

Diese FILMBLATT-Ausgabe widmet sich dem deutschen Animationsfilm, einem Stiefkind der filmwissenschaftlichen Forschung. Mehrere Aufsätze zeigen die Breite möglicher Herangehensweisen auf. Auch die Dokumentation wichtiger Archiv-Bestände zum deutschen Trickfilme soll dazu anregen, sich verstärkt mit diesem vernachlässigten Aspekt der deutschen Filmgeschichte zu beschäftigen. Für die Unterstützung dieses Heftes danken wir dem Deutschen Institut für Animationsfilm (DIAF), Dresden.

Die Dokumentation unserer Filmreihen führen wir im nächsten Heft weiter. Das bereits angekündigte Beiheft „Beiträge zur Filmgeschichte“ über den Trickfilmer Paul N. Peroff wird mit dem nächsten FILMBLATT ausgeliefert.

Seit kurzem ist FILMBLATT unter www.filmblatt.de auch im Internet präsent. Wir bauen das Angebot in den nächsten Monaten aus. Im wesentlichen werden die wichtigsten Beiträge der vergriffen FILMBLATT-Ausgaben bereitgestellt.

Ab Heft 18 wird FILMBLATT nur noch unseren Abonnenten zugestellt; der Einzelverkauf erfolgt über ausgewählte Buchhandlungen und kommunale Kinos.

Bildnachweis: *Die Stadt der Millionen* (Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung; Bundesarchiv-Filmarchiv) *Die Anatomie des Dr. A.* (Deutsches Rundfunk-Archiv)

Der 6. Jahrgang von FILMBLATT wurde von der DEFA-Stiftung und der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung unterstützt.

In Zusammenarbeit mit



Berlin, den 13. 11. 2001

Impressum

FILMBLATT. Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. Vorstand: Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Redaktion: Jeanpaul Goergen (Jeanpaul.Goergen@t-online.de), Michael Wedel (MiWedel@aol.com)

Korrespondenten: Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Jan-Christopher Horak (USA)

Anschrift: FILMBLATT c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin
Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50

Internet: www.filmblatt.de

Abonnements: FILMBLATT erscheint dreimal jährlich. Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.

Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM) / Jahresabonnement Inland: 20 Euro (= 39,10 DM) / Student: 15 Euro (= 29,30 DM) / Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,60 DM)

Sie können die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer Spende unterstützen.

Konto: CineGraph Babelsberg, Nr. 13 22 56 18 bei der Berliner Sparkasse, BLZ 10050000

Grüße nach Metropolis

Die Zeichenfilm-Sequenzen aus *Die Stadt der Millionen* (Ufa 1925)

von Jeanpaul Goergen

Wer die kurze Zeichentrickfilm-Sequenz „Im Jahre 2000“ im 1. Akt von *Die Stadt der Millionen* realisiert hat, ist nicht bekannt. Der knappe Vorspann dieses 1925 von der Kulturabteilung der Ufa produzierten und von Adolf Trotz regisierten abendfüllenden Städtefilms [vgl. FILMBLATT 16, S. 11-20] erwähnt den oder die Zeichner nicht.

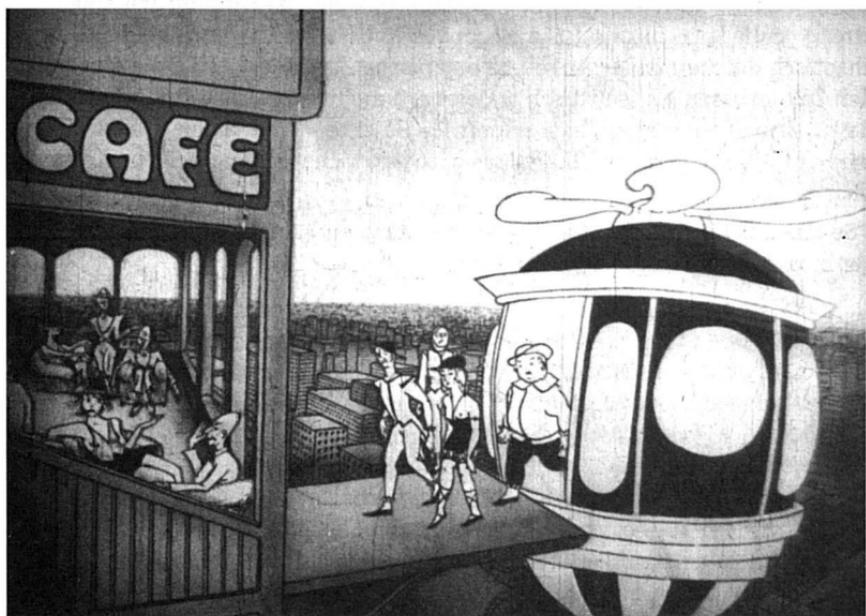
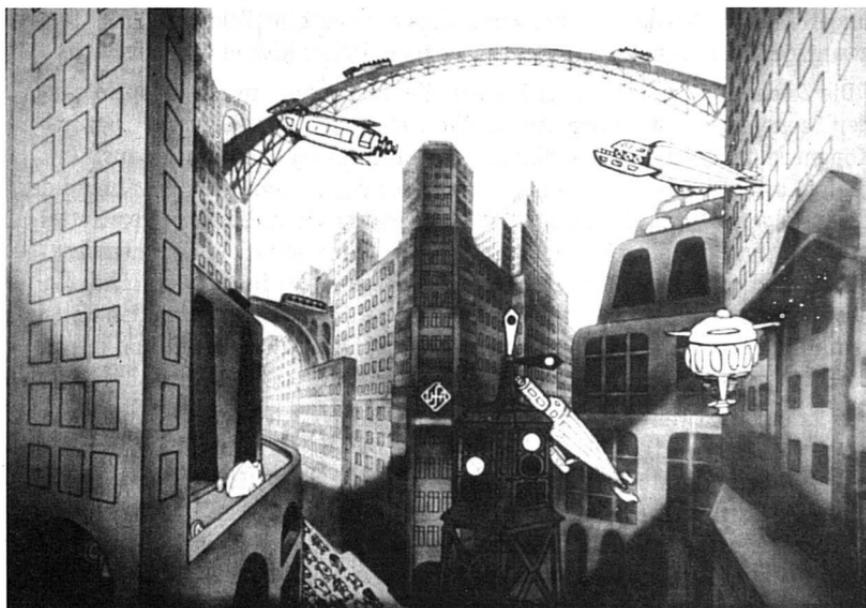
Über die Trickfilm-Abteilung der Ufa ist bisher nur wenig bekannt. Keimzelle bildete offenbar das u.a. aus George Grosz, Wieland Herzfelde und Svend Noldan bestehende Team um John Heartfield, das 1917/18 im Atelier der Oliver-Film in der Berlinickestraße 11 in Berlin-Steglitz an gezeichneten Propagandafilmen arbeitete; auch an Puppentrick-Aufnahmen versuchte man sich.

Nach der Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht wollen die Künstler im Januar 1919 zu einem Streik aufgerufen haben, woraufhin sie ihren Job verloren hätten. Nachprüfbar ist das nicht, es ist sogar eher unwahrscheinlich – schließlich war es Svend Noldan, der die Atelierleitung von Heartfield übernahm. Dieser schied damit aber nicht aus der Ufa aus, sondern arbeitete weiterhin als Regisseur bei deren Kulturabteilung; erhalten ist der Kulturfilm *Hohlglasfabrikation* (1921), bei dem er unter seinem bürgerlichen Namen Helmut Herzfeld als Aufnahmeleiter tätig war.

Wie groß die Trickfilm-Abteilung der Ufa war und wieviel Personal sie beschäftigte, ist nicht überliefert. Anfang der zwanziger Jahre ließen sich hier Viking Eggeling und Hans Richter in die Grundlagen des Animationsfilms einweisen. Ob die Zeichenfilm-Einlagen zu *Die Stadt der Millionen* von Svend Noldan selbst stammen, ist schwer zu sagen, sind doch von ihm aus den frühen zwanziger Jahren bisher nur populärwissenschaftliche Trickzeichnungen für Filme wie die Ufa-Produktion *Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* (1919/20, R: Nicholas Kaufmann) bekannt.

Die Tricksequenz „Im Jahre 2000“ war ausweislich der im Bundesarchiv-Filmarchiv erhaltenen beiden Zensurkarten zu *Die Stadt der Millionen* nur in der ersten Fassung enthalten, die am 28. Mai 1925 zensiert wurde; die zweite Zensur vom 25. Juni 1925 dagegen weist sie nicht mehr aus. Ende Mai 1925 begannen aber die Dreharbeiten zu Fritz Langs *Metropolis*...

Die Zeichentrick-Sequenz besteht aus zwei Teilen: die erste zeigt den Potsdamer Platz „einst“, wie ein Zwischentitel ankündigt: beiderseits der Chaussee zwei Wachhäuschen, ein müder Soldat, der erst aufwacht und Haltung annimmt, als die königliche Kutsche aus der Tiefe des Raums ins Bild und aus dem Kader heraus rast – in der diagonalen Anlage der Trickbewegung eine



Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins (D 1925, R: Adolf Trotz)
Foto: Marian Stefanowski

ungewöhnliche Szene, die aber zeigt, dass der deutsche Zeichenfilm Mitte der zwanziger Jahre schon ein beachtliches technisches Niveau erreicht hatte.

Die Zeichnung des Potsdamer Platzes allerdings und – in der darauffolgenden Szene – der gemächlich durchs Bild zuckelnden Pferdekutsche „Berlin-Köpenick“ nehmen sich allerdings in der Ausführung eher einfach aus. „Jetzt“ bringt Realaufnahmen des Potsdamer Platzes anno 1925, während der darauffolgende Titel „Im Jahre 2000“ eine *Metropolis*-Kulisse wie von Kettelhut zeigt, vor der bizarre Flugobjekte wie Insekten auf einer Sommerwiese durchs Bild schwirren. „Das Höhencafé“ zeigt eine Bar in luftiger Höhe, die Gäste entsteigen tropfen- bzw. kreiselförmigen Fluggeräten, skurrilen Konstruktionen, wie sie sich dann auch wieder in der Schluss-Szene und erneut vor *Metropolis*-Hintergrund durchs Bild schlängeln.

Es kann kein Zweifel daran geben, dass diese Sequenz als Kommentar und möglicherweise auch als Parodie auf *Metropolis* gedacht war – die wurstartigen Gebilde und unförmigen Flugkörper vor dem futuristischen Hintergrund (mit einem deutlich erkennbaren Ufa-Zeichen: ein in frühen Ufa-Kulturfilmen häufiger Selbstbezug) dürften nicht nur die Insider zum Schmunzeln gebracht haben. Eine ernsthaftige Zukunftsvision, wie sie den Architekten von *Metropolis* vorschwebte, war hier offenbar nicht gefragt.

