

Aufklärer von Format

Autor(en): **Schlappner, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 5

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931896>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TITEL ERWIN LEISER

Aufklärer

ERWIN LEISER FEIERT AM 16. MAI 1993 SEINEN 70. GEBURTSTAG. SEIT 1960 HAT ER IN ÜBER 40 FILMEN AUFKLÄRUNGS- UND TRAUERARBEIT IM DIENSTE DER UNANTASTBARKEIT, DER WÜRDE UND DER KREATIVITÄT DES MENSCHLICHEN INDIVIDUUMS GELEISTET. ZOOM WÜRDIGT SEIN WERK UND BELEUCHTET MOTIVE UND UMSTÄNDE SEINER ARBEIT.

Martin Schlappner

Erwin Leiser, am 16. Mai 1923 in Berlin geboren, war fünfzehn Jahre alt, als Sturmtruppen des Führers Adolf Hitler in der Hauptstadt des Dritten Reiches und in anderen Städten des Landes zum Pogrom schritten und so das Signal dafür setzten, dass die Verfolgung der Juden und deren Ausrottung auf deutschem Boden – und in allen Ländern, die das nationalsozialistische Reich erobern würde – von nun an das Ziel sein werde. Es war nach diesem Pogrom, das in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938 stattfand und als *Kristallnacht* in die Geschichte eingegangen ist, dass Erwin Leiser seine Geburtsstadt verliess, um sein Leben in Sicherheit zu bringen. Er ging nach Schweden, wo er mehr als zwanzig Jahre lebte und dessen Nationalität er wählte und in Dankbarkeit beibehielt, auch nachdem er 1961 nach Zürich, wo er sich schliesslich auf die Dauer niederlassen konnte, übersiedelt war.

Ins Gymnasium ist Leiser, nachdem in jener befohlenen Pogromnacht jüdische Menschen gedemütigt, geplündert, erschlagen und in Massen verhaftet worden waren, nicht mehr zurückgekehrt. Doch in all der Zeit, die seither vergangen ist, hat ihn die Erinnerung an die Schule, die den Bildungsidealen des Humanismus verpflichtet war, nicht losgelassen. Und die Frage, welche Erinnerung seine Mitschüler, soweit sie das Dritte Reich überlebt haben, an dieses Ereignis der Judenverfolgung, das den terroristischen Antisemitismus des Regimes für jedermann greifbar gemacht hatte, ihrerseits bewahrt haben, beschäftigte ihn immer wieder aufs neue. Es ist diese Frage, die Erwin Leiser in *«Pimpf war jeder»* – uraufgeführt im Rahmen der Filmfestspiele Berlin 1993 – thematisiert (siehe Kritik S. 21). Mit *«Pimpf war jeder»* hat er im persönlichen Umkreis der ehemaligen Schule das Ereignis des Novemberpogroms noch einmal nachgeprüft, das er früher schon in *«Die Feuerprobe»* (1988) mit den Mitteln von Zeugen und Zeugnissen dokumentiert hatte. ►



von Format



«Eichmann und
das Dritte Reich»

Dokumentation als Aufklärung

Ein Klassentreffen seiner ehemaligen Mitschüler ist durch Erwin Leiser zu einer dichten Befragung zur Erinnerung an jenen geschichtlichen Augenblick und an die ethische Bewältigung der im Holocaust für jedermann unausweichlich gewordenen Mitverantwortung gestaltet worden. Bezeichnend wohl für den mentalen Zustand einer nun alt gewordenen Generation, dass nur ein einziger Mitschüler sich zu antisemitischen Gefühlen bekennt und dazu, dass er sich damals habe instrumentalisiert lassen. «Pimpf war jeder» ist in der langen Reihe von Filmen der letzte, der dartut, dass das Schicksal der Juden den Filmemacher (und den Journalisten) Leiser nicht mehr freigegeben hat – nicht freigegeben konnte.

