



WERNER HOCHBAUM: UN UOMO DIVISO

Werner Hochbaum: A Man Between

Programma a cura di / Programme curated by Alexander Horwath, Olaf Möller, Elisabeth Büttner e Joachim Schätz
Note di / Notes by Joachim Schätz e Elisabeth Büttner

Un uomo, reduce da cinque anni di prigione, si ferma davanti alla porta chiusa del suo appartamento. Suona il campanello, ma non viene ad aprire nessuno. Dall'interno proviene solo il canto di un canarino. Dopo un momento di delusione, l'ex galeotto ricomincia a suonare il campanello: non tanto perché spera ancora di entrare, quanto per avviare una conversazione musicale con l'uccellino. Questa breve scena di *Morgen beginnt das Leben* di Werner Hochbaum si presta bene a rendere lo stile e le atmosfere dei suoi film: quello di Hochbaum è un cinema della malinconia se non della disperazione, con scatti improvvisi di allegria. Nella vita (1899-1946) come nel lavoro, il cineasta tedesco rimase sempre fermo sulla soglia tra sperimentazione e popolarità, tra impegno politico e idiosincrasie poetiche, tra fama e oblio. Elogiato dai critici nazionali e internazionali suoi contemporanei e appassionatamente riscoperto negli anni Settanta – lo storico Ulrich Kurowski lo definì “il più importante regista tedesco dopo Murnau, Lang, Lubitsch e Ophüls” – Hochbaum resta ancora ai margini della storia del cinema: una figura elusiva, se non un segreto ben custodito.

Questa inafferrabilità è parzialmente dovuta a una vita piena di rotture e di inversioni di rotta, che informano la sua produzione e complicano i giudizi: a trent'anni, finito di girare il suo primo film, *Brüder*, aveva già combattuto nella Prima guerra mondiale come volontario ed era rimasto coinvolto in un assurdo processo per tradimento. *Brüder* era stato finanziato dal Partito socialdemocratico di Amburgo, grazie al quale Hochbaum esordì anche come critico cinematografico. Nelle recensioni, Hochbaum si ispirava estesamente agli scritti di Béla Balász e ai film di Walter Ruttmann. La loro influenza è testimoniata dai primi due film sonori del regista, *Razzia in St. Pauli* e *Morgen beginnt das Leben*: partendo da un budget esiguo e da storie minuscole, i due film esplorano la materia e i ritmi della vita quotidiana con una scioltezza che ricorda il cinema impressionista francese, e difendono un ideale formalista ormai sul punto di scomparire per sempre dagli schermi tedeschi.

Dopo l'ascesa al potere dei nazisti, Hochbaum continuò a lavorare in Germania, ma furono due coproduzioni austriache a segnare la grande svolta della sua carriera: il pluripremiato *Die ewige Maske* e *Vorstadtvarieté*, struggente adattamento di un'opera teatrale antimilitarista di Felix Salten. Il successo di critica lo orientò verso una carriera specializzata in eleganti film di consumo che terminò bruscamente nel 1939. Subito dopo aver girato il film propagandistico *Drei Unteroffiziere*, Hochbaum fu bandito dalla professione da Joseph Goebbels. La bandiera con la svastica che sventola alla fine di *Drei Unteroffiziere* è l'ultima immagine di un film di Hochbaum. Morì di tubercolosi nel 1946 mentre lavorava al dramma sulla resistenza *Der Weg im Dunkeln*. Calzante epitaffio di una carriera segnata dalla tenacia ma anche dal compromesso politico, il titolo può essere approssimativamente tradotto “La strada nel buio”.

Joachim Schätz

*After years in prison, a man stands on the doorstep of his former apartment. He rings the bell, but nobody's home to open the door, just a canary singing inside. The ex-convict's heart sinks, yet a moment later he starts ringing again: not so much hoping to be let in, but rather to strike up a musical conversation with the bird. This short scene from Werner Hochbaum's *Morgen beginnt das Leben* gives as succinct an impression as any of its director's distinctive style and mood: Hochbaum's is a cinema of melancholy, even despair, mingled with spirited moment-to-moment playfulness. In his life (1899-1946) as well as in his filmmaking, the German director was very much a man on the threshold – between avant-garde ambitions and popular opportunities, between political involvements and poetic idiosyncrasies, between recognition and oblivion. Lauded by national and international critics of his time and passionately rediscovered in the 1970s – film historian Ulrich Kurowski singled him out as “the most important German filmmaker after Murnau, Lang, Lubitsch and Ophüls” – Hochbaum still remains in the margins of film history. He's not exactly a well-kept secret, but a persistent one.*

