzunehmen, dass Filmzuschauer die Kompilationstechnik durchschauten, aber vielleicht nicht den verantwortlichen Agenten dahinter ausmachen konnten. Somit konnten sie die ›UFA-Pornos‹ sowohl als sehr liberales Produkt der deutschen Filmindustrie ansehen als auch als gewitzte Aneignung und Parodie auf das ›anständige‹ deutsche Kino seiner Zeit.

Feierte die brasilianische Presse die UFA-Filme aufgrund ihrer künstlerischen Merkmale, war die UFA-Zentrale in Berlin weniger euphorisch

35 Ibid. [Herv. i. O.]. Um der UFA einen Eindruck des Umfangs zu geben, teilte de Felix gleich die betreffenden Titel mit: *ALMAS PERDIDAS / DIE CARMEN VON ST. PAULI* (Erich Waschneck, D 1928); *INFERNO DAS VIRGEN / DIE HOELLE DER JUNGFRAUEN* (Robert Dinesen, D 1927); *EMBRIAGUEZ DA MOCIEDADE / JUGENDRAUSCH* (Georg Asagaroff, D 1926/27) und *CASTE SUZANA / DIE KEUSCHE SUSANNE* (Richard Eichberg, D 1926).

36 Das Beispiel eines mexikanischen Handelspartners, der unautorisiert das UFA-Logo in seinen Briefkopf integriert hatte, zeigt, dass sich die UFA wiederholt mit dem Problem konfrontiert sah, ihren Namen gegen Missbrauch zu schützen (BArch R 109 I/5379, fol. 386).

über den Ertrag ihrer Produktionen und stets auf der Suche nach dem richtigen Vermarktungskonzept für Südamerika. Folgt man den Vorstandsberichten der UFA, war der Markt in Brasilien schwer einzuschätzen. Entgegen der Hoffnung, dass *DAS HOFKONZERT* (Detlef Sierck, D 1936) einen ähnlichen Erfolg erzielen würde wie in anderen Monopolgebieten, war der Film in Brasilien wenig erfolgreich.³⁷ Filme wie *SCHLUSSAKKORD* (Detlef Sierck, D 1936) und *DER BETTELSTUDENT* (Georg Jacoby, 1936) erwiesen sich ebenfalls nur als knappe Durchschnittserfolge.³⁸ Als Alternative bot sich eine verstärkte Sichtbarkeit durch ein eigenes Kino an.³⁹ Dabei ging es sowohl darum, sich durch Markierung von Präsenz der starken Herausforderung seitens der amerikanischen Filmindustrie zu stellen als auch den Wünschen der deutschsprachigen Bevölkerung gerecht zu werden. Bereits 1933 beklagte das Propagandaorgan der NSDAP in São Paulo, *Deutscher Morgen*, dass deutsche Filme in französischer Sprache gezeigt wurden statt auf Deutsch.⁴⁰ Im Jahr darauf wandte sich die Ortsgruppe São Paulo der NSDAP in derselben Frage an die UFA, um das Unternehmen zur Aufführung deutscher Filme zu bewegen.⁴¹ In ihrer Antwort teilte die UFA mit, solche Filme seien in erster Linie ein Verlustgeschäft. Deutschsprachige Filme liefen nur in den ersten Tagen erfolgreich und verbuchten, nachdem das deutsche Publikum abgeschöpft sei, kaum nennenswerte Erträge. Die Kinobesitzer sähen sich somit gezwungen, UFA-Filme im Doppelpack mit Hollywood-Produktionen zu zeigen, um auf ihre Kosten zu kommen. Dagegen konnte Ludwig Bergers *WALZERKRIEG* (D 1933) in französischer Fassung mit einem kleinen Gewinn abschließen.⁴² Unter der Bedingung, dass die deutschsprachige Bevölkerung die Kosten erwirtschaftete, sicherte die UFA-Vertretung der Ortsgruppe zu, von nun an ausschließlich Filme in deutscher Sprache zu zeigen.⁴³

Sehr viel stärker als die Klagen der deutschsprachigen Bevölkerung beschäftigte die UFA die Marktbeherrschung Hollywoods in Brasilien, die Ende des Ersten Weltkriegs bereits 85,9% betrug (Thompson 1985, 134). Um ihre Stellung auf dem südamerikanischen Markt zu stärken, entschied sich die UFA Mitte der 1930er Jahre, mit einem eigenen Premierentheater

37 BAArch R 109 I/1032b, fol. 295.

38 Ibid.

39 Im März 1935 diskutierte der Vorstand ebenfalls die Frage nach der Eröffnung eigener UFA Kinos in Städten wie London oder New York. Angesichts der zu geringen Zahl geeigneter Filme für ein solches Vorhaben fasste der Vorstand keinen weiterführenden Beschluss (BA-R 109 I-1030a, Niederschrift Nr. 1065 über die Vorstandssitzung vom 12.3.1935).