Wenn Erwin Leiser in seinen Filmen über die Judenverfolgung von dem einen Thema, das sein eigenes Leben geprägt hat, nicht lässt, so darum, weil eine Schuld, die durch keinen historischen Vergleich relativiert werden kann, immer aufs neue zu dokumentieren ist. Dokumentation ist immer auch Aufklärung, doch unablässig von solcher Aufklärung ist die Furcht, es könnten die *Schuldigen* den Opfern nie verzeihen, was sie diesen angetan haben. Was den *Opfern* angetan wurde, so meinen dann die Nachgeborenen der Täter, sollte deshalb endlich vergessen werden. Gegen dieses Vergessen ist Erwin Leiser als Zeuge der Opfer mit seinen Filmen angetreten. Verzeihen zu können, ist Sache der Opfer, doch niemandem steht es zu, Verzeihung anzunehmen.

Das Thema der Judenverfolgung hat Erwin Leiser in den mehr als drei Jahrzehnten, seit er es zum ersten Mal dokumentierte, an unterschiedlichste Vorkommnisse und Geschichten gehftet. Die geschichtliche Einmaligkeit des Holocaust hat er in seinem ersten, gross angelegten Dokumentarfilm «*Den blodiga tiden*» («Mein Kampf», 1960) grundsätzlich dargestellt. Mit diesem Film ist Leiser, der sich in Schweden bis dahin als Redaktor, Publizist und Übersetzer einen Namen gemacht hatte, erstmals als Filmemacher, der sich sein Handwerk autodidaktisch beigebracht hat, hervorgetreten. «Mein Kampf», Ursachen und Geschichte des nationalsozialistischen Regimes und seines entsetzlichen Krieges chronistisch belegend, ist nach wie vor Erwin Leisers berühmtester Film. Und das nicht allein seines Themas wegen, das vorher und nachher auch von Filmen anderer Autoren aufgegriffen wurde. Leiser ist hier ein Montagefilm gelungen, dessen Bilder – fotografisches und filmisches Material, beschafft aus den Archiven der vom Verhängnis Hitler überzogenen Nationen – dieses Verhängnis zum Gedächtnis aller deshalb so eindrücklich dokumentieren, weil die Konzeption des Films dramaturgische Solidität aufweist und zugleich über die Qualität einer überlegenen und tiefeschürfenden Analyse verfügt.

Das Antlitz von Tätern und Opfern

Aus dem überreichen Bildmaterial des Grauens, das er insbesondere im Filmarchiv des Propagandaministeriums des Dritten Reiches aufgefunden hatte, hat Leiser nicht allein darum eine

Auswahl getroffen, weil die Länge des Films nicht strapaziert werden durfte, sondern weil ihn auch die Überzeugung leitete, dass das Publikum diesem Grauen nicht rücksichtslos auszusetzen sei. Ihm lag vor allem daran, das Antlitz des Menschen, des mit Namen bekannten Einzelnen, vor allem aber des unbekannt, namenlosen Menschen (und das war doch die Mehrzahl), erkennbar, durchdringbar zu machen. Das Antlitz des Folterers wie des Opfers, die Fratze des Führers wie die brutale Banalität der Gefolgsleute: Das Gesicht einer Epoche in all ihrer Widersprüchlichkeit sollte sichtbar werden in den Gesichtern.

In diesem Film wird Hitlers Schrift «Mein Kampf» samt den tödlichen Folgen als Verhängnis belegt, das jeder totalitären politischen Bewegung innewohnt. Als Verhängnis, das über jene Massen hereinbricht, die sich einer totalitären Ideologie anschliessen, weil sie so von der Verantwortung endlich befreit sind, sich selber verantworten zu müssen. Als Verhängnis schliesslich, das diese missgeleiteten, suggestiv verführten, nur mit scheinbar rationalen und historisch begründeten Argumenten in Trab gehaltenen Massen über alle anderen bringen, die sich ihnen entgegenstellen. Erwin Leiser hat, die Epoche auf diese Weise beschreibend, einen wesentlichen Beitrag zur Entlarvung des Totalitarismus geleistet: Er hat sich als ein Aufklärer von Format erwiesen.