Die inhaltliche Unentschiedenheit von *Die Stadt der Millionen* drückt sich schließlich auch in diesem kurzen Zeichentrick aus: im Hintergrund eine streng gegliederte futuristische Megapolis-Kulisse, im Vordergrund dagegen chaotisch durcheinander wirbelnde organische Flugkörper; als Folie eine von den Zeitgenossen als realistisch angesehene architektonische Zukunftsvision, davor absolut fluguntaugliche schnurrige Objekte – eine Vision à la Sant'Elia wird auf die Ebene eines Ulk-Blattes gezogen, lächerlich gemacht und diskreditiert.

So stand die Angst der Ufa vor der Großstadt und der Moderne auch bei dieser kurzen Zeichentrick-Sequenz Pate.

Die Darstellung der Schlachten von Svend Noldan (1927)

Dieser Text erschien in der Sondernummer des „Ufa-Magazins“ zu *Der Weltkrieg. Ein historischer Film.* (Berlin, o.J. [1927], unpag. [S.15]) Wir dokumentieren ihn als einen der wenigen bekannten Texte von Svend Noldan, der in *Der Weltkrieg. 1. Teil: Des Volkes Heldengang* (P: Ufa, 1927, R: Leo Lasko) und in dem ein Jahr später erschienenen, leider verschollenen zweiten Teil (*Des Volkes Not*) die Kartentricks realisierte. (JpG)

Zeichentrick ist etwas, was man errechnen kann.

Ein Meter Film enthält 52 Einzelbildchen.

Um eine Bewegung auf dem Wege der Zeichnung darzustellen, muss man für jedes Filmbild, das man aufnimmt, in die Zeichnung die entsprechende Veränderung des sich bewegenden Objektes, die Bewegungsphase, hineinzeichnen.

1 Meter – 52 Bilder

100 Meter – 5200 Bilder

In diesem Film sind etwa 600 m Zeichentrickfilm enthalten, also 31200 Bilder. Das hört sich sehr schlimm an; aber wenn man über die nötige Geduld verfügt, lässt es sich doch machen. Es ist sogar in unserem Falle noch schlimmer, denn die meisten dieser Aufnahmen sind 5-6 mal übereinander belichtet, das wären also ca. 150000 Bilder.

Den Verlauf militärischer Ereignisse in großen Zügen zeichentrickmäßig darzustellen, wäre an sich kein Problem. Die naheliegende einfachste Form ist die der bewegten Karte: zwei Heere rücken gegeneinander, die einzelnen Korps sind durch Pfeile dargestellt, diese führen die nach Ort und Zeit historisch festgelegten Bewegung aus.

So begannen wir auch die Aufnahmen im Frühjahr 1925. Solange sich die Pfeile nur vorwärts bewegten, war alles sehr einfach; nun sollten sie aber aufeinander treffen und miteinander kämpfen und man sollte auch den Eindruck des Kampfes haben. Und jede Schlacht sollte ihre besondere Note tragen, die sie von den anderen unterschied. Zum Beispiel war das entscheidende Moment einer Schlacht, dass es gelang, die Truppen, die eben noch dem rechten Flügel des Feindes gegenüber standen, am nächsten Abend bereits gegen die linke feindliche Flanke anzusetzen. Und das war bei 300 km Schlachtfrent nur durch die Eisenbahn möglich. Um diesen Eisenbahntransport als solchen einwandfrei erkenntlich zu machen, blieb uns nichts übrig, als eben richtige dampfende Eisenbahnen über die Karte fahren zu lassen, d.h. auf zeichentrickfilmisch, etwas zu zeichnen, dass es so aussah, als führen Eisenbahnen dampfend durch das Gelände, in dem die Heere im Kampf lagen. Und es kam eins zum andern: wenn die Eisenbahnen schon natürlich

aussahen, musste man versuchen, auch der Schlacht etwas von dem gigantischen Eindruck der Wirklichkeit zu geben. Auch das ursprünglich einfache Kartenbild änderte sich, es wurde zur Generalstabskarte und schließlich fast zum Landschaftsbild.

Vielleicht ergeben sich aus dieser letzten Darstellungsform die Anfänge eines neuen Arbeitsgebietes für den Zeichentrickfilm; also aus dem Versuch, die Illusion wirklicher, leibhaftiger Vorgänge auf dem Wege der Bild für Bild bewegten Zeichnung zu erzeugen, die Illusion von Vorgängen unwirklicher, unstofflicher in Natur nicht darstellbarer Art.

„Naturbilder sind immer belebender als Tricks...“¹

Animationen im militärischen Ausbildungsfilm des deutschen Heeres 1933-45

von Jan Kindler

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges erscheinen im „Hollywood Quaterly“ zwei Aufsätze ehemaliger Mitarbeiter US-militärischer „Film Units“. In euphorischem Ton berichten die Autoren über den Einsatz des Animationsfilms im militärischen Schulungsfilm der USA während des Krieges und die Weiterentwicklung trickfilmsprachlicher Gestaltungsmittel durch die speziellen Bedürfnisse militärischer Mobilisierung und Unterrichtung breiter Massen nach 1941. Die in den populären Cartoons zuvor entwickelten Dramatisierungs- und Personalisierungstechniken seien erfolgreich für die militärische Ausbildung verschiedenster Truppengattungen eingesetzt worden², erfahrene Cartoon-Produzenten, -Regisseure und -Zeichner hätten mit „Trigger Joe“ oder „Mr. Chameleon“ Trick-Figuren geschaffen, die bei den Truppen nicht nur äußerst populär, sondern auch bei deren Instruktion erfolgreich gewesen seien.³ Umfangreiche Forschungsarbeiten haben diese Erfolgsgeschichte weitgehend bestätigt.⁴

Im Gegensatz hierzu ist über den Einsatz von Animationen in vergleichbaren Filmen der Wehrmacht bislang kaum etwas bekannt. Im Rahmen einer umfassenderen Untersuchung zum militärischen Ausbildungsfilm im Nationalsozialismus sollen auf der Basis von bislang 56 gesichteten Heeresfilmen erste Anmerkungen zu diesem Thema gemacht werden.⁵

Einer ähnlich erfolgreichen Indienstnahme des Animationsfilms für die militärische Ausbildung stand in Deutschland von Anfang an eine wesentlich ungünstigere Branchensituation entgegen. Zwar wurde im Dritten Reich erheblich früher – seit 1935, parallel zur offenen Aufrüstung – mit dem forcierten

Ausbau der Produktion militärischer Lehrfilme begonnen, doch stand hier zu keinem Zeitpunkt eine technisch ähnlich perfektionierte und massenhaft betriebene Trickfilmproduktion zur Verfügung, wie sie in den USA bei deren Kriegseintritt 1941 vorhanden war.

Die für die Produktion von Ausbildungsfilmern zuständigen militärischen Filmstellen mussten sich vielmehr nach der in Deutschland vorhandenen, kleinteiligen Branchenstruktur richten und vergaben die Herstellung geplanter Animationen bis Kriegsende an einzelne kleinere Privatfirmen, die sich zuvor im Rahmen einer wachsenden Werbefilmproduktion auf Trickfilmtechnik spezialisiert hatten. Auch in den letzten Kriegsjahren genossen Produktionsfirmen wie die Boehner-Film (Dresden), die Ewald-Film GmbH (Berlin) oder die Fischerkoesen-Film (Leipzig und Potsdam) hierfür weitreichende Privilegien, ermöglichten mit ihren Beiträgen zu „kriegswichtigen“ Lehrfilmen aber zugleich vielen Trickzeichnern und -regisseuren ein „Überwintern“ fernab von Wehrmacht, Volksturm oder Rüstungsarbeit.⁶

Einer Weiterentwicklung von Animationstechniken wirkten in Deutschland auch die Eigenarten eines Produktionsablaufes unter militärischer Kontrolle entgegen. Die Konzeption der Filme erfolgte ausschließlich durch militärische Fachleute für die Unterrichtung einzelner Waffen- und Truppengattungen, die die gewünschten Lehrfilme bis zum Manuskript vorzuplanen hatten. Ein Merkblatt des Leiters der zentralen Heeresfilmstelle im Reichswehrministerium für die Bearbeitung von Manuskripten für Filme des Heeres von Anfang 1934 zeigt den geringen Stellenwert an, welcher der Trickfilmtechnik hierbei eingeräumt wurde. „Trick“ wird hier als ein möglicher Bestandteil eines Drehbuchs neben „Titeln und Texten“⁷ sowie „Naturbildern“ verstanden.

Bei einer näheren Beschreibung reduziert sich das Verständnis jedoch auf „grafische Darstellungen“ in Form von „Skizzen, Kartenausschnitten, Ansichtskarten, schematischen Darstellungen u.a.“. Weitere Anregungen finden sich nicht, auch Hinweise auf spezielle Möglichkeiten durch Animation (etwa ein Hinweis auf mögliche figürliche Zeichentricks) fehlen. Der Trickfilm sei im Gegenteil zwar „meist notwendig“, die „Naturbilder“ jedoch „immer belebender“.⁸

Auf der Grundlage dieser Hinweise hatten die allenfalls im technischen Zeichnen geübten militärischen Sachbearbeiter dann Skizzen für gewünschte Trickfilmsequenzen, die dem Hersteller als Grundlage dienen sollten, selbst auszuarbeiten. Den filmisch in der Regel völlig unerfahrenen Militärpädagogen in den Ausbildungsstäben der einzelnen Waffeninspektionen wurde damit ein Leitfaden mit auf den Planungsweg gegeben, dessen limitiertes Verständnis von Trickfilm als einem „notwendigen Übel“ seine Beschränkung auf technische Zeichnungen und Karten von vornherein nahelegte.

Hinzu kommt eine besonders starke Bindung der Herstellerfirmen an das schließlich „befohlene“ Drehbuch. Die Einhaltung der gemachten Vorgaben

wurde streng überwacht, Hersteller von Tricksequenzen fungierten vor allem als „Ausführende“ in einem rigide reglementierten Produktionsablauf. Für eine Weiterentwicklung trickfilmtechnischer Ausdrucksformen wäre angesichts der geringen Gestaltungsfreiheit für die Hersteller eine intensivere Auseinandersetzung zwischen Filmfachleuten und Militärs notwendig gewesen.

Im Rahmen dieser Produktionsstrukturen beschränkte sich der Einsatz tricktechnischer Sequenzen im militärischen Ausbildungsfilm der Wehrmacht für den Heeresbereich auf statische Zeichnungen, animierte Zeichnungen (ohne Karten) und animierte Karten. Statische Schaubilder in Form von Längs- oder Querschnitten dienen der Veranschaulichung technischer Einzelteile (*Der Richtkreiskollimator*, 1942/43) oder spezieller Bauweisen (*Biwak im Winter*, 1941), häufig ergänzt durch nachträglich eingeblendete oder schon mitgezeichnete Beschriftungen.