*That elusiveness is partly due to a life full of ruptures and reversals that inform his work and complicate neat attributions: at age thirty, when Hochbaum finished his feature debut, the strike drama *Brüder*, he had already experienced World War I as a volunteer and become embroiled in a ludicrous treason lawsuit. *Brüder* was commissioned and financially supported by Hamburg's Social Democratic party organization, which also had given Hochbaum his start as a film critic. In the local party newspaper, Hochbaum drew extensively on the writings of Béla Balász and the films of Walter Ruttmann. Their joined influence can be witnessed best in his baffling first two sound features *Razzia in St. Pauli* and *Morgen beginnt das Leben*: working from minuscule budgets and minimal stories, both films explore textures and rhythms of the everyday with a fluency reminiscent of French impressionist filmmaking. They championed an ideal of ecstatic ciné-formalism just as it was about to disappear from German screens for good.*

*Hochbaum himself kept working in Germany after the Nazi takeover, but his career breakthrough came with two Austrian co-productions: the award-winning *Die ewige Maske* and *Vorstadtvarieté*, the moving adaptation of a darkly Viennese, antimilitarist Felix Salten play. This double succès d'estime facilitated a career crafting elegant genre fare that suddenly came to a halt in 1939. Soon after realizing the propaganda assignment *Drei Unteroffiziere*, Hochbaum was banned from his profession by Joseph Goebbels. The swastika flag flying at the end of *Drei Unteroffiziere* remains the final image from a Hochbaum film. He died of tuberculosis in 1946 while preparing the resistance drama *Der Weg im Dunkeln*. A fitting epitaph to a working life of both doggedness and political compromise, the title roughly translates: “The Way through the Darkness”.*

Joachim Schätz

BRÜDER

Germania, 1929

Regia: Werner Hochbaum

[Fratello] ■ T. int.: *Brother*. Scen.: Werner Hochbaum. F.: Gustav Berger. Int.: Gyula Balogh (il figlio), Erna Schumacher (la vecchia madre), Ilse Berger. Prod.: Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH ■ 35mm. L.: 1731 m. D.: 64'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Filmarchiv Austria

ZWEI WELTEN

Germania, 1929

Regia: Werner Hochbaum

[Due mondi] ■ Scen.: Heinrich Braune. F.: Gustav Berger. Prod.: Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH ■ 35mm. D.: 16'. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Bundesarchiv, Filmarchiv Austria

Brüder è l'opera prima di Werner Hochbaum, nonché il film che inaugurerà la sua riscoperta quando nel 1973 gli storici del cinema della Germania Est lo salvarono dall'oblio. Commissionato dal sindacato portuali e finanziato dal Partito socialdemocratico di Amburgo, narra lo storico sciopero dei marittimi del 1896-97 attraverso il dramma di due fratelli, uno portuale e l'altro poliziotto. Nel momento critico la solidarietà di classe vince sulla lealtà familiare. Le scene che ritraggono le difficili condizioni di vita nelle case operaie, filmate sul posto, affermano la necessità della lotta.

Realizzato con la precisa volontà di "creare un film proletario tedesco con pochi mezzi" ricorrendo soprattutto ad attori non professionisti, *Brüder* è al contempo un film modesto e audace nelle sue aspirazioni. Regista, sceneggiatore e produttore, più che narrare vicende individuali Hochbaum preferisce osservare pazientemente un ambiente sociale e allineare dettagli significativi. Il prologo percorre una



Brüder

Amburgo invernale come in una sinfonia urbana, poi dalla scena in cui un poliziotto spintona un ubriaco si passa a un montaggio ejzenštejniano di simboli germanici dell'autorità statale. Affermato il contrasto tra la stazione di polizia e l'angusto appartamento del lavoratore portuale, *Brüder* si dispone in modalità social-realista con una forte componente simbolica.

Il simbolismo si dilata nel cortometraggio *Zwei Welten*, commissionato dal Partito socialdemocratico. Hochbaum ricicla immagini di *Brüder* in un montaggio che illustra la lotta di classe: i disoccupati marciano, i privilegiati giocano oziosamente a golf e a tennis. Il lavoratore stanco si toglie il cappotto, l'industriale indossa per scherzo una fascia da braccio con la svastica. "A voi decidere: dittatura o democrazia..."