Dieser Aufgabe der Aufklärung ist Erwin Leiser treu geblieben, obwohl es dem Geist der jüngsten Zeit eher entspräche, den Schritt hinter diese Aufklärung, hinter die Aufklärung gegen totalitäres Denken zu tun, und gegen eine politische Absicht, die diese Epoche des Totalitarismus historisch relativieren möchte. Aufklärung motiviert auch die folgenden Filme Erwin Leisers, die sich dokumentarisch mit der Vergangenheit ebenso wie – notwendigerweise – mit der Gegenwart, in die jene nachwirkt, befassen. Den Prozess gegen Adolf Eichmann, den Organisator der Transporte in die Vernichtungslager (den Täter am Schreibtisch), nahm er im Film «*Eichmann und das Dritte Reich*» (1961) zum Anlass, um aufzuzeigen, dass die Demütigung des Menschen – sei es als Opfer des Terrors, sei es als Opfer einer Masse ohne eigenen politischen Willen – ein Verbrechen ist, das nicht, wie Hannah Arendt meinte, aufzeigt, wie banal das Böse ist, sondern ins Gehirn brennt, dass das Böse eben böse ist.

Mit welchen verführerischen Mitteln erreicht werden kann, dass eine willenlose Masse tatsächlich zu einer Masse der Willkür konditioniert werden kann, analysierte Erwin Leiser in «*Deutschland, erwache!*» (1968), einem Montagefilm wiederum, der in elf solid fundierten Kapiteln die Themen und Funktionen der nationalsozialistischen Propaganda im Spielfilm der Jahre 1933 bis 1945 vorzeigt. Begleitet wurde dieser Film von einem Buch gleichen Titels, das ausführlicher noch als der Film das nationalsozialistische Filmschaffen als einen unabdingbaren Teil des Systems des Totalitarismus belegt und beschreibt. An «*Deutschland, erwache!*» schliesst in gewisser Weise «*Die Ufa – Mythos und Wirklichkeit*» (1993) an, der für das Fernsehen der ARD produzierte Dreiteiler über die Geschichte der Universum

Film AG, der für Deutschland damals zentralen Produktionsgesellschaft. Erneut eine Dokumentation, mit welcher der Autor die wesentlichsten, teils vergessenen, teils noch bekannten, immer aber berichtigten Filme sowohl der vernationalsozialistischen Zeit wie auch der von Hitlers Herrschaft aus heutiger Sicht und aus eigener Anschauung interpretiert.