Durch Vergrößerung und die Auswahl von in Natur nicht vorhandenen Perspektiven wird nicht oder kaum Sichtbares vereinfacht dargestellt. Bei Bauprozessen erfolgt eine alternierende Montage von wechselnden Schaubildern und Handlungsteilen in Realfilm. In *Ausrüstung eines Inf.Rgts. mit Pionierge-rät* (1938) findet man darüber hinaus eine Reihe von Zeitraffer-Montagen aus mehreren schnell übereinandergeblendeten Standbildern, wodurch sich die Pionier-Ausrüstung in all ihren Einzelteilen zu streng geordneten Ornamenten aufbaut. Solche Zeichnungen stehen häufig sehr lange, was neben einem intensiven „Merkeffekt“ dem begleitenden Lehrer bei stummen Filmen auch die Möglichkeit zu Erläuterungen gibt. Diese Nähe zum klassischen Unterrichtsmittel „Schaubild“ wird mit den ersten vertonten Filmen Anfang der vierziger Jahre mitunter filmisch nachinszeniert: eine Hand hält – in *Nahbekämpfung russischer Panzer* (1942) sogar im Rahmen einer Unterrichtsszene – ein solches Schaubild vor die Kamera, der Kommentar gibt die entsprechenden Erklärungen (*Biwak im Winter Teil 2: Zeltbauten*, 1942).

Die animierten Zeichnungen folgen ähnlichen Gestaltungsprinzipien, jedoch erweitert sich durch die Möglichkeit, Prozesse in Bewegung wiederzugeben, der Anwendungsbereich: nun können auch abstrakte Theorien oder Prinzipien wie Elektrizität oder physikalische Kräfte in konkreten Anwendungen abgebildet werden. Beispiele sind die Inszenierung ballistischer Grundregeln in *Schießausbildung mit Gewehr* (1939) oder die Grundlagen der Schallausbreitung in dem Tonfilm *Aufklärende Artillerie* (1942/43). Bauprozesse können mithilfe einfacher Animationen in geschlossener Trickeinstellung dargestellt werden, wie der provisorische Brückenbau mit einem Leiterwagen in *Pionierdienst der Infanterie* (1938).

Auch taktische⁹ Verhaltensweisen Einzelner oder kleinerer Gruppen in konkreten Situationen werden veranschaulicht. Vor allem Filme zum Thema Panzerbedienung und -bekämpfung nutzten ausnahmslos animierte Zeichnun-

gen, die in vereinfachten Trickaufsichten die Bewegungen mehrerer Panzerwagen zeigen. Durch Veränderung der „Höhe“ wird das Blickfeld wahlweise verkleinert oder vergrößert (*Panzer im Angriff*, 1943/44; *Panzernahbekämpfung*, 1943). Die Sichtbehinderung der Soldaten im Panzerwagen bzw. im Dekungsloch wird so aufgelöst und das Ausnutzen bzw. Vermeiden „toter Winkel“ um einen Panzerwagen erläutert. Vor allem aber verliert sich in der abstrakten Virtualität des Animationsfilms das hohe Risiko der Bekämpfung gepanzerter Fahrzeuge durch Infanteristen.

Die häufigste Verwendungsform von Tricktechnik in Wehrmacht-Ausbildungsfilmern des Heeres ist die animierte Karte. Vorherrschend ist eine vereinfachte Ausgabe einer militärischen Lagekarte, in der wichtigste Gelände-merkmale, strategische Punkte¹⁰ und die Aufstellung eigener und feindlicher Truppen einschließlich Bewaffnung berücksichtigt sind.

Solche Karten waren traditionelles Hilfsmittel im taktischen Unterricht und spiegeln damit den Erfahrungshorizont der produktionsleitenden Offiziere wieder.

Die Dynamik der für den Film von Svend Noldan erfundenen strategischen Animationskarte, die in großem Maßstab Truppenbewegungen über weite Räume suggeriert¹¹, wird hier auf die taktische Ebene übertragen. In kleinsten Geländeausschnitten werden Details bis zum einzelnen Schützen anhand vereinfachter grafischer Symbole, den sogenannten taktischen Zeichen, dargestellt und animiert. Das Arsenal dieser Zeichen ist früh gesetzt (Legenden erscheinen nur zu Beginn der dreißiger Jahre). Ihre Kontinuität in der grafischen Darstellung gewährleistet Wiedererkennung durch die rezipierenden Soldaten und sichert durch die Beauftragung einer festen Firmengruppe gleichbleibende Qualität und niedrige Kosten.

Auch einzelne Animationseffekte bleiben in ihrer grafischen Umsetzung bis Kriegsende identisch. Für die Darstellung der Wirkung feindlicher Waffen auf einzelne Truppenteile etwa etabliert sich ein feuerartiges Auszacken der entsprechenden Truppenzeichen. Schließlich wurde in den Tonfilmen der vierziger Jahre auch auf eine exakte Vertonung der jeweils aktiven Waffen geachtet. Mithilfe eines Schallarchivs konnten alle bekannten Schuss- und Detonationsgeräusche eingespielt werden. Als Ergebnis war man in der Lage, jede angenommene Gefechtssituation in visuell und auditiv standardisierter Form mit wenig Aufwand darzustellen.

Dramaturgisch entwickelte sich die Kombination von Trickkarte und Real-film im Laufe der Jahre zu einem festen Muster im taktischen Lehrfilm des Heeres. Zunächst wurden die aus dem umfangreichen Arsenal benötigten taktischen Zeichen sukzessive auf den gewählten Geländeausschnitt verteilt. Entsprechend einer mündlich vorgetragenen „Lagebeurteilung“ (Tonfilme) bzw. erläutert durch Zwischentitel oder Beschriftungen (Stummfilme) erscheinen nacheinander Frontverläufe mit Bezeichnungen einzelner Truppen-

teile, von Leitungsstäben bis zu einzelnen Schützen und MG-Stellungen. Um eine stärkere räumliche Wirkung zu erzielen, wurden hierbei häufig Luftaufnahmen (bei Aufsichten) oder Modelle (in schrägen Perspektiven mit Schatteneffekten: *Kampf um Dubrowka*, 1944) in Überblendungen mit den Trickkarten kombiniert.

Nach der Entwicklung einer solchen Ausgangslage erfolgt in parallelisierender Montage von realen Handlungs- und Tricksequenzen die schrittweise Schilderung eines konkreten Kampfverlaufs. Bei den frühen Ausbildungsfilmen (bis Mitte der dreißiger Jahre), deren Realbilder vorwiegend aus Totalen bestehen, kann erst so ein ausreichendes Verständnis der Handlung erzielt werden, da die Realbilder für sich allein stark unübersichtlich bleiben und ein ausreichend erläuternder Kommentar durch einen versierten Lehrer nicht immer vorausgesetzt werden konnte. In diesem Fall lässt sich von einer Umkehrung im Verhältnis der Bilder sprechen: hier dienen statische Einstellungen von Manöverhandlungen im Realbild der Illustration von dramatisierten Trickkarten-Sequenzen.

Im Bereich der infanteristischen Lehrfilme verschiebt sich im Verlauf des Krieges der Schwerpunkt noch stärker auf das taktische Verhalten von kleinen Gruppen. In dem Bemühen um Klarheit und Einprägsamkeit zeigen die Filme besonders wichtige Schlüssel-Operationen einer Kampfgruppe (bestimmte Kriegslisten, Angriffspläne, Rückzug etc.) in mehrfacher Wiederholung. Der geplante Ablauf der einzelnen Bewegungen wird entweder vorab als Animation gezeigt und die Realhandlung vollzieht dies dann im Block oder schrittweise nach, oder einer längeren Realfilmsequenz folgt eine Zusammenfassung der dargestellten Ereignisse im Trick. Bei komplizierteren Operationen (*Die Gruppe als Spähtrupp*, 1942/43; *Kampf um Dubrowka*, 1944) finden sich auch Kombinationen aus beiden Wiederholungsformen. Auf diese Weise wollte man in der taktischen Ausbildung eine stärkere Berücksichtigung von inzwischen gemachten Fronterfahrungen erreichen.

Nur in Einzelfällen finden sich politische Trickkarten, wenn etwa in *Heer im Werden* (1936) die Wiederbesetzung des Rheinlandes und seiner Garnisonen durch eine sich ausbreitende helle Fläche dargestellt wird, die in der Art einer zähen Flüssigkeit das Rheinland überschwemmt und kleine Hakenkreuzfahnen in den neuen/alten Garnisonen hinterlässt.

Auch zur geographischen Einordnung werden Kartentricks verwendet, wobei schrittweise Verkleinerungen des Maßstabs zu Filmbeginn einen Zoom auf die betreffende Region simulieren (*Deutsche Soldaten in Afrika*, 1942; *Deutsche Festung Norwegen*, 1943/44). Eine solche Annäherung an besetzte Gebiete „aus der Luft“ simuliert tricktechnisch die militärische Aktion einer Luftlandung und vollzieht die Inbesitznahme damit filmisch noch einmal nach.

Grundsätzlich konnte der Animationsfilm in den deutschen militärischen Schulungsfilmen nur eine weitaus geringere Rolle spielen als in den USA. We-

der im gesichteten Filmmaterial, noch in überlieferten Filmlisten der Wehrmachtteile oder dem spärlich vorhandenen Schriftgut konnten bislang durchgehend animierte Ausbildungsfilme¹² oder eigens kreierte Figuren wie „Trigger Joe“ nachgewiesen werden.

Einzig von der Fischerkoesen-Film, die mit vermenschlichten Tierfiguren schon den Werbefilm bereichert hatte, ist der allerdings sehr späte Entwurf eines figürlichen Zeichentricks für einen militärischen Lehrfilm belegt. Aus den letzten Meldungen der militärischen Sachbearbeiter des nachrichtentechnischen Films *Trägerfrequenzfernsprechen* vom April 1945 an die vorgesetzte (1943 gegründete) Abteilung Lehrfilm im Oberkommando des Heeres wissen wir um die Beteiligung des Potsdamer Ateliers der Fischerkoesen-Film an diesem Projekt. Demnach war für diesen Film neben „technischem“ auch eine Szene mit „figürlichem Zeichenfilm“ vorgesehen. Der Film wurde jedoch nicht mehr fertiggestellt.¹³

Im Vergleich mit den USA muss für den Heeresbereich der Wehrmacht vielmehr von einem begrenzten Einsatz einzelner Trickteile vorwiegend zur Illustration ausgegangen werden. Erste Filmsichtungen deuten darauf hin, dass die anderen Wehrmachtteile technisch avanciertere Animationstechniken einsetzten. Hierzu zählen 3D-Marinefilme zur Simulation von Optiken in Entfernungsmessgeräten (Boehner-Film) sowie aufwändige Landschaftsmodelle zur Übung von Zielflügen für die Luftwaffe (Hauptfilmstelle der Luftwaffe). Lediglich die taktische animierte Karte mit ihrer dramatisierten Inszenierung kleinster Frontausschnitte entwickelte sich zu einem zentralen Gestaltungselement militärischer Ausbildungsfilme des Heeres.

Während die großformatigen Animationskarten der Wochenschau mit ihrer „Generalstabs-Perspektive“ ausschließlich das scheinbar unaufhaltsame Vordringen ganzer Armeen in Pfeilen und Blöcken suggerierten, erscheinen die „Nahaufnahmen“ der taktischen Karten weniger politisiert: hier verschwindet die „große Lage“, in der es nur „vorwärts“ gehen durfte. Auf der taktischen Ebene der kleineren Truppenteile finden auch defensive Kampfarten ihre animationstechnische Darstellung, wie etwa die Verteidigung eines feindlichen Einbruches in die eigenen Linien (*Einsatz eines verstärkten Pz.Gren.Zuges im Hauptkampffeld zur Wiedergewinnung der HKL*, 1940).