40 *Deutscher Morgen*, 41, 13.10.1933, S. 7.

41 AIMST; GIV f Nr. 25 / Schubert-Chor; 12.6.1934.

42 Ibid.

43 Ibid.



4 Werbeanzeige zur Eröffnung des UFA Palácio São Paulo 1936.

in der brasilianischen Kinolandschaft Präsenz zu markieren.⁴⁴ Verantwortlich für die Suche beziehungsweise Pacht eines entsprechenden Kinos war der brasilianische Vertriebspartner Sorrentino, dem die UFA im Dezember 1935 die Lizenz zum Gebrauch des Namens «UFA-Palácio» erteilte.⁴⁵

Am 12. November 1936 eröffnete der UFA-Palácio mit 3'119 Plätzen an der Lebensader São Paulos, der Avenida São Joao.⁴⁶ Mit dem Palácio, dessen Name direkt dem deutschen Begriff «Kino-Palast» entlehnt war, präsentierte sich die UFA in Technik und Architektur mit einem der modernsten Kinosäle seiner Zeit, gebaut von einem der prominentesten Architekten der brasilianischen Moderne, Rino Levi (Santoro, 11).⁴⁷ Levi konzipierte das Kino mit einer bis dahin in Brasilien nicht gekannten Akustik und indirekter Beleuchtung.⁴⁸ Neben den brasilianischen Vertragspartnern erschien

44 Bereits 1926 warb das Colyseo Paulista in São Paulo mit dem UFA-Logo. Es ist nicht bekannt, ob die UFA dies autorisiert hatte. Vgl. <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/search/label/Colyseo%20Paulista> (Zugriff am 25.10.2009). Im Juni 1928 lag dem UFA-Vorstand ein Antrag vor, sich an der Renovierung und Umgestaltung des Lyrico-Theaters in Rio de Janeiro zu beteiligen. Damit erhoffte man sich eine bessere Marktposition in Lateinamerika. Die UFA stimmte dem Antrag zu, doch kam eine Finanzierung wahrscheinlich nie zustande (BArch-R 109 I/1028b, Vorstand, 334, 12.6.1928).

45 BArch R 109 I/1031a, Niederschrift Nr. 1130 über die Vorstandssitzung vom 17.12.1935.

46 <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2008/06/UFA-palace-so-paulo-sp.html> (Zugriff am 25.10.2009).

47 Santoro, Paul Freire, Da relação das salas de cinema com o urbanismo moderno na construção de uma centralidade metropolitana: A Cinelandia Paulistana. <http://www.polis.org.br/download/256.pdf> (Zugriff am 25.10.2009).

48 Ibid.

zur Eröffnung eine Reihe Vertreter der UFA Deutschland, darunter Berthold von Theobald, stellvertretendes Mitglied des Vorstandes und Direktor der Auslandsabteilung, der werbewirksam mit dem Zeppelin eingeflogen wurde. In der deutschsprachigen Presse wurde das Kino als Denkmal der deutsch-brasilianischen Freundschaft und des Kulturaustausches gewürdigt, das für das gegenseitige Verständnis der beiden Völker stehe.⁴⁹

Der UFA-Palácio wurde in kürzester Zeit zu einem der besten Vorführsäle, womit das Qualitätsmerkmal «UFA» nicht mehr nur für deren Filme stand, sondern auch für ein einzigartiges Premierentheater, das allerdings in seiner architektonischen Erscheinung eindeutig brasilianisch war.