Joachim Schätz

Brüder is Werner Hochbaum's feature debut, as well as the film that ushered in his rediscovery when it was saved from obscurity by East German film historians in 1973. Commissioned by

the dockworkers' union and financed via the local Social Democratic party, it retells Hamburg's historic dockers' strike of 1896-97 as a family drama: one brother is a dockworker, the other a policeman. When push comes to shove, class solidarity trumps familial loyalty. Shots of harsh conditions in the workers' quarters, filmed on location, attest to the necessity of continued struggle.

Starting with a mission statement ("to create a German proletarian film with simple means") and featuring mostly non-professional actors, Brüder is both modest and bold in its aspirations. Director-writer-producer Hochbaum eschews individualized storytelling in favor of patiently surveying a milieu and stringing together significant details. The prologue strolls through wintry Hamburg as if in a city symphony, then jumps from a policeman pushing a drunk to an Eisenstein-inspired montage of Germanic symbols of state authority. After measuring the police station against the worker protagonist's cramped apartment, Brüder settles into an observant social-realist mode shot through with striking symbolism.

This mode is continued in the short subject Zwei Welten, a local campaign film for the Social Democratic party. Hochbaum fits some recycled material from Brüder into a montage of class contrast. While the jobless are marching, idle feet are playing golf and tennis. As the drained worker gets out of his coat, the industrialist is trying on a swastika armband for laughs. "All of you decide: dictatorship or democracy..."

Joachim Schätz

RAZZIA IN ST. PAULI

Germania, 1932

Regia: Werner Hochbaum

■ T. it.: *Razzia*. T. int.: *Raid in St. Pauli*. Scen.: Werner Hochbaum. F.: Adolf Otto Weitzenberg. M.: Carl Behr. Scgf.: Willy Schiller. Mus.: Kurt Levaal. Int.: Gina Falkenberg (Else), Friedrich Gnaß (Karl), Wolfgang Zilzer (Leo), Charly Wittong (Charly), Max Zilzer (l'oste), Ernst Busch (cantante). Prod.: Orbis-Film GmbH, Berlino ■ 35mm. L.: 1712 m. D.: 62'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Marion Rosenfeld Behr

Il cinema come laboratorio della fisicità. L'intensificazione impressionista è la formula su cui si basa Hochbaum, il quale ancora una volta vaga per la città di Amburgo, fissando lo sguardo sulla superficie delle cose che si animano sotto l'occhio della macchina da presa. I dettagli raccontano storie, le piccole cose diventano eloquenti. "Il cinema è vero; una storia è una menzogna", scrive il regista e teorico francese Jean Epstein nel 1921. È una massima poetica che vale anche per Hochbaum nei primi anni Trenta. Nello stesso tempo, il regista tedesco insiste sul fatto che il cinema deve cogliere la realtà ed esprimere, se non condurre, la lotta di classe.

Nel porto di Amburgo è una giornata come le altre. Le grandi navi riversano sulle banchine una folla di portuali.

Alla fine della giornata le gambe dei lavoratori arrancano stanche verso casa. In città però il loro movimento si fa più rapido. La metropoli esige velocità. Il passo accelera, le prospettive si intersecano, un caleidoscopio di insegne al neon propone le sue lusinghe. La stanchezza si trasforma in danza e l'industria del piacere notturno si mette in moto. C'è chi cerca un cliente e chi vuole divertirsi. E tutti si lamentano della situazione economica. Else, disincantata passeggiatrice della Repubblica di Weimar, ha una sola debolezza: va pazza per le storie d'amore dei film sdolcinati. Lo spaccone Karl ha rubato un paio di orologi ed è in fuga dalla polizia. Si ritrova nella soffitta in cui vive Else, che lo nasconde. Lui le fa le moine, le mette in testa un mucchio di sciocchezze e le promette una vita insieme lontano da St. Pauli. Lei accetta. Non le resta che dire addio a Leo, il triste musicista con cui vive. La scena si sposta nella squallida osteria del porto dove Else e Leo lavorano notte dopo notte. Qui il tempo vacilla, gli intrecci si dipanano, i sogni cambiano. La percezione si altera mentre la polizia si mantiene lucida. Hochbaum dispiega una stanca utopia che non riesce ad arginare lo scorrere inarrestabile del tempo. Risputa l'alba sulla città grigia "dove dal cielo scende la polvere e non la rugiada".