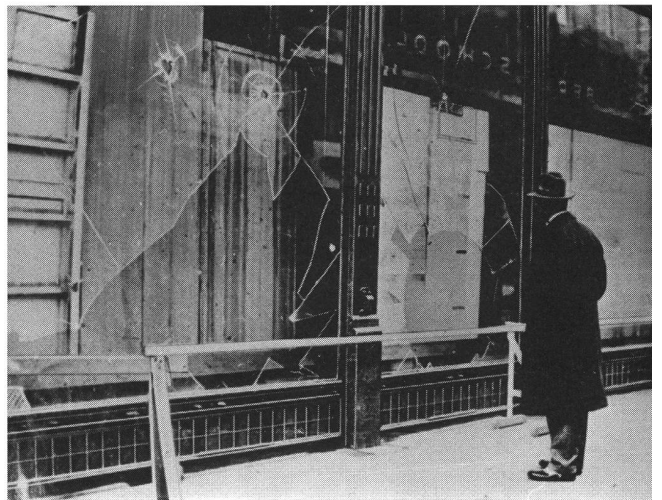
Andere Formen und Perspektiven

Waren «Mein Kampf» und «Deutschland, erwache!» Dokumentationen, die das Muster des Montagefilms als einer thesenhaft geordneten Zusammenfügung historischen Bildmaterials ausfüllten, so ergab sich schon bei «Eichmann und das Dritte Reich» eine notwendige dramaturgische Erweiterung dadurch, dass nunmehr zu den archivarischen Materialien dokumentarische Szenen hinzukamen, die neu an Ort und Stelle, in eigener gestalterischer Kompetenz, zu entwickeln waren. Diesen Weg der Kombination von archivarischem Material und eigens gedrehten Szenen, der Kombination von Ausschnitten aus Filmen, die im Dritten Reich entstanden, und von in eigener Autorenschaft entworfenen Spielszenen, ist Erwin Leiser weitergegangen – genau 25 Jahre nach «Mein Kampf» in dem Film «Die Mitläufer» (1985), mit welchem er ein Porträt des Dritten Reiches noch einmal gab, dieses Mal nun freilich in neuer Form und neuer Perspektive.

Hier wurde mit Ausschnitten von Filmen, die thematisch präzisierte Selbstdarstellungen des nationalsozialistischen Regimes repräsentieren, zehn neu gestaltete Spielszenen zu einer Einheit zusammengesetzt. Beim historischen Material handelt es sich ausschliesslich um Sequenzen aus Non-Fiction-Filmen, mit denen seinerzeit eine dokumentarische Wirkung erzielt werden sollte. In den Spielszenen, die Oliver Storz nach Entwürfen von Erwin Leiser geschrieben und Eberhard Itzenplitz inszeniert hat, werden wirkliche oder mögliche Situationen im Staat Hitlers von Schauspielern dargestellt - es entsteht neu die Perspektive einer Darstellung des Dritten Reiches aus der Sicht des kleinen Mannes. In diese Perspektive ist denn auch die Frage gerückt, weshalb und wie «nette Leute» zu Mitläufern eines verbrecherischen Regimes werden konnten. Gesamthaft entsteht das Bild einer oft banalen Wirklichkeit, in der das Böse immer gegenwärtig war, aber nicht immer nach aussen sichtbar wurde. Nicht grosse Dramen bestimmen so den Alltag im totalitären Staat, sondern eine graue Einförmigkeit, hinter der die Menschen das Unheimliche, das Grausame spüren.

Leben nach dem Überleben

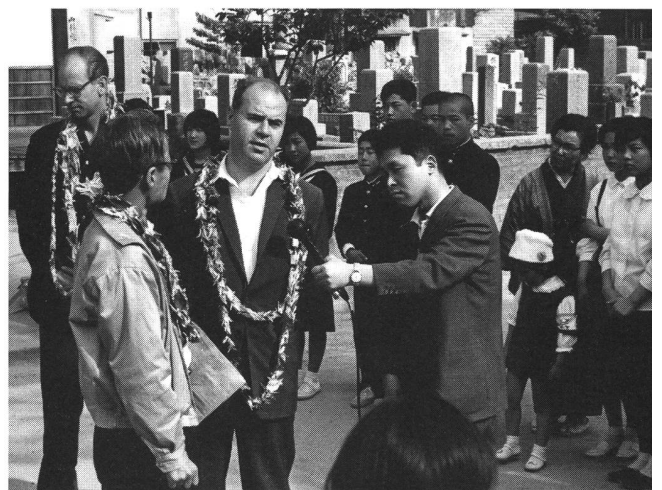
An «Die Mitläufer», einen jener in den achtziger Jahren häufig gewordenen Filme, die sich – analog zur geschriebenen Historie – vornahmen, den Alltag im totalitären System darzustellen, schliesst auch Erwin Leisers bereits eingangs erwähnte Dokumentation «Pimpf war jeder» (1993) an. Und zugleich ist dieser jüngste Film eine weitere Variante auch des Themas vom Leben nach dem Überleben, das den Autor filmisch wie publizistisch