Unter diesem Aspekt wäre die These zu untersuchen, inwiefern sich mit beginnendem Rückzug an der Ostfront auch die Karten der Kriegswochenschau stärker einzelnen Kampfabschnitten zuwandten, um eine allgemeine Rückzugsbewegung zu verschleiern und punktuelle taktische Erfolge zu betonen.

Andererseits versucht die Inszenierung mit Einführung vertonter Ausbildungsfilme durch den Einsatz von realistischen Schlachtgeräuschen (Detonationen, Schüsse etc.) gegen die Abwesenheit realer Kampferfahrungen im Trickbild anzukämpfen. Aber auch das präzise Anlegen einzelner Schüsse bis zur ohrenbetäubenden Lärmkulisse eines komplexen Gefechtes kann die Ent-

stehung einer virtuellen Trickfilm-Realität nicht verhindern. Trotz aller Dramatisierung bleiben die Schrecken und Belastungen des realen Kampfes, wie sie in den letzten Kriegsjahren der Mehrzahl der Heeres-Soldaten vertraut waren, gerade im abstrahierten Karten-Trickfilm unsichtbar. Bemühungen um mehr „Frontnähe“ im Lehr- und Ausbildungsfilm blieben damit letztlich den Realfilmsequenzen vorbehalten.

¹ „Merkblatt für die Bearbeitung von Manuskripten zur Herstellung von Lehrfilmen“, Anlage zu Chef der Heeresleitung / Truppenamt-Az.37c-T4Vb Nr. 300/34 „Bild- und Filmwesen 1934“ v. 20.01.1944; BA-MA, RH 2/ v.1234.

² John Hubley, Zachary Schwartz: Animation Learns a New Language. In: *Hollywood Quarterly*, Vol. I: 1945/46 (Reprint 1966), S. 363.

³ „Trigger Joe“ avancierte zum Serienheld einer Reihe von Filmen zur Ausbildung von Bordschützen der Air Force (ersmals in *Positioning Firing*, 1943), „Mr. Chameleon“ belehrte Rekruten über die Kunst der Tarnung (erstmalig in *Camouflage Cartoon*, 1943). Siehe Alex Greenberg, Malvin Wald: Report to the Stockholders. In: *Hollywood Quarterly*, Vol. I: 1945/46 (Reprint 1966), S. 412f.

⁴ Siehe vor allem Michael S. Shull, David E. Wilt: *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films 1939-1945*. Jefferson: McFarland 1987; Claudia Schreiner-Seip: *Film- und Informationspolitik als Mittel der nationalen Verteidigung in den USA 1939-1941*. Frankfurt am Main: Lang 1985 sowie Thorsten Schwarz: *Amerikanische Trickfilmcharaktere im Zweiten Weltkrieg*. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Studiengang GWK der Hochschule der Künste. Berlin 1997.

⁵ Die Gesamtzahl der zwischen 1933 und 1945 von allen drei Wehrmachtteilen zzgl. Waffen-SS produzierten Titel lässt sich bislang nur sehr ungenau auf eine Zahl zwischen 300 und 700 schätzen. Alle in diesem Beitrag erwähnten Filme befinden sich im Bundesarchiv-Filmarchiv.

⁶ Hierzu erstmals Günter Agde: *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*. Berlin: Das Neue Berlin 1998, S. 136ff. – Personenbezogene Recherchen werden grundsätzlich erschwert durch das Fehlen jeglicher Credits; die Beteiligung einzelner Filmschaffender ist so, wenn überhaupt, nur auf Umwegen zu ermitteln.

⁷ Bis Anfang der vierziger Jahre wurden militärische Ausbildungsfilm der Wehrmacht ausschließlich stumm produziert.

⁸ Siehe Anm. I.

⁹ Taktik, von griech. *taktike techne*: Kunst des Aufstellens, gleichbedeutend mit Truppenführung, meint im Gegensatz zur Strategie (Feldherrenkunst; zweites Hauptgebiet der Kriegführung) die eigentliche Führung der Truppe im Gefecht. Im Verständnis zeitgenössischer Militärtheorie meinte Taktik auch die „Führung kleinerer Verbände und Gruppen überhaupt“. (Fritz Eberhardt: *Militärisches Wörterbuch*. Stuttgart 1940)

¹⁰ Der Begriff „strategische Punkte“ wurde (lt. Hermann Franke: *Handbuch der neuzeitlichen Wehrwissenschaften*. Berlin, Leipzig: De Gruyter, 1936, Bd. I) Ende des 19. Jh. in die Kriegstheorie eingeführt und bezeichnet Punkte, deren Besitz Vorteile für einzelne Operationen bietet.

¹¹ Von Svend Noldan erstmals in *Der Weltkrieg* eingesetzt, einem abendfüllenden Dokumentarfilm der Ufa von 1927/28 über den Verlauf des ersten Weltkrieges, bestimmte die Dynamik dieser Trickkarten den Rhythmus der Kriegswochenschau des nachfolgenden Weltkrieges. Hierzu: Svend Noldan: *Die Darstellung der Schlachten*, In: *Ufa-Magazin*, Sondernummer zu *Der Weltkrieg. Ein historischer Film*. Berlin, o.J. [1927], unpag. [S.15]. Nachdruck in diesem Heft, S. 8f.

¹² Der von Goebbels betriebene Versuch, mit der Deutschen Zeichenfilm GmbH eine regelmäßige Produktion abendfüllender Zeichenfilme nach amerikanischem Vorbild zu schaffen, scheiterte bekanntlich. Es wurde nur ein einziger Kurz-Trickfilm fertiggestellt. Vgl.: Günter Agde: *Goebbels-Gründung und DEFA-Erbe – Beinahe Vergessen: Die Deutsche Zeichenfilm GmbH und ihr Nachlaß (1942-1947) mit einem Nachtrag 1950*. In: *Film und Fernsehen*, Nr 3+4/1998, S. 36-48.

¹³ Nachdem die Fischerkoesen-Film ihr Atelier schon Mitte März in die Nähe von Kassel verlegt hatte, mussten die verbliebenen militärischen Sachbearbeiter ihre Arbeiten am Film beim Anrücken der Roten Armee abbrechen. Sie vergruben am 21. April 1945 bei der Ufa-Baracke in Groß Schönebeck alles Material samt den Entwurfsdoppeln von Fischerkoesen und schlossen sich durchziehenden Wehrmachteinheiten an. Der Verbleib des Materials ist ungeklärt. Siehe Ba-Ma, RH 68/10: *Vorbereitende Arbeiten zu einem Lehrfilm, 1945*. Zur Fischerkoesen-Film siehe auch Günter Agde: *Der deutsche Werbefilmregisseur Hans Fischerkoesen*. In: *epd Film*, 9/96, S. 21-25.

**Die Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
präsentieren im Kino Arsenal**

**Unseen Cinema:
Early American Avant-Garde Film 1893-1941**

16. November 2001 bis Mitte Januar 2002

**Kino Arsenal 1&2
im Filmhaus am Potsdamer Platz
Potsdamer Str. 2, 10785 Berlin
Infos und Kartenvorbestellung: (030) 269 55 100
Programm unter www.fdk-berlin.de**

Stehaufmännchen und Musikalisches Auto

Auf der Spur eines Zeichentrickfilms¹

von Egbert Barten und Mette Peters

Im vergangenen Jahr legten Egbert Barten und Mette Peters in dem Buch „Meestal in't Verborgene. Animatiefilm in Nederland 1940-1945“ (Abcoude 2000) ihre jahrelangen Forschungen zum Animationsfilm in den Niederlanden während des Zweiten Weltkriegs vor [siehe FILMBLATT 13, S. 88f]. Materialreich schildern sie die Aktivitäten der in den Niederlanden arbeitenden Animationsfilmer und dokumentieren in einer außergewöhnlich detailreichen Filmografie die seinerzeit produzierten Trickfilme. Nicht nur alle vollständig erhaltene Filme sind verzeichnet, sondern auch jene Titel, von denen lediglich zu vermuten ist, dass sie her- bzw. fertiggestellt wurden. Es sind Filme, die „noch gesucht werden“: eine Formulierung, die den Autoren angebrachter erscheint als die gängige Festlegung auf „Film gilt als verloren“. Über diese ‚vermissten Filme‘ informiert ein Anhang zu diesem Beitrag – verbunden mit der stillen Hoffnung der Autoren, dass sich zusätzliche Informationen bzw. Filmmaterial finden lassen. Egbert Barten und Mette Peters konzentrieren sich in ihrer Fallstudie auf *Das Musikalische Auto*; sie schildern die Suche nach einer Filmkopie dieses kurzen Zeichentrickfilms und berichten über neueste Funde. Sie verweisen schließlich auf die zahlreichen Verbindungen zwischen deutschen Produktionsfirmen und Künstlern sowie den entsprechenden Firmen und Trickfilmgestaltern in den Niederlanden. (Übersetzung aus dem Niederländischen: Michael Wedel)

Während des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich in den Niederlanden eine rege Aktivität auf dem Gebiet der Trickfilmproduktion, wobei den niederländisch-deutschen Wechselwirkungen große Bedeutung zukam. Die beiden deutschen Trickfilmer Hans Held und Hans Fischerkösen richteten während der Besatzungszeit eine Filiale in den Niederlanden ein, die sogenannte ‚Arbeitsgruppe Holland‘, in der ein Teil ihrer Filmproduktionen ausgeführt wurde. Einzelne niederländische Animationsfilmer (u.a. frühere Mitarbeiter von George Pál) arbeiteten bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH in Berlin, während andere niederländische Filmemacher (wie Hendrik de Vogel) versuchten, unter den neuen Machthabern in den Niederlanden ihre Vorkriegsproduktion fortzusetzen.

Während der deutschen Besatzung entstanden auch neue Trickfilm-Firmen wie z.B. die von der nationalsozialistischen Obrigkeit finanziell unterstützte *Nederland Film* in Den Haag. Hier arbeitete man an dem antisemitischen Zeichentrickfilm *Van den vos Reynaerde*.²

In Amsterdam machten Joop Geesink und Marten Toonder, zwei junge Filmemacher, die nach dem Krieg noch über Jahre hinaus die Animationsfilm-Industrie in den Niederlanden dominieren sollten, ihre ersten Schritte auf dem Gebiet des Trickfilms.

1942 debütierten Joop Geesink (der als Werbefachmann und Bühnenbildner begonnen hatte) und Marten Toonder (ein früherer Comiczeichner) mit ihrem

ersten gemeinsamen Zeichentrickfilm und gründeten die Firma Teekenfilm-productie Geesink Toonder. Recht bald wurden dort neben Zeichentrickfilmen auch Puppentrickfilme hergestellt. In kürzester Zeit waren verschiedene Werbefilme in Produktion, Auftragsarbeiten für niederländische Firmen wie die nationale Eisenbahngesellschaft Nederlandse Spoorwegen, den Großwarenhändler Albert Heijn und die Lampenfabrik Philips.