Elisabeth Büttner

The cinema as a laboratory for the physical. Impressionist intensification is Hochbaum's modus operandi. Again, he is roaming Hamburg, fixing his gaze on the skin of things brought to life by the camera. Details tell stories, little things become eloquent. "The cinema is true, a story is a lie", writes French Film enthusiast Jean Epstein in 1921, a poetic maxim which for Hochbaum also holds true in the early 1930s. At the same time, he insists that the cinema must capture reality and give expression to, if not negotiate, class conflict.

A day like any other in the port of Hamburg. Dock workers spill out of big ships.

Back on shore after a good day's labor, legs are walking inland with an adequately heavy gait. In the streets, their movement gains momentum. The big city requires speed. The pace quickens, perspectives intermingle, a kaleidoscope of neon signs allures. Exhaustion turns into dance, and the nightlife industry awakens. Some are out for customers, others for amusement. And everybody complains about how bad the times are, economically. Ballroom-Else, a disenchanted streetwalker in the Weimar Republic, has one weakness: she falls for the mawkish stories of the movies. The washbuckling Sailor-Karl has snatched a couple of watches and is on the run. He somehow ends up in the attic where Else lives. She hides him from the police. He cajoles her, putting silly ideas in her head and promising her a life together far away from St. Pauli. Finally, she agrees. So all that's left to do is say farewell to Leo, a demoralized musician beaten by life with whom Else shares her attic. Their way leads them to a sinister quayside bar where she and Leo both work night after night. Here, time falters, plots unravel, dreams change. Perception becomes blurry while police keep clear heads. Hochbaum unfolds a tired utopia that cannot stem the tide of time. A new morning breaks over the gray city "where dust, not dew, falls from the sky".

Elisabeth Büttner

MORGEN BEGINNT DAS LEBEN

Germania, 1933

Regia: Werner Hochbaum

[Domani comincia la vita] ■ T. int.: *Life begins tomorrow*. Scen.: Carl Behr. F.: Herbert Körner. M.: Marianne Behr. Scgf.: Gustav A. Knauer, Alexander Mügge. Mus.: Hansom Milde-Meißner. Int.: Erich Haußmann (Robert), Hilde von Stolz (Marie), Harry Frank (il violinista), Walter von Lennep (cantante), Etta Klingenberg (la ragazza del caffè), Edith Schollwer (la cameriera), Gustav Püttjer (l'uomo della



Morgen Beginnt das Leben

giostra). Prod.: Ethos-Film GmbH ■ 35mm.
D.: 76'. Versione tedesca / *German version*
■ Da: Österreichische Filmmuseum

La cronaca di una giornata angosciantente. Dopo cinque anni di prigionia, Robert è libero. Sua moglie Marie vuole passare a prenderlo ma subentra una serie di inconvenienti. I due si cercano, si mancano ripetutamente e intanto Robert inizia a dubitare della fedeltà di Marie e della promessa di un futuro migliore.

Un uomo qualunque, una donna qualunque, le gioie e gli incidenti della moderna vita urbana: il regista Hochbaum e lo sceneggiatore Carl Behr si ispirano a film sulla realtà cittadina come *Primo amore* di Paul Fejos (1928) o *Da sabato a domenica*

di Gustav Machatý (1931), ma la loro visione è complessivamente più cupa. Giunto nelle sale tedesche nell'estate successiva all'avvento dei nazisti, il film è stato giustamente letto come "un sintomo della transizione, un'espressione dell'angoscia nevrotica del 1933" (Karsten Witte). Dalle esperienze di Robert e Marie Hochbaum tessi raffinati montaggi di immagini e suoni, mondo interiore ed esteriore, impressioni e ricordi. Non accontentandosi di esibire le tecniche cinematografiche sperimentali dei tardi anni Venti, con il suo tour de force fatto di piani sequenza, montaggio ritmico e narrazione per immagini *Morgen Beginnt das Leben* realizza un deciso, impetuoso ritratto dell'inquietudine e del disorientamento: invece delle masse