«Die Feuerprobe»: nach der Kristallnacht



«Mein Kampf»: Opfer und Täter



«Wähle das Leben»: Erwin Leiser in Hiroshima

seit Jahren immer wieder beschäftigt hat: das Thema des Lebens nach dem Überleben derer, die die Opfer waren; dieser natürlich vorab und nicht so sehr – später dann eben doch – der Mitläufer, denen das Selbstmitleid noch immer die Annahme diktiert, auch sie seien Opfer gewesen. «*Leben nach dem Überleben*» (1982) lautet denn auch der Titel eines tiefgründigen Films, in welchem die Not und das leidliche Zurechtfinden einiger Frauen und Männer aufgezeichnet werden, die die Vernichtungslager überlebt und in einer anderen Heimat sich eine neue Existenz aufgebaut haben. Es ist ein Reportagefilm, dessen Ansatzpunkt zwar die verschiedenen Lebensverhältnisse und – in jeweils andersartigen sozialen Umfeldern – die Bedingungen menschlicher Existenz sind, in welchen es jedoch wieder um die Absicht geht, in Schicksalen Einzelner ein kollektives Geschehen einsehbar zu machen. Gebündelt erscheint das Thema vom Leben nach dem Überleben noch einmal in «*Elie Wiesel – Im Zeichen des Feuers*» (1986), dem spontan gedrehten Porträt des Nobelpreisträgers Elie Wiesel, der den Holocaust überlebt hat und zum Sprecher der Opfer wie kein anderer geworden ist.

Möglichkeiten des Menschlichen aufzeigen

In solcher Tendenz verwirklicht sich denn auch Erwin Leisers Begabung. Deren Kreativität beruht nicht so sehr im Anspruch auf ein künstlerisches Werk als vielmehr in der Art und im Bemühen, wie – in einem publizistischen Sinn – diese Dokumente eingesetzt und politisch-historisch verwendet werden. Dabei wird das Publikum nicht allein für das immerhin zentral angelegte Thema des Lebens nach dem Überleben sensibilisiert. Das zeigt ebenso einfühlsam wie anregend «*Liebe und Exil*» (1984), der Film über den Literaturnobelpreisträger Isaac Bashevis Singer, den grossen jiddischen Schriftsteller. Ein Film, der als Abschluss einer Trilogie zu sehen ist, geht ihm doch der Titel «*Die Leidenschaften des Isaac Bashevis Singer*» (1981) voraus, und diesem wiederum «*Die versunkenen Welten des Roman Vishniac*» (1978), dem bedeutenden jüdischen Fotografen gewidmet, von dem Bilder auch zur Geschichte Singers montiert sind: Drei mittellange Filme, die – ein jeder anders gestaltet – zusammengehören. Es verbindet sie die Vision einer gemeinsamen Vergangenheit – des galizischen Stetl –, wie sie in gemeinsamer Sprache, dem Jiddischen, und in gemeinsamer Spiritualität begründet ist. Und zugleich ist das doch mehr als die Vision nur des Verschwundenen: Es gibt ein Überleben von Resten der verlorenen Welt in den Strassen und Häusern von New York, wo Singer seit seiner Flucht aus Polen lebte, und wo die religiöse Kultur des Ostjudentums wieder eine Heimstatt hat, eine spirituelle Tradition fortgesetzt und eine gemeinsame Geschichte mit Trauer und Ironie memoriert wird.

In einer Welt, die immer unmenschlicher wird, die ständige Möglichkeit des Menschlichen gleichwohl aufzuzeigen, das setzt Erwin Leiser, der Aufklärer, seinen Filmen zum Ziel. Als «*Wähle das Leben*» (1963), eine Dokumentation über den Ab-

wurf der Atombombe auf Hiroshima, herauskam, setzte sie nicht einzig ein Zeichen des Widerstandes gegen die nukleare Bedrohung, hielt sie nicht bloss die Erinnerung an den Atomkrieg fest, wie er bisher nur in Japan – ein einziges Mal zuviel schon – geführt worden war. «*Wähle das Leben*» ist auch und weiterhin ein Dokument der Frustration des Lebens mit der Bombe und eine apokalyptische Warnung von nach wie vor quälender Aktualität. Das Leben nach dem Überleben wurde konsequent in diesem Zusammenhang auch das Thema in einem weiteren Film, dessen Titel «*Hiroshima – Erinnern oder Vergessen*» (1985) schon die Entscheidung fällt, welches Verhalten die Moral für sich in Anspruch nehmen kann.