Die Reaktion der benachbarten Kinos auf die Neueröffnung ließ nicht lange auf sich warten. Verfolgt man die ersten Monate des UFA-Palácio in der *Deutsche Zeitung*, erkennt man, dass das neue Kino massiv in die Wettbewerbssituation in São Paulo eingriff und um die lokale deutschsprachige (etwa 80'000-90'000) sowie die landessprachige Klientel warb. Anzeigen über neue deutsche Filme wurden stets mit dem deutschen Originaltitel und dem brasilianischen Verleihtitel geschaltet. Ende November 1936 zeigte neben dem UFA-Palácio auch das Pedro II einen Film in deutscher Sprache. Das Pedro hatte bereits zuvor solche Filme aufgeführt und schien sich nun im Kampf um die Kundschaft nicht geschlagen geben zu wollen. Eine Woche vor Weihnachten kam ein drittes Kino hinzu, das Broadway, das mit *AVE MARIA* (Johannes Riemann, D 1936) einen deutschsprachigen Film zeigte. Am Vorweihnachtstag bot schließlich neben dem UFA-Palácio mit *LIEBESLIED* (Fritz P. Buch, Herbert B. Fredersdorf, D 1935), dem Pedro II mit *KLEINE MUTTI* (Henry Koster, AU 1935) und dem Broadway mit *AVE MARIA* auch das Rosario mit *DER POSTILLON VON LONJUMEAU* (Carl Lamač, AU/CH 1935) einen Film in deutscher Sprache an.

Die Eröffnung des UFA-Palácio stellt eine Reihe von Fragen an die weitere Erforschung der transnationalen Filmbeziehungen zwischen Deutschland und Brasilien. Welchen Einfluss hatte die Präsenz des UFA-Kinos auf die Kinolandschaft São Paulos in den folgenden Jahren? War der anfängliche Wettbewerb nur von kurzer Dauer, oder wurden UFA Filme zu einem ernstzunehmenden Konkurrenten für die amerikanischen Studios? Eine genaue Auswertung der Arbeit und des Erfolges des UFA-Palácio steht noch aus, doch dürfte seine Beliebtheit die UFA darin bestärkt haben, ihre Präsenz in Brasilien weiter auszubauen. Im April 1938 reiste Berthold von Theobald nach Rio de Janeiro, um die Gründung einer eigenen brasilianischen UFA-Kino-Kette, der Ufa-Palácios do Brasil Limitada, in die

49 *Deutsche Zeitung*, 4.11.1936.

Wege zu leiten.⁵⁰ Als internationales Unternehmen und mit dem erklärten Ziel, ihre Position in Brasilien zu stärken, dürfte sich die UFA jedoch kaum auf die deutschsprachige Klientel verlassen haben. Die exponierte Stellung des UFA-Palácio im Herzen São Paulos war ein Angebot an die gesamte Bevölkerung der Stadt, konnte der wirtschaftliche Erfolg der Filme doch nur durch ein großes Publikum garantiert werden.

Die Verteidigung der eigenen Kultur und die Gefahr eines *cultural imperialism* durch fremde Filme und Kulturen ist eines der wesentlichen Argumente im Diskurs des *national cinema* (Jarvie 2005, 78; Higson 2000, 69). Das Beispiel des deutschen Kultur- und Spielfilmvertriebes in Brasilien zeigt, dass die brasilianische Film- und Kinolandschaft zu keiner Zeit bedroht war, weder in abgelegenen Gebieten noch in der Millionenmetropole São Paulo. Im Gegenteil: Ausländische Filme trugen zur Diversität des Filmangebots bei und konnten, wie die Anekdote der nachbearbeiteten, hybriden «UFA-Pornos» zeigt, zu einer Aneignungsstrategie führen, in der das Fremde in einen völlig neuen Sinnzusammenhang gesetzt wurde – eine Strategie, die durchaus als parodistischer Ausdruck einer typischen brasilianischen Ambivalenz gegenüber ausländischen Produkten angesehen werden kann (Johnson/Stam 1995, 23). Eine transnationale Perspektivierung nationaler Filmgeschichte eröffnet somit nicht nur neue Sichtweisen auf alte Kinos, sondern unterstreicht einmal mehr, dass der Film als ein von Anfang an internationales Medium gedacht werden muss.

Stellvertretend für das Archiv des Instituto Martius-Staden im Colégio Visconde de Porto Seguro in São Paulo gilt mein Dank Daniela Rothfuss für die herzliche Aufnahme und Betreuung während meiner Recherchen im Juli 2008.

Literatur

- Blank, Thais (2008) O Papel dos Cinejornais Alemaes sobre o brasil na «Comunidade Imaginada» Nazista. Vortrag anlässlich des XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1708-1.pdf> (Zugriff 15.10.2009).
- Chanan, Michael (1998) Das Kino in Lateinamerika. In: *Geschichte des internationalen Films* [engl. 1997]. Hg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart: Metzler, S. 703–710.
- Crofts, Stephen (2002) Reconceptualizing National Cinema/s. In: *Film and Nationalism*. Hg. v. Alan Williams. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 25–51.