proletarie troviamo le vicine maligne e pettegole dell'ex galeotto, presentate in un montaggio sempre più serrato. Quando la macchina da presa viene fissata su una giostra, il risultato non è l'euforia alla Jean Epstein, ma un movimento lugubre che scruta silenziosamente Robert. La porta di casa non si apre, le strade sono piene di rumori e di sinistri bisbigli, e nel caffè in cui lavorava Robert viene assalito dai ricordi dell'omicidio commesso per impulso. Osservati da una "macchina da presa ammanettata" (secondo l'espressione di Bert Rebhandl) al protagonista, appaiono ancora più preziosi i rari momenti di felice oblio: una cameriera che canticchia una canzonetta di successo, un cameriere che dondola il capo al ritmo della musica. Le riser-

ve di luce del film vengono da questi momenti di tregua più che dalla felice decisione dell'ultimo minuto che segna l'improbabile lieto fine, primo dei tanti inaffidabili epiloghi che punteggeranno l'opera di Hochbaum.

Joachim Schätz

The chronicle of a fearful day. After five years in prison, Robert is set free. His wife Marie means to pick him up, but coincidence intervenes. They search for each other, they repeatedly miss each other, and along the way, Robert comes to doubt Marie's fidelity and the promise of a better tomorrow.

One everyman, one everywoman, and the joys and accidents of modern city life: director Hochbaum and scenarist Carl Behr tap into the vein of contemporary city films like Paul Fejos' Lonesome (1928) or Gustav Machaty's From Saturday to Sunday (1931), but their outlook is much darker. Arriving in German cinemas the summer after the Nazi takeover, their film has been fruitfully read as "a symptom of transition, an expression of the general anxiety neurosis of 1933" (Karsten Witte). From Robert and Marie's experiences, Hochbaum weaves sophisticated montages of image and sound, inner and outer world, impressions and recollections. Rather than being content with showcasing late-1920s avant-garde film techniques, Morgen Beginnt das Leben's tour de force of sequence shots, rhythmic editing and wordless storytelling achieves a purposeful, fierce portrait of disturbance and disorientation. Instead of the working masses, an escalating montage collects the ex-convict's vicious, gossiping neighbors. When the camera is attached to a merry-go-round, the result is not exhilaration à la Jean Epstein, but an eerie gliding movement prying Robert. The door at home won't open, the streets are full of noise and sinister whispers, and in the cafe where he used to work, Robert is overcome by memories of the manslaughter he committed on impulse.

As witnessed by Hochbaum's "chained camera" (Bert Rebhandl) breathlessly

trailing its protagonist, select moments of blissful oblivion stand out all the more: a waitress warbling a hit song, a bellhop bobbing to background music. Such re-prieves provide the film with its pockets of light, rather than the fortunate last-minute resolution that follows desperately happy endings in Hochbaum's oeuvre.

Joachim Schätz

VORSTADTVARIETÉ

Austria, 1935

Regia: Werner Hochbaum

[Varietà di provincia] ■ T. alt.: *Die amsel von lichtental*. T. int.: *Suburban Cabaret*. Sogg.: dalla pièce *Der Gemeine* di Felix Salten. Scen.: Werner Hochbaum, Ernst Neubach. F.: Eduard Hoesch. M.: Ludolf Grisebach. Scgf.: Alfred Kunz. Mus.: Anton Profes. Int.: Mathias Wieman (Josef Kernthaler, Bauzeichner), Frida Richard (madre di Josef), Hans Moser (padre di Josef), Luise Ullrich (Mizzi), Oskar Sima (Franz), Olly Gebauer (Sophie), Anton Pointner (tenente Höfelmeyer), Otto Hartmann (luogotenente von Daffinger). Prod.: Styria-Film, GmbH Wien ■ 35mm. L.: 2616 m. D.: 96'. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Deutsche Kinemathek

Il primo dei quattro film girati da Hochbaum in Austria è tratto da un soggetto inconfondibilmente viennese, l'opera teatrale di Felix Salten *Der Gemeine*, ritratto di un'epoca di transizione e insieme feroce critica del militarismo. Hochbaum conserva il tema e l'atmosfera dell'originale ma li sposta in avanti nel tempo, scelta che può essere anche letta come un commento al regime autoritario austriaco: il film è ambientato nel 1913, all'approssimarsi della Prima guerra mondiale.