Der Mensch als Opfer der Gewalt – ihm hat Erwin Leiser zahlreiche seiner filmischen Reportagen gewidmet, die er für das Fernsehen (auch der Schweiz) gedreht hat. Allein die Titel machen seine Beschäftigung ablesbar: «*Keine Welt für Kinder*» (1972), «*Weil wir Frauen sind*» (1975), «*Frauen in der Dritten Welt*» (1975), «*Männer im besten Alter*» (1978) und andere mehr. Es sind Filme, die ihren Autor als einen sensibel reagierenden Journalisten ausweisen, der Erwin Leiser eben auch ist – davon legt der erst vor kurzem erschienene Sammelband «*Nahaufnahmen*» (1990) Zeugnis ab.

Beobachter künstlerischer Prozesse

Diese Nahaufnahmen sind Porträts von Künstlern und Schriftstellern, Schauspielern und Schauspielerinnen, von Menschen kreativer Natur überhaupt. Viele von denen, die er in diesen kurzen Porträts skizziert hat, sind Protagonisten auch seiner Künstlerfilme. Mit *Hans Richter*, dem dadaistischen Maler und avantgardistischen Filmer, hat er 1973 in «*Ich lebe in der Gegenwart*» begonnen, mit der Erinnerung an den Zürcher Maler *Werner Weber* (1992) die Reihe dieser Porträts vorläufig abgeschlossen. Schwerpunkte in dieser Galerie bilden Persönlichkeiten wie *Fernando Botero*, dem er gleich drei Filme (1976, 1985 und 1986) gewidmet hat, *Willem de Kooning*, über den zwei Filme (1979 und 1984) entstanden sind, und *Edward Kienholz* (1977) sowie *James Rosenquist* (1986). Und immer wieder hat sich Erwin Leiser mit filmischen Versuchen auch bildenden Künstlern in der Schweiz genähert – *Hans Fischli* (1981), *Rolf Iseli* (1984), *Hans Falk* (1987) und *Werner Weber* (1992).

Seinen Filmen über Maler weist Erwin Leiser verschiedene Ziele zu. Zum einen möchte er, von den Bildern des Künstlers festgehalten, sein eigenes visuelles Erlebnis gestalten. Zum anderen sucht er nach dem Menschen hinter dem bildnerischen Werk, was sich immer wieder im Bemühen zeigt, diesen Menschen in seinem schöpferischen Prozess wenn nicht zu überraschen, so doch zu beobachten, ohne ihm Zwang anzutun. Er möchte, ohne hierfür Sprache zu bemühen, die Zusammenhänge zwischen dem Künstler als Menschen und seinem Werk entdecken und darstellen. Und was ihn darüber hinaus fasziniert, ist die Herstellung von Bezügen zwischen Bild und Bild, zwischen Aussenwelt und Innenwelt. Bilder von Malern werden deshalb



«Erde Schatten Stein – Rolf Iseli»

nicht einfach filmisch reproduziert, vielmehr zeigt die Kamera diese Bilder, wie man sie so sonst nicht sieht – sie macht deren Vielschichtigkeit sichtbar, vermittelt das Erlebnis eines Bildes mit eigenen filmischen Bildern, die im Betrachter des Films ihrerseits wieder Bilder auszulösen bestimmt sind. Letztlich besteht das Ziel darin, Freude an den Bildern der Maler, an den Skulpturen der Plastiker auf Zuschauerinnen und Zuschauer zu übertragen.