50 BArch R 109 I/2909, keine Paginierung.

- Eckardt, Michael (2008) *Zwischenspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928–1933*. Berlin: trafo.
- Forster, Ralf / Goergen, Jeanpaul (2007) Ozaphan. Home Cinema on Cellophane. In: *Film History* 19,4, S. 372–383.
- Freire Santoro, Paula (2005) A relação das salas de cinema como o urbanismo moderna na construção de uma centralidade metropolitana. A cinelândia paulistana. <http://www.polis.org.br/download/256.pdf> (Zugriff am 11.10.2009).
- Fuhrmann, Wolfgang (2008) Fortschritt, Modernität und neue Lebenswege. Brasilienbilder im westdeutschen Kino der 1950er Jahre. In: *Kulturdialog Brasilien-Deutschland. Design, Film, Literatur, Medien*. Hg. v. Geane Alzamora, Renira Rampazzo Gambarato & Simone Malaguti. Berlin: Tranvía, S. 61–75.
- Geertz, René (1991) *O perigo alemão*. Porte Alegre: Editora da Universidade.
- Geertz, René (1987) *O facismo no sul do Brasil*. Porte Alegre: Editora Mercado Aberto.
- Gunning, Tom (1995) Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. 4: Anfänge des dokumentarischen Films. Frankfurt/M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 111–122.
- Gunning, Tom (1990) The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde [1986]. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser & Adam Barker. London: BFI, S. 56–65.
- Hall, Stuart (1999) Kodieren/Dekodieren [engl. 1973]. In: *Cultural Studies. Grundlagentext zur Einführung*. Hg. v. Roger Bromley, Udo Göttlich & Carsten Winter. Lüneburg: zu Klampen, S. 92–110.
- Halle, Randall (2008) *German Film after Germany. Toward a Transnational Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Higson, Andrew (2000) The Limiting Imagination of National Cinema. In: *Cinema and Nation*. Hg. v. Mette Hjort & Scott MacKenzie. London, New York: Routledge, S. 63–74.
- Higson, Andrew (1989) The Concept of National Cinema. In: *Screen* 30,4, S. 36–46.
- Isolan, Flaviano Bugatti (2006) *Das páginas à tela: cinema alemão e imprensa na década de 1930*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- Jarvie, Ian (2005) National Cinema. A Theoretical Assessment. In: *Cinema and Nation*. Hg. v. Mette Hjort & Scott MacKenzie. London, New York: Routledge, S. 75–87.
- Jung, Uli / Loiperdinger, Martin (Hg.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1: Kaiserreich (1895–1918)*. Stuttgart: Reclam.
- Johnson, Randal / Stam, Robert (Hg.) (1995) *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Kreimeier, Klaus (1992) *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München: Carl Hanser.
- Kreimeier, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul (Hg.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2: Weimarer Republik (1918–1933)*. Stuttgart: Reclam.
- Loiperdinger, Martin (1996) Lumières ANKUNFT DES ZUGES. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. 5: Aufführungsgeschichten. Frankfurt/M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern, S. 36–70.
- Müller, Jürgen (1997) *Nationalsozialismus in Lateinamerika. Die Auslandsorganisation der NSDAP in Argentinien, Brasilien, Chile und Mexiko, 1931–1945*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz.

- Nazario, Luiz (2007) Nazi Film Politics in Brazil, 1933–1942. In: *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. Hg. v. Roel Van de Winkel & David Welch. New York: Palgrave MacMillan, S. 85–98.
- Rodrigues, Olga e Moraes von Simson (2005) Imagem e memória. In: *O Fotográfico*. 2. Aufl. Hg. v. Etienne Samain. São Paulo: Editora Hucitec, S. 21–34.
- Shaw, Lisa/Dennison, Stephanie (2007) *Brazilian National Cinema*. Oxon: Routledge.
- Tiemann, Joachim (2008) Deutsche Schulen in Brasilien im Rahmen des brasilianischen Bildungssystems.
<http://www.topicos.net/fileadmin/pdf/Tiemann.pdf> (Zugriff am 13.09.2009).
- Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*. London: BFI.
- Zimmermann, Peter/Hoffman, Kay (Hg.) (2005) *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3: Drittes Reich (1933–1945)*. Stuttgart: Reclam.