Vienna, che nel cinema degli anni Trenta ama apparire incantevole, cosmopolita e leggermente frivola, in *Vorstadtvarieté* si presenta come un luogo di (auto)inganni, di sfacciato opportunismo e di sogni spezzati. La

storia ha inizio nell'atmosfera gaudente e gioiosa del parco dei divertimenti del Prater. Mizzi Ebeseder, figlia di celebri cantanti di cabaret, sogna di fare l'artista nel teatro di varietà di famiglia. Adora cantare. Il suo fidanzato, il disegnatore tecnico Josef Kernthaler, le dà però un ultimatum: se sceglierà il palcoscenico sarà la fine del loro amore. Il conflitto si acuisce quando Josef viene arruolato nell'esercito. Il lassismo morale dei camerati, l'economia dei desideri e l'ambiente frivolo e vistoso del teatro lo paralizzano. Il suo mondo privo di sfumature inizia a incrinarsi e la resa dei conti si avvicina. Con le sue richieste, Josef mette Mizzi con le spalle al muro. Lei si sente mancare la terra sotto i piedi, vacilla, esita tra il varietà e la promessa di matrimonio, tra la città e la campagna, tra il costume di scena e l'uniforme militare. Il suo spazio vitale si restringe, e non solo il suo.

A tutto ciò Hochbaum risponde con lo sguardo attento di una macchina da presa mobilissima che crea i propri spazi lirici, si fissa sui volti, insegue i dettagli visivi "perché è più facile fotografare le cose che le emozioni": è questa la lezione che il regista ha appreso dal teorico del cinema che più stima, Béla Balázs.

La censura non permise a Hochbaum di esprimere liberamente la propria visione cinematografica di Vienna. L'epilogo tragico dovette essere reinterpretato in chiave lieta, e il sottotitolo del film fu eliminato. Avrebbe dovuto essere *Un canto dell'umanità austriaca*.

Elisabeth Büttner

The first of four films which Hochbaum made in Austria: the subject matter is genuinely Viennese, Felix Salten's stage play Der Gemeine, a scenario about the transition to the 20th century and, at the same time, a scathing critique of the militarism of the epoch. Hochbaum takes up the atmospheric and thematic grounding, but with a leap in time, which can also be read as a comment on the then-contemporary authoritarian



Vorstadtvarieté

regime in Austria. He transfers the plot to the year 1913, the lead-in to the First World War.

Vienna, which likes to appear charming, slightly frivolous, and cosmopolitan in the cinema of the early 1930s, presents itself in Vorstadtvarieté as a place of self-delusion, of brazenly taking advantage, and of broken dreams. The story begins in the pleasure-seeking environment of the Prater amusement district. Mizzi Ebeseider, the daughter of popular cabaret singers, toys with the idea of a stage career at the family-owned variety theater. Singing is bliss for her. Her fiancé, though, architectural draftsman Josef Kernthaler, sets a clear ultimatum: for her to go to the stage would mean their immediate breakup. The conflict sharpens when Josef is drafted into the army. His comrades' moral laxness, the economies of desires, the buzz and tinsel of the theater make him freeze completely. His world, which knows no nuances, is cracking at the seams. The phantasm of purging is on the rise. Josef's demands pull the rug out under Mizzi: she staggers, wavering between singing her number and the promise of marriage, between city and country, between a stage costume and a soldier's uniform.

Her space in life is caving in, and not only hers.

To this, Hochbaum responds with a highly mobile and subtle camera. It creates its own spaces, sometimes lyrical, holding on faces, oriented toward the play of visual details, "because things are easier to photograph than emotions". This was a credo that he had learned from the cinematic polymath he appreciated most, Béla Balázs.

The censors did not let Hochbaum get away lightly with his filmic statement about Vienna. The tragic ending had to be reinterpreted into a happy one, and the movie was stripped of its subtitle. It had been A song of Austrian humanity.

Elisabeth Büttner

EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND

Germania, 1938

Regia: Werner Hochbaum

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Eva Leidmann. Scen.: Werner Hochbaum, Eva Leidmann. F.: Werner Krien. M.: Else Baum. Scgf.: Willy Schiller, Carl Haacker. Mus.: Theo Mackeben. Int.: Elisabeth

Flickenschildt (Erna Quandt), Alfred Maack (Schiffer Quandt), Günter Lüders (Krischan), Carl Kuhlmann (Jonny Hasenbein), Walter Petersen (Otto), Hans Mahler (Hein Groterjahn), Heidi Kabel (Inge), Friedrich Schmidt (capitano Lüders), Claire Reigbert (zia Mariechen), Herbert A. E. Böhme (Friedrich Semmler). Prod.: Universum-Film AG (Ufa) ■ 35mm. L.: 2470 m. D.: 91'. Versione tedesca / German version ■ Da: Deutsche Kinemathek per concessione di Murnau Stiftung