Erwin Leiser hütet sich in seinen Kunstfilmen und Künstlerporträts vor zwei Gefahren, die dem Kunstfilm stets innewohnen: vor der Versuchung, sich zwischen den Künstler und das Publikum zu stellen, und vor einem Akt des Filmemachens, der Inhalte und Formen der Bilder mit den Mitteln der Kamera dramatisiert, diese Inhalte, Formen und Strukturen also noch einmal – und das dann selbstherrlich – inszeniert. Zwar gibt auch Erwin Leiser eine Interpretation, doch ist diese dialektisch dem entgegengestellt, was ein Künstler selber in den Film mit einbringt. Der Prozess des Filmens und der Schaffensprozess eines Künstlers, der beim Arbeiten beobachtet wird, laufen nebeneinander her, verbinden sich, gehen eine Symbiose ein und machen so die Gestalt des Films, über den immer fragmentarischen Entwurf des Drehbuchs hinaus, erst bedeutsam. Dieser Gestaltungsprozess teilt sich dem Betrachter mit als ein Prinzip der Einfachheit, dessen Stil es eben ist, dass das Gesicht eines Menschen, eines Künstlers unvermittelt durchdringt. Es ist – im besten – eine Kunst der Kunstlosigkeit. ■

Filmografie

1960 Den blodiga Tiden («Mein Kampf»)
 1961 Eichmann und das Dritte Reich
 1963 Wähle das Leben
 1968 «Deutschland, erwache!»
 1972 Keine Welt für Kinder
 Opfer der Gewalt
 1973 Ich lebe in der Gegenwart – Versuch über
 Hans Richter
 1974 Von Bebel zu Brandt
 1975 Weil sie Frauen sind
 Frauen in der Dritten Welt
 1976 Die Welt des Fernando Botero
 1977 Bram van Velde – Maler des Schweigens
 Edward Kienholz
 1978 Männer im besten Alter
 Die versunkenen Welten des Roman
 Vishniac
 1979 Willem de Kooning und das Unerwartete
 1981 Die Leidenschaften des Isaac Bashevis
 Singer
 Stille Stellen – Hans Fischli

Raphael Soyer – New York Painter
 1982 Das Leben nach dem Überleben
 1983 Vor 50 Jahren war alles dabei
 1984 Die Kunst ist das Leben –
 de Kooning 1984
 Erde Schatten Stein – Rolf Iseli
 Liebe und Exil – Isaac Bashevis Singer
 und New York
 1985 Botero als Bildhauer
 Das furchtlose Auge – Berenice Abbott
 Hiroshima – Erinnern oder Verdrängen
 Die Mitläufer
 1986 James Rosenquist
 Boteros Corrida
 Elie Wiesel – Im Zeichen des Feuers
 1987 Licht zwischen den Bäumen – Gunnar
 Norrman
 Welt im Container – Hans Falk
 Hitlers Sonderauftrag Linz
 1988 Ich habe immer Schutzengel gehabt – Die
 ungewöhnliche Filmkarriere von Lothar
 Wolff

Die Feuerprobe
 Kunstszene Los Angeles
 1990 Avigdor Arikha – Das hungrige Auge
 1991 Wer war Hugo Weber?
 Al Hirschfeld
 1992 1937 – Kunst und Macht
 Werner Weber
 Memories of Harlem I-III
 1993 «Pimpf war jeder» (Siehe Kritik Seite 21)
 Die Ufa – Mythos und Wirklichkeit I-III

Publikationen auf Deutsch, Englisch und Schwedisch, unter anderem:

1962 «Mein Kampf»
 1963 Wähle das Leben
 1968 «Deutschland, erwache!»
 1982 Leopold Lindtberg – Schriften-Bilder-
 Dokumente (Hrsg.)
 1985 Nahaufnahmen
 1993 Gott hat kein Kleingeld – Erinnerungen
 (Siehe Besprechung Seite 9)