Im Dezember 1942 reisten Geesink und Toonder nach Berlin, da man bei der Ufa Interesse an einer Zusammenarbeit mit der jungen Firma bekundet hatte. Hier trafen sie den Zeichner und Ideengeber Horst von Moellendorff, der einen ersten Drehbuchentwurf für einen Zeichentrickfilm geschrieben hatte, in dem ein Stehaufmännchen die Hauptrolle spielen sollte. Moellendorff war während des Krieges eine der zentralen Figuren innerhalb des deutschen Trickfilms. Er entwickelte beispielsweise Ideen für Filme von Hans Fischerkoesen und leitete in der Tschechoslowakei das Animationsfilmstudio der Prag-Film, in dem sein Zeichentrickfilm *Hochzeit im Korallenmeer* (1944) produziert wurde.

Sowohl Geesink als auch Toonder fertigten Zeichnungen der Hauptfigur an; es waren jedoch die Entwürfe Geesinks, mit denen das Projekt an die Öffentlichkeit ging. Die niederländische Tageszeitung „De Telegraaf“ berichtete im Dezember 1942: „Der Farbfilm von Joop Geesink (Agfacolor-System) hat eine neue Figur zum Helden, ein Männchen nämlich, das allzeit optimistisch ist und sich stets allen Eventualitäten gewachsen zeigt. Geplant ist ein Film von etwa acht Minuten Länge, der das geschäftige Studio mit den besonderen Problemen des farbigen Zeichentrickfilms vertraut machen soll.“³ Die Tatsache, dass der Film in Farbe produziert werden sollte, muss auf Geesink und Toonder eine große Anziehungskraft ausgeübt haben, denn Farbfilmmaterial war zu dieser Zeit in der niederländischen Filmindustrie äußerst knapp.

1943 beschlossen Joop Geesink und Marten Toonder, ihre Firma aufzuteilen. Toonder richtete sich stärker auf den Zeichentrickfilm aus, Geesink auf die Puppenanimation, womit die Endverantwortung für den Zeichentrickfilm mit dem Stehaufmännchen der ‚neuen‘ Firma Toonders zufiel. Während Geesink für den Entwurf der Hauptfigur verantwortlich war, wurde die endgültige Formgebung nun vor allem von einer Gruppe von Zeichnern ausgeführt, die unter der Leitung von Henk Kabos⁴ bei Toonder arbeitete.

Unsere Suche nach einer Kopie dieses Films – und aller anderen Filme unseres Forschungsgebiets – begann mit einer Zusammenstellung von ‚vermissten Filmen‘, die auf einer Auswertung verschiedenster Quellen beruhte.⁵ Mit dieser Liste – darin einige Filme, über die uns nicht mehr bekannt war als ein Titel – wandten wir uns an verschiedene Einrichtungen sowie Privatpersonen. Im Laufe unserer Untersuchung wurde diese Liste fortlaufend aktualisiert, wenn etwa Filmmaterial auftauchte oder wir auf Hinweise zu neuen Titeln stießen.

Bereits auf unserer ersten Liste stand der Film „Das Stehaufmännchen“, allerdings mit der niederländischen Titelvariante *Duikelaartje's dolle rit* [Stehaufmännchens tolle Fahrt]. Da kein Material bekannt war, hatten wir von Form und Zeichenstil dieses Films keine Vorstellung. Entsprechend überrascht waren wir, als wir in einer Marten Toonders zeichnerischem Werk gewidmeten Ausstellung einige eingefärbte Einzelbilder sahen, auf denen eine Art Stehaufmännchen abgebildet war.⁶ Sie stammten aus der Sammlung von Piet Besselsen, einem, wie sich später herausstellte, früheren Mitarbeiter Toonders.

Piet Besselsen, der u.a. als Trickzeichner-Assistent gearbeitet hatte, besaß ungefähr neunzig dieser Einzelbilder: zum Glück keine aufeinanderfolgende Einzelbilder einer Szene, sondern auf den ganzen Film verteilte Bildkader! So konnten wir uns ein gutes Bild der verschiedenen Figuren machen und zusammen mit Besselsen den Plot in seinen Grundzügen rekonstruieren. Zudem fanden sich in der Sammlung Besselsens einige Einstellungen mit den Stabangaben sowie mit dem deutschen Titel *Das Musikalische Auto*.⁷



Phasenzeichnung zu *Das musikalische Auto* (aus dem Archiv des Netherlands Institute for Animation Film)

Nach der Sichtung dieser Einzelbilder und den Informationen des zweiten Teils der in der Zwischenzeit veröffentlichten Memoiren von Marten Toonder musste unsere Liste der ‚vermissten Filme‘ überarbeitet werden.⁸ Der Film, der uns als „Das Stehaufmännchen“ und „Duikelaartjes dolle rit“ bekannt war, verfügte also noch über eine dritte Titelvariante: „Das Musikalische Auto“.

Da dieser Film im Auftrag der Ufa produziert wurde, unternahmen wir einen weiteren Versuch, den Film in Deutschland aufzuspüren. Eine schnelle Antwort des Bundesarchiv-Filmarchivs in Berlin ergab, dass dort ein 35mm-Farbnegativ eines gleichnamigen Zeichentrickfilms vorhanden sei. Anfang 1995 konnten wir uns diese Nitrokopie ansehen – anhand der uns schon bekannten Stabangaben war der Film schnell identifiziert. Das Bild-Negativ bestand aus Arbeitsmaterial (auf einigen Bildern standen Hinweise zur Montage; die Szenen waren noch nicht in der richtigen Reihenfolge), das Ton-Negativ allerdings fehlte.

Im Frühjahr dieses Jahres, etwa ein Jahr nach Erscheinen unseres Buches, ist in der Kollektion des niederländischen Marten Toonder-Sammlers Rick van Uden weiteres Filmmaterial zu *Das Musikalische Auto* aufgetaucht. Leider wiederum nicht die Tonspur, jedoch einzelne Bildfragmente mit Testmaterial.

Es handelt sich um Vorstadien des Berliner Bildmaterials, die einen guten Eindruck von den Veränderungen geben, die der Film während des Produktionsprozesses erfahren hat. So gibt es etwa eine Variante der Eröffnungssequenz: Formgebung und Einrichtung mit einem zwitschernden Vogel sind gleich, hier findet sich jedoch der Titel „Das Stehaufmännchen“. Weiterhin gibt es Teile, in denen die Hauptfigur ein anderes Aussehen hat: eine Variante mit viel dünneren Beinen, und, noch interessanter, ein weitaus abstrakter angelegtes Männchen, das viel deutlicher einem Stehaufmännchen ähnelt. In diesem Filmfragment wird das gezeichnete Männchen von einer lebend-fotografierten (und mit Stop-Motion animierten) Hand umgestoßen, um sich anschließend wieder aufzurichten.

Über einen Beitrag im sechsten „Jaarboek Mediageschiedenis“, das verschiedene biografische Porträts versammelte, sind wir 1995 auf die filmmusikalischen Aktivitäten des Rundfunkmusikers und Komponisten Hugo de Groot aufmerksam geworden.⁹

De Groot arbeitete jahrelang mit Animationsfilmern zusammen, u.a. mit dem 1932/33 in die Schweiz emigrierten deutschen Werbefilmproduzenten Julius Pinschewer und dem 1934 von Deutschland in die Niederlande emigrierten ungarischen Trickfilmer George Pál, aber auch mit Joop Geesink und Marten Toonder.

1952 berichtete er vor der Filmliga in Amsterdam über die Arbeit des Trickfilm-Komponisten: „Der Komponist muss eng mit dem Trickfilmer zusammenarbeiten. Er erhält in einem speziellen Drehbuch äußerst genaue Angaben über die gewünschte Handlung. Jedes Teilstück, jeder Akzent, jeder Witz (...) wird in Bruchteilen von Sekunden festgelegt, denn der musikalische Rhythmus muss den der Puppen- oder Figurenbewegungen unmittelbar inspirieren. So gerüstet geht der Komponist nach Hause und versucht eine Musik zu schaffen, in der alle Handlungen, Akzente, Witze und Bewegungen einkalkuliert sind und die sich genau an die vorgeschriebene Länge hält! Denn dies

ist eine der vordringlichsten Produktionsanforderungen, zumindest was Werbefilme betrifft. Wenn man von einer ‚gebundenen Kunst‘ sprechen will – so ist es diese ganz zweifellos! Von einem musikalischen Sich-Ausleben kann hier keine Rede sein. Jedes Maß ist bis ins Kleinste an die Vorgaben des Trickfilmers gebunden, die den Bildern eine logische Bewegung geben.“¹⁰

Wie sich herausstellte, befanden sich in der Sammlung de Groot auch viele Partituren für Filmmusiken, darunter auch die für einen Trickfilm, der nun wiederum nicht mehr „Das Stehaufmännchen“, sondern *Das Musikalische Auto* hieß.¹¹ In dieser Orchesterpartitur waren auf dem untersten Notenbalken auch alle Handlungselemente des Films genauestens vermerkt. Ein Vergleich des noch nicht endgültig montierten Negativs (Arbeitsmaterial von ungefähr 229 Metern Länge) mit den Angaben Hugo de Groots (in denen von 200 Metern die Rede ist) ergibt, dass der Film sich auf jeden Fall in einem vorführbereiten Stadium befunden hat.

Weitere Dokumente aus dem Archiv Hugo de Groots belegen, dass seinerzeit auch Tonaufnahmen gemacht wurden.¹²

Und das war der Plot des Films: Das vor sich hin pfeifende Stehaufmännchen findet auf einem Schrottplatz ein demoliertes Auto. Es bricht das Auto auf und bringt allerlei Beigaben (u.a. den Deckel eines Pfeifkessels und eine Harmonika) an, die, sobald das Auto anfährt, kakofonische Geräusche verursachen. Das Stehaufmännchen macht sich zu einer Spazierfahrt auf, und die Tiere, denen es unterwegs begegnet, reagieren jedes auf seine eigene Art auf dieses musikalische Auto. Schließlich fährt das Männchen gegen einen Baum, weil die Bremsen versagen. Es bleibt jedoch unverletzt und setzt, nachdem es sich die Hände abgeklopft hat – eine typische Geste der Figur –, seinen Weg zu Fuß fort.

Sowohl Marten Toonder als auch seinem ehemaligen Mitarbeiter Piet Besselsen zufolge wurden damals Vorführungen von *Das Musikalische Auto* abgelehnt.¹³ Im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda soll die Auffassung geherrscht haben, dass die Figur des Stehaufmännchens zu amerikanisch und das Drehbuch nicht komisch genug sei. Daraufhin habe Horst von Moellendorff eine neue Figur entworfen und die ursprüngliche Idee in einem neuen Drehbuch verarbeitet, wobei seinen vorliegenden und bereits gebilligten Arbeiten Rechnung getragen wurde.

Im Nachhinein erscheint es merkwürdig, dass ein Film, an dem so lange gearbeitet wurde, in einem so späten Stadium noch verworfen wurde. Der Entwurf für das Stehaufmännchen und das Drehbuch waren in der ersten Instanz von der Ufa durchaus gutgeheißen worden, und während des sich hinziehenden Produktionsprozesses waren wiederholt Proben nach Berlin geschickt worden. Aus dem neuen Entwurf und den Änderungen am Drehbuch ist vermutlich nie ein neuer Film entstanden. Dass damit begonnen wurde, geht daraus hervor, dass am 14. Mai 1944 neue Musikaufnahmen für eine zweite

Version des Films gemacht wurden, die jetzt hundert Meter länger war als die erste. Der Komponist Hugo de Groot notierte, dass die Orchesterbesetzung auf Nachsuchen der Auftraggeber „den Instrumenten am Auto“ angepasst war; dies bedeutete beispielsweise, dass Harfe, Violine, Cello und Bass aus der ursprünglichen Besetzung verschwanden und durch eine Anzahl von Bläsern (Saxofon und Tuba) ersetzt wurden.

Als Resultat unserer Forschungen wurde das deutsche Nitrofilmmaterial vom Nederlands Filmmuseum auf Sicherheits(masterpositiv)film umkopiert. Noch immer lässt sich nicht klären, ob der Film tatsächlich über dieses Produktionsstadium hinaus gelangt ist. Es erscheint allerdings unwahrscheinlich, dass eine Fassung hergestellt wurde, die eine öffentliche Vorführung erlebt hat.

Heute sollte es jedoch möglich sein, das vorliegende Negativ zu einem mehr oder weniger vollständigen Film zu montieren. Dabei sollte den Schnitthanweisungen auf dem Filmmaterial gefolgt und die exakten Szenenbeschreibungen in der Musikpartitur zu Rate gezogen werden. Da sich die Original-Tonspur noch nicht wieder angefundnen hat, wäre es außerdem möglich, die Musik anhand der Partitur von Hugo de Groot neu einzuspielen. In naher Zukunft steht auf diese Weise vielleicht eine Bild- und Tonrekonstruktion von *Das Musikalische Auto* in Aussicht.

Der Zeichentrickfilm *Das Musikalische Auto* entstand während des Weltkriegs in der kurzen Periode, in der Joop Geesink und Marten Toonder zusammenarbeiteten – zwei Trickfilmer, die später jeder für sich eine bedeutende Rolle im niederländischen Animationsfilm spielen sollten. Die Formgebung des Films trägt den Stempel beider Künstler, die Hauptfigur wurde zwar von Joop Geesink entworfen, der Film aber unter der Leitung von Zeichnern, die bei Marten Toonder arbeiteten, weiterentwickelt. So gesehen ist *Das Musikalische Auto* ein einzigartiges Stück niederländischer Trickfilmgeschichte und, am Rande, auch der deutsch-niederländischen Filmbeziehungen.

Animationsfilm in den Niederlanden 1940-1945 **Verschollene Filme – eine Suchliste¹⁴**

a) Filme, zu denen teilweise Filmmaterial gefunden wurde:

Das Musikalische Auto

P: Geesink-Toonder Teekenfilmproductie; Toonder-Bouman Film Producties; Marten Toonder Studio's, 1942-1944 / Gestaltung: Henk Kabos

Credits laut erhaltenem Material: „Das Musikalische Auto / Ein Marten Toonder Zeichenfilm / Idee: Horst von Möllendorff / Musik: Hugo de Groot / Produktionsleitung: Jan C. Bouman“

Zeichentrickfilm über ein Männchen, das aus verschiedenen nutzlosen Teilen ein musizierendes Auto zusammenbaut. / Überliefert ist nur das Arbeitsmaterial in Form eines stummen Original-Farbnegativs. / Filmmaterial im Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin) und im Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) sowie in einer Privatsammlung.

Das Gespenst

P: Bavaria Filmkunst, Den Haag, 1943 / G: Hans Held / Zeichentrickfilm über ein dreistes Gespenst, das aus einem Schloss entweicht, um Normalbürger zu erschrecken. / Überliefert sind lediglich schwarzweiße Positiv- und Negativkopien einzelner Szenen des als Farbfilm geplanten Films. / Filmmaterial im Archiv des Deutschen Filminstituts (Wiesbaden/Frankfurt am Main) sowie in einer privaten Sammlung.

A Sun is Born / Philibee

P: Joop Geesink's Filmproductie, 1943 / Werbe-Puppentrickfilm für Philips Glühlampen mit Tanz und Gesang in einem Theatergebäude. / Überliefert ist nur das Ton-Negativ. / Ton-Negativ in der Sammlung des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam).

Tijl en de Spoken [Tijl und die Gespenster]

P: N.V. Filmfabriek Profilti, 1942-1943 / G: Hendrik de Vogel / Tijl wird vom Schlossbesitzer beauftragt, die Gespenster zu verjagen. Als der Graf die Bezahlung verweigert, kehrt Tijl ins Schloss zurück, um dort selbst zu spuken. / Bekannt ist lediglich ein Linetest. / Filmmaterial in der Sammlung des Nederlands Audiovisueel Archief (NAA, Hilversum).

Tom Puss. Das Geheimnis der Grotte

P: Geesink-Toonder Teekenfilmproductie; Toonder-Bouman Film Producties; Marten Toonder Studio's, 1942-1944 / G: Marten Toonder / Zeichentrickfilm in vier Teilen über einen Troll namens Pikkin („Langfinger“), der in einer geheimnisvollen Höhle lebt. Er benutzt seine magischen Kräfte, um vier Riesen zu erschaffen, die ein Schloss ausplündern. Die kleine Katze Tom Puss entdeckt die Verschwörung, bringt die gestohlenen Schätze zurück und sperrt den Troll in den Schlosskerker.

Teil 1 (*Der Zauberer*) und 2 (*Der Raub im Schloss*) existieren in stummen 16mm-Kopien. Teil 3 (*Die Entdeckung des Geheimnisses*) und 4 (*Der Hexenmeister wird bestraft*) werden noch gesucht, wie auch das 35mm-Ausgangsmaterial aller vier Teile.

Filmmaterial im Nederlands Filmmuseum (Amsterdam), Nederlands Instituut voor Animatiefilm (Tilburg) und in privaten Sammlungen.

Van den Vos Reynaerde [Reineke Fuchs]

P: Nederland Film, 1941-1943 / G: Egbert van Putten / Eine antisemitische Zeichentrickfilm-Fassung der mittelalterlichen Fabel. Jodocus das Rhinoceros stiftet die verschiedenen Tierarten an, sich miteinander zu kreuzen und bedroht das Tierreich mit drastischer Besteuerung und anderen unpopulären Maßnahmen, bevor er und die „Judentiere“ seiner Art aus dem Land geworfen werden. / Das originale Farbnegativ der ersten Rolle ist vorhanden, gesucht werden die Tonspur der ersten Rolle und Bild- und Tonmaterial der zweiten Rolle. / Filmmaterial in der Sammlung des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam).

b) Titel, zu denen kein Filmmaterial bekannt ist:

Boffie Koffie [Boffie Kaffee]

P: Geesink-Toonder Teekenfilmproductie/Toonder-Bouman Film Producties, 1942-1943 / Cees van de Weert / Werbe-Zeichentrickfilm für die Kaffeemarke der Albert Heijn-Lebensmittel-Kette. Die Titelfigur Boffie stellt einen Oberdar, der mit einem Tablett Kaffeetassen ein überfülltes Zimmer durcheinanderwirbelt.

Brummi's Nachtmusik

P: Joop Geesink's Filmproductie, 1943-1944 / Von der „Deutschen Wochenschau GmbH“ in Auftrag gegebener Puppentrickfilm.

Diepzee-Vischjes-Drama [Tiefseefisch-Drama]

P: Toonder-Bouman Film Producties, 1944 / Werbetrickfilm für Philips.

Engeltje [Engelchen]

P: Bavaria Filmkunst, Den Haag, 1944 / Zeichentrickfilm über einen jungen Engel, der den Himmel verlässt, um sich die Erde anzusehen.

Die Gestohlene Krone

P: Bavaria Filmkunst, Den Haag, 1943 / G: Hans Held / Zeichentrickfilm mit einem Stachelschwein als König.

Ilse Meudtner

P: Nederland Film, 1941-1942 / Animierte Bewegungsstudien mit Filmaufnahmen der deutschen Tänzerin Ilse Meudtner.

Looking for a Job [Auf Arbeitssuche]

P: Joop Geesink's Filmproductie, 1943 / Vermutlich ein Werbefilm für den

Rasierapparat Philishave von Philips. Es handelte sich wohl um einen Live-Action-Film in der Stop-Motion-Technik vor gezeichnetem Hintergrund. Ein Mann (Joop Geesink) verlässt sein Bett und rasiert sich mit einem Rasierapparat, den er aus einem Plakat einer Lifasssäule entnimmt.

Kerko Shirts / De Ontdekking aan de Zuidpool [Kerko-Hemden / Entdeckung am Südpol]

P: Geesink-Toonder Teekenfilmproductie/Toonder-Bouman Film Producties, 1942-1943 / G: Henk Kabos / Werbetrickfilm für Kerko-Hemden. In einer eisigen Umgebung mit reichlich Schnee und vielen Iglus werben Pinguine für die extrem weißen Hemden.

Het Oneindige [Die Unendlichkeit]

P: Remaco, 1942 / Silhouettenfilm im Auftrag der niederländischen nationalsozialistischen Partei (NSB). Ein Wissenschaftler entdeckt in der Evolutionsgeschichte des Menschen die natürliche Vorgeschichte des Nationalsozialismus. Lediglich ein Storyboard konnte aufgefunden werden.

Oostersche Teekenfilm [Orientalischer Zeichentrickfilm]

P: Joop Geesink's Filmproduktie, 1944

Pep / Pep und sein System

P: N.V. Haghefilm, 1941 / G: Jan Coolen, Frans Hendrix, Hill Beekman / Ein Zeichentrickfilm zu Lehrzwecken für Philips Electrics über die Reparatur von Radios unter Verwendung spezieller von Philips eingesetzter Reparaturautos. Die Figur des Pep lebt und arbeitet in einem dieser Autos und reist durch das Land, um Radios zu reparieren.

Pierus in de Contramine [Querkopf Pierus]

P: Geesink-Toonder Teekenfilmproductie, 1942 / G: Lou den Hartogh / Zeichenfilm zu Lehrzwecken im Auftrag der niederländischen Eisenbahngesellschaft über einen Passagier namens Pierus. Pierus besteigt den Zug nicht von hinten und verlässt ihn vorne, wie vorgeschrieben, wenn Züge überfüllt waren.

Die Sommerballade

P: Bavaria Filmkunst, Den Haag, 1943 / G: Hans Held

Taps der Bär

Bavaria Filmkunst, Den Haag, 1943 / G: Hans Held / Über den Inhalt gibt es keine gesicherten Erkenntnisse, wahrscheinlich handelt es sich aber um einen anti-sowjetischen Propagandafilm.

Het Geluk in het Doosje [Glück in der Dose]

P: Geesink-Toonder Teekenfilmproductie/Toonder-Bouman Film Producties, 1943-1944 / G: Henk Kabos / Werbe-Zeichentrickfilm für Andrélon Kosmetikprodukte. Das Auftragen des richtigen Make-Ups – und die dezente Hilfe Amors – führen dazu, dass ein Mädchen von dem verehrten Filmstar wahrgenommen wird. / Bekannt ist lediglich eine VHS-Kopie, Filmkopien werden noch gesucht.

¹ Bei dem folgenden Beitrag handelt es sich um die Bearbeitung eines Artikels, der zuerst in GBG-Nieuws, Nr. 35 (Winter 1995/96), S. 30-34, erschienen ist.

² Egbert Barten, Gerard Groeneveld: *Van den Vos Reynarde* (1943): How a medieval fable became a Dutch anti-Semitic animation film. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 14, no. 2, 1994, S. 199-214.

³ Tom Poes wordt verfilmd. Teekenstudio te Amsterdam. In: De Telegraaf, 30.12.1942.

⁴ Henk Kabos (1912-1984), geboren in Amsterdam, war seit Gründung des Studios bei Joop Geesink und Marten Toonder beschäftigt und arbeitete dort bis zu seiner Pensionierung als Zeichner und Regisseur.

⁵ Zwei ergiebige Quellen waren die Filmografie im Anhang des Aufsatzes von Tjitte de Vries und Ati Mul: Joop Geesink, poppenfilmproducent. In: Animate (Rotterdam), Nr. 1, 1984, S. 41f. sowie die Filmografie bei Ruud Bishoff: Marten Toonder en het ideaal van de striptekenaar. In: Catalogus Nederlandse Filmdagen. Utrecht 1986, S. 24-27.

⁶ Ausstellung „Marten Toonder, tekenaar in oorlogstijd“, Vezetsmuseum Amsterdam, 29. April bis 4. September 1994.

⁷ Die Einzelbilder aus der Sammlung von Piet Besselsen sind inzwischen auf dem Wege der Schenkung dem Nederlands Instituut voor Animatiefilm in Tilburg übergeben worden.

⁸ Marten Toonder: *Het geluid van Bloemen. Autobiografie 1939-1945*. Amsterdam 1993.

⁹ Joost Groeneboer: Hugo de Groot (1897-1986). Een muzikaal leven in de film. In: Jaarboek Mediageschiedenis 6, Amsterdam 1995, S. 144-165.

¹⁰ Lezing over muziek bij teken- en poppenfilms, 4. November 1952 im Kriterion-Kino der Filmliga Amsterdam. Sammlung Hugo de Groot, Omroepmuseum, Nederlands Audiovisueel Archief, Hilversum.

¹¹ Partituren und Anmerkungen von Hugo de Groot, Omroepmuseum, Hilversum.

¹² Am 1. März 1943 von Multifilm in Haarlem.

¹³ Interview mit Piet Besselsen, 8. Dezember 1994; Toonder: *Het Geluid van Bloemen*, a.a.O., S. 346.

¹⁴ Alle Filme in 35mm, sofern nicht anders angegeben; G steht für Gestaltung und bezeichnet die am Film beteiligten Animationsfilmer. Die Liste enthält alle derzeit verfügbaren Informationen. Nicht immer lässt sich mit Bestimmtheit sagen, ob die erwähnten Titel tatsächlich auch fertig gestellt oder in der Planung bzw. Vorproduktion abgebrochen wurden.

„SS wählt Adenauer“

Die Bundesrepublik im politischen Trickfilm des DDR-Fernsehens bis 1961

von Ralf Forster und Jens Thiel

Der Animationsfilm in der DDR wurde wesentlich durch die Tätigkeit des DEFA-Studios für Trickfilme und des Trickfilmstudios Mahlsdorf im DFF (Deutscher Fernsehfunk) geprägt. Während die Geschichte des DEFA-Studios für Trickfilme vor allem durch Bemühungen des DIAF (Deutsches Institut für Animationsfilm, Dresden) aufgearbeitet wird, fehlen Forschungen zum fernseheigenen Trickfilmstudio Mahlsdorf (vielen auch als „Sandmannstudio“ bekannt) und seiner Vorläufer; die wenigen vorliegenden Studien beschränken sich auf die Kinderfilm- beziehungsweise Sandmännchen-Produktion ab 1959.¹ Diese Sicht auf ein Studio, das vorwiegend Puppentrick- oder Puppenfilme für Kinder herstellte, mag für die Zeit nach 1960 grundsätzlich zutreffend sein. Sie hatte jedoch zur Folge, dass der Blick auf die Gründungsintentionen und die Studioarbeit in den fünfziger Jahren verstellt wurde; dies soll hier nachgeholt werden.

Als Arbeitsgruppe (AG) beziehungsweise Redaktion Zeichen- und Puppensatire mit Beschluss des DFF-Kollegiums Nr. 52/56 am 27.9.1956 gegründet,² bestand ihre Hauptaufgabe zunächst in der Fertigung von Karikaturen-Filmen, humoristischen Zeichen- und Puppensendungen (besonders für die Fernsehnachrichten „Aktuelle Kamera“ und für Pausen) sowie von Puppentrickfilmen für Erwachsene.

Walter Heynowski, seit Juni 1956 beim DFF und erster Studioleiter,³ betonte in seinem Gründungsbericht, dass bei der Ausrichtung der herzustellenden Sendungen besonderer Wert auf aktuelle politische Beiträge zu legen sei.⁴ Innerhalb dieser Konzeption rückte die Bundesrepublik immer stärker ins Visier.

Heynowskis Karriere beim DFF – schon 1962 wurde er Programmdirektor – begründet sich mit seiner tadelsfreien politischen Einstellung; zudem schwor er die ihm anvertraute AG Zeichen- und Puppensatire schnell auf das offiziell gewünschte Profil ein.⁵

Nahezu in Vergessenheit geraten ist, dass selbst das Sandmännchen aus politischem Kalkül heraus entstand. Das Team um Gerhard Behrendt, das zuvor in der AG Zeichen- und Puppensatire mit der Herstellung politischer Puppentrickfilme betraut war, erhielt Ende 1958 von Heynowski den Auftrag, eine kindgerechte Figur für den Abendgruß zu entwickeln. Noch bevor das westdeutsche Pendant auf Sendung ging, war ein Sandmännchen im DFF zu sehen⁶ – ein gewollter Prestigegewinn der DDR im „Kalten Krieg“!

Produziert wurde zunächst aber noch nicht im Gebäude Hultschiner Damm 140-146 im Berliner Ortsteil Mahlsdorf, der dem erst Ende 1991 geschlossenen Studio dann seinen Namen gab. Die ersten Arbeitsräume der Redaktion befanden sich im sogenannten Turmbau auf dem DFF-Gelände Adlershof (September 1956); später wechselten die Drehstäbe ins neu erbaute Probenhaus (Februar 1958). Ab Ende 1958 kam ein Filmstudio in Rahnsdorf hinzu, das in einem ausgedienten Kino eingerichtet wurde.⁷ Eine andere Produktionsstätte befand sich in der Berliner Michaelkirchstraße.⁸ Das bekannte „Sandmannstudio“ in Berlin-Mahlsdorf verdankt seine Entstehung offenbar dem Real-Trickfilm *Arabische Nächte* (1962/63). Gerhard Behrendt schuf dafür einen fünfzigminütigen farbigen Puppentrickteil *Die Geschichte von Ma'ruf dem Schuhflicker* (nach einem Märchen aus 1001 Nacht), der in Koproduktion mit Centaur Production London entstand.

Peter Blümel erlebte die frühe DFF-Trickfilmproduktion als „innovationsreiche Aufbruchphase“, die voller Improvisationen steckte und in der sich Strukturen noch nicht verfestigt hatten.⁹

Auch Gerhard Behrendt hat die Anfänge als außerordentlich schöpferisch empfunden, wobei er zwischen den übersprudelnden Ideen Heynowskis und der notwendigen Produktionszeit für Animationsfilme eine auffällige Diskrepanz wahrnahm.¹⁰

Neben der erfolgreichen Sandmännchen-Serien und der populärwissenschaftlichen Ratesendung „Prof. Köpfchen“ (auch: „Zweierlei – und doch nur eins“, seit Juni 1957, 36 Folgen) bestimmten aber bis 1961 politische Satiresendungen das Profil der DFF-Trickfilmproduktion.

Größtes und längstes Projekt der AG Zeichen- und Puppensatire war die Karikaturenreihe „Zeitgezeichnet“ (Erstsending: 7.9.1956 – also noch vor Studiogründung, letzte Ausstrahlung: 3.7.1959, 245 Folgen nachgewiesen).¹¹ In diesen sieben bis fünfzehnminütigen Sendungen, die gewöhnlich wöchentlich freitags um 20 Uhr liefen, agierte ein bekannter Pressezeichner bzw. Karikaturist vor laufender Kamera, entwarf als Schnellzeichner auf einer durchscheinenden Wand politisch-satirische Karikaturen und kommentierte sie meist auch selbst. Animationseffekte entstanden durch Überblendungen und Kameratricks.

Weitere satirische Reihen des Zeichen- und Puppenstudios hießen „Kammerdiener Schlinge“ (Erstsending: 28.6.1956; 13 Folgen nachgewiesen) und „Nur 1/4 Stündchen“ (innerhalb der „Aktuellen Kamera“). Hinzu kamen mehrere aufwendiger inszenierte Einzelproduktionen, wie z.B. der Stabpuppenfilm *Wo blieb der General von Tickenstein?* (Sending: 24.6.1958, Regie: Gerhard Behrendt), die Zeichentrick-Montage-Filme *Eine schöne Bescherung* (Sending: 25.12.1958, Regie: Walter Heynowski), *Du sollst mein Glückstern sein* (Sending: 11.1.1959, Regie: Peter Dittrich, Walter Heynowski), *Hoppla, jetzt kommt Willy!* (Sending: 13.12.1959, Regie: Walter Heynowski)¹² und *Die Ana-*

tomie des Dr. A. (Sendung: 15.2.1962, Regie: Walter Heynowski)¹³ sowie der Puppenanimationsfilm *Heute noch auf stolzen Rossen*, auch *Wie ein Bauer zwei Generäle ernährte* bzw. *Bauer und Generäle* (Sendung: 3.6.1962, Regie: Kurt Weiler).¹⁴

Besonders intensiv widmete sich Leo Haas der Produktion von politischen Satiren im DFF. In Zusammenarbeit mit Walter Heynowski entstanden einfach animierte Zeichentrickfilme wie *Genfer Auslese*, *Genfer Nachlese*, *Generalstreich* und *Der verbogene Paragraph*.¹⁵

Die meisten politischen Trickfilme des DFF bis 1961 drehten sich um das deutsch-deutsche Verhältnis bzw. die Bundesrepublik, immer aber aus der offiziellen Sicht der DDR-Führung. Die möglichst negative, ja verunglückte Darstellung des westlichen Nachbarn erhielt in den Zeiten offener Grenzen und der Abwanderung der eigenen Bevölkerung in die Bundesrepublik eine besondere Dimension: sie diente vornehmlich zum Erhalt der Stabilität des eigenen Systems. Gerade das DDR-Fernsehen „stand mit in der vordersten Linie bei der Entlarfung der Restauration des Imperialismus in der Bundesrepublik Deutschland“¹⁶ und sollte dabei „den ganzen reaktionären Charakter und die Grausamkeiten des Imperialismus behandeln.“¹⁷ Es richtete sich dabei sowohl an die DDR-Zuschauer wie auch an westdeutsche Rezipienten.

Im Kontext der zeitgenössischen DDR-Medienlandschaft flankierte diese Sparte des DFF Bemühungen innerhalb der im Kinovorprogramm platzierten Satirereihe „Das Stacheltier“¹⁸, neben innenpolitischen Themen auch die bundesrepublikanische Wirklichkeit anzugreifen. Die stilistischen Mittel blieben jedoch gänzlich verschieden: den „Stacheltieren“ der DEFA lagen meist Kabarettnummern zugrunde – die Handlungen waren mit Schauspielern gestaltet, bisweilen durch Kameratricks dynamisiert und so auf das Medium Film zugeschnitten. Die DFF-Trickfilmsatiren dagegen hatten ihre funktionalen und ästhetischen Wurzeln in der gezeichneten Pressekarikatur.

Planungen und Diskussionen zur Satireserie „Zeitgezeichnet“ verdeutlichen in der Tat diese Ursprünge¹⁹ und lassen zudem ihre hervorgehobene Stellung in der AG Zeichen- und Puppensatire erkennen.

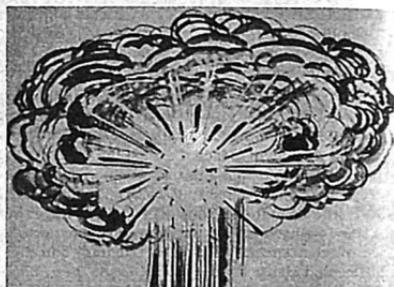
Die Verbindung zu den Tagesnachrichten wurde schon durch den Sendeplatz offenkundig: „Zeitgezeichnet“ lief entweder nach der „Aktuellen Kamera“ oder vor der Ausstrahlung des „DEFA-Augenzeugen“.²⁰ Laut Gründungsbeschluss der AG sollten thematisch zusammengefasste Ereignisse aus der Welt- und in-aktuell-politische Fernsehkarikaturen umgesetzt werden. Dazu war sowohl die ständige Lektüre internationaler Zeitungen als auch der Bezug wichtiger Satirezeitschriften notwendig. Bekannte in- und ausländische Karikaturisten sollten für die Arbeit im DFF gewonnen werden.²¹ Gerhard Behrendt mahnte im Januar 1957 an: „(Je) mehr und schneller die Redaktion Material von wirklichen Tatsachen in die Finger bekommt, desto eher wird die Sendung Zeitgezeichnet gelingen.“²² Neben der im Juni 1957 neu geschaf-

fenen Sendereihe „Tele-Studio West“ war „Zeitgezeichnet“ inhaltlich in die sogenannte „Wochenargumentation“ und „Konterpropaganda“ einzubinden.²³

Bereits die Erstsending am 7.9.1956 macht die dezidiert politische Ausrichtung der Karikaturenfolge deutlich, der allerdings nur zum Teil Tatsachen zu Grunde lagen. Sie wurde vom Karikaturisten Harry Müller-Ebing aus München gestaltet, der die Bundesrepublik als Wirtschaftswunderland hinterfragte. In einem Zyklus von Zeichnungen wurden gefüllte Schaufenster und die westdeutsche Aufrüstung nebeneinandergestellt. Müller-Ebing sah in Konrad Adenauer den Hauptgrund für den Kalten Krieg. Der damalige Bundeskanzler ist als Suppenkasper zu sehen („ein starrköpfiger, eigensinniger und unsympathischer Kerl“²⁴), der die „Verständigungssuppe um nichts in der Welt essen



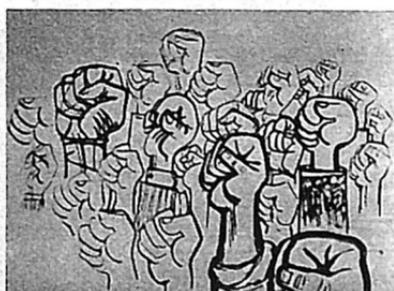
Seine Anhänger sehen ihn im Glorienschein der Macht und Stärke



Was dahinter steckt, sieht so aus! Alle Welt ist davon bedroht



Reden und Parlamentsdebatten nützen nichts. Nur handeln hilft!



Das deutsche Volk im Osten und im Westen hat die Kraft dazu

Abb. 1: Einzelbilder aus einer Sondersendung von „Zeitgezeichnet“ (vermutlich nicht ausgestrahlt). Jose Renau, Ernst Heidemann, Leo Haas und Mahmoud legen „in gemeinsamen Karikaturen den gemeinsamen Standpunkt gegen die Atomaufrüstung Westdeutschlands (dar)“. Als Symbol des sogenannten freien Westens erscheint wiederum Adenauer (Zeichnung links oben). Die Folge war möglicherweise die einzige der Reihe, die mehrere Satirezeichner gleichzeitig gestalteten (Unser Rundfunk, 24/1958, S. 24).

[will].“²⁵ Im Schlussbild radierte der Zeichner die Adenauer-Karikatur aus und verabschiedete sich mit den Worten, dass alles vorüber gehe. Adenauer blieb bekanntlich bis 1963 im Amt; seine Politik bildete fortan das Hauptangriffsfeld von „Zeitgezeichnet“. (Abb. 1)

Schon in dieser ersten Folge wird die Tendenz zur Personalisierung von politischen Zusammenhängen deutlich. Die Bundesrepublik besteht nicht aus einem System von Entscheidungsträgern, sondern ihre Politik wird mit diktatorischer Härte von einer Person (und, wie noch zu zeigen ist, von ihren „Helfershelfern“) bestimmt.

Natürlich kam diese personalisierte Argumentation den Darstellungsformen der politischen Karikatur entgegen – Vorgänge konnten verkürzt abgebildet und leicht mit einer den Zuschauer bekannten Figur verknüpft werden. Konrad Adenauer wird so als aggressiv daherkommende Fratze gezeichnet, unfähig zu sinnvollen Entscheidungen und abhängig vom „großen Bruder“, den USA. Durch die Anbindung – sowohl im Text aber auch in den gezeichneten Symbolen – an eine vermeintliche oder tatsächliche NS-Vergangenheit glitt die Karikatur häufig in persönliche Verunglimpfung ab. Tatsächlich spielte es in „Zeitgezeichnet“ keine Rolle, ob die attackierte Person nationalsozialistisch belastet war oder nicht.

Diese Tendenz zur agitatorischen Verkürzung und der Gleichsetzung der BRD mit dem Nazi-Regime war allgegenwärtig.

Es ist wiederum Harry Müller-Ebing, der Adenauer in einer nachgestellten Bundestagsdebatte („Zeitgezeichnet“ vom 18.4.1957) auf einem Thron sitzend karikiert, wobei seine Beine SS-Runen symbolisieren. Der damalige Bundeskanzler, selbst nationalsozialistischer Verfolgung ausgesetzt, ist anschließend bei einer Rede zu sehen, die er vor Abgeordneten mit Hitler-Bärten hält; Kommentar: „Viele Bärtchen müssen mit ihm verschwinden.“²⁶ Gegenüber dem „Dritten Reich“ habe sich im „Vierten Reich“ – also der Bundesrepublik – nichts geändert. Die gezeichneten Anklagen gegen Hans Maria Globke und Theodor Oberländer in „Zeitgezeichnet“ griffen hingegen einen wunden Punkt der westdeutschen Nachkriegsgeschichte auf. Letzteren bezeichnete Leo Haas in der Sendung vom 21.6.1957 als „unentwegten Ostlandritter in SA-Tradition“²⁷ – der Vertriebenenminister im Kabinett Adenauer war vor 1945 Reichsführer des Bundes Deutscher Osten gewesen und musste 1963 zurücktreten. Oberländers „Drang nach Osten“ stellte Haas den Freundschaftsvertrag zwischen der DDR und Polen gegenüber, um so die Friedfertigkeit der DDR zu unterstreichen. Herbert Sandberg, der wie Haas selbst im KZ knapp dem Tod entronnen war, griff die Milde der bundesdeutschen Justiz gegenüber SS-Angehörigen an. In der Sendung vom 7.6.1957 verwandelte er beispielsweise ein SS-Zeichen in das Paragräphensymbol.²⁸

Eine besonders beliebte Zielscheibe von „Zeitgezeichnet“ bildete die 1956 aufgebaute Bundeswehr. Ihre Darstellung stand deutlich im Zeichen der

NATO-Aufrüstungsstrategien für Westeuropa; sie rückte in den Beiträgen aber auch – ganz im Sinne eines oberflächlichen Parallelisierens – in die Nähe von Wehrmacht und SS. Louis Mittelberg nahm den NATO-Gipfel von Fontainebleau zum Anlass, um in „Zeitgezeichnet“ vom 10.5.1957 den Auftritt des Generals der Bundeswehr Hans Speidel als erneuten Einmarsch eines Nazi-Generals in Paris darzustellen.²⁹

Leo Haas wiederum persiflierte am 1.3.1957 eine Wahlkampfredede des Verteidigungsministers Franz-Joseph Strauß, in der dieser behauptet hatte, dass die Bundesbürger im Schatten der NATO-Atomraketen ruhig schlafen könnten. Die Nationale Volksarmee der DDR (NVA) und deren Verteidigungsminister Willi Stoph, der „Maurer mit Epauletten“, fungierten in diesem Beitrag zum ersten Jahrestag der Gründung der NVA als positives Gegenbild. Haas trug seine Satire in gewohnt aggressiver Manier vor und drohte, dass „diese Herren aus Bonn so ein großes Maul nur so lange riskieren, bis ihnen Arbeiterfäuste von hüben und drüben übers Maul fahren.“³⁰

Peter Dittrich kündigte der Bundeswehr in einem ähnlichen Zusammenhang „Gegenschläge der Bedrohten“ an³¹ – eine für Zeitgezeichnet durchaus übliche Ebene der Auseinandersetzung. Als Höhepunkt dieser Kampagnen kann zweifelsohne Haas' Drohung mit der sowjetischen Interkontinentalrakete angesehen werden.³²

Im Bemühen, aktuelle Ereignisse in der Bundesrepublik mit Fernsehsatiren zu kommentieren, widmete „Zeitgezeichnet“ der Bundestagswahl von 1957 seine besondere Aufmerksamkeit. Gleich mehrere Folgen karikierten den Wahlkampf und seinen Ausgang. Dem Aufruf an die Bundesbürger, Adenauer, Strauß und Brentano nicht zu