Werner Hochbaum, figlio di un ufficiale della Marina, era nato a Kiel, grande porto marittimo tedesco. Ma la sua predilezione per le storie che si svolgono accanto all'acqua o sulla sua superficie non è tanto una questione di nascita quanto di convinzione poetica: nei porti le leggi della terraferma raggiungono il loro limite e il flusso e il riflusso del mare sfiorano le vite degli abitanti. Con *Ein Mädchen geht an Land*, Hochbaum ritorna ancora una volta ad Amburgo, dove aveva girato *Brüder e Razzia in St. Pauli* e nel 1928 avrebbe dovuto ambientare il suo primo film, mai realizzato: una sinfonia urbana sulla metropoli portuale. A dieci anni di distanza, il cambiamento del clima ideologico è testimoniato dalla struttura stessa del melodramma: questa volta l'oceano non è lo spazio del desiderio, ma della disciplina e della devozione. Dopo aver trascorso sette anni in mare, l'onesta Erna Quandt scende a terra e per lei cominciano i guai. Trovato un lavoro da cameriera, rimette sulla retta via una coppia borghese in crisi ma si innamora disperatamente dell'impostore Jonny Hasenbein. Alla fine, naturalmente, non si ritrova a vivere nello squallido bar del porto in cui bazzica Jonny ma nella serena casa di un costruttore navale vedovo e padre di tre figli. Nonostante una certa ostentata semplicità popolaesca (nei titoli di testa è citato anche l'autore degli aforismi e dei motti da calendario), Hochbaum trasforma il romanzo di Eva Leidmann da cui il film è tratto in qualcosa di

sfumato e a tratti complesso. La statuarina Elisabeth Flickenschildt nel ruolo di Erna e il tarchiato Carl Kuhlmann in quello del pietoso lazzarone Jonny formano una coppia profondamente toccante, e trasformando la donna ricca e infelice in una viennese in esilio Hochbaum ritrae in chiave crepuscolare l'orgoglioso tradizionalismo di Amburgo. La trama traccia linee nette tra la terra e il mare, ma i movimenti di macchina, le scenografie e le scelte sonore sottolineano le transizioni fluide e le zone grigie. In un tipico momento alla Hochbaum, quando Erna cammina su un pontile ondeggiante sospeso sull'Elba e guarda il fiume contemplando il suicidio, la placida superficie emotiva della narrazione si increspa nel gioco evocativo di luce, ombre e nebbia.

Joachim Schätz

*Werner Hochbaum was born the son of a naval officer in Kiel, one of Germany's maritime centers. Yet, his predilection for stories located near or on water is less a matter of birthright than of poetic conviction: in the port, the laws of the land reach their limit and the ebb and flow of the sea touch on settled lives. With *Ein Mädchen geht an Land*, Hochbaum returns once more to Hamburg, where he had shot *Brüder* and *Razzia* in St. Pauli, and planned his unrealized debut feature in 1928: a city symphony about the port metropolis. The ideological turning of the tide since those days can be witnessed in the melodrama's basic construction: This time around, the ocean is not a space of desire, but of discipline and devotion. When, after seven years at sea, the upright Erna Quandt goes ashore, the troubles in her life start. As a housemaid, she sets an estranged bourgeois couple back on the right course, but falls for marriage impostor Jonny Hasenbein. In the end, of course, she doesn't end up*

in the seedy quayside bar where Jonny dwells but in the sunny home of a widowed shipbuilder and father of three. Despite some ostentatious folksiness (there's a credit for calendar mottos), Hochbaum fashions Eva Leidmann's source novel into something nuanced and occasionally complicated. The imposing Elisabeth Flickenschildt as Erna and pudgy Carl Kuhlmann as the rueful crook Jonny make a deeply touching screen pair, and by re-inventing the unhappy rich housewife as an ostracized Viennese, Hochbaum moves the film's proud Hamburg traditionalism into twilight. While the plot draws lines between land and sea, the camera work, art direction and sound design stress fluid transitions and gray areas. A signature Hochbaum moment: when Erna walks onto a swaying gangplank, looking into the river Elbe and contemplating suicide, the placid emotional surface of the narration is stirred up into an evocative play of light, fog and shadows.

Joachim Schätz



Ein Mädchen Geht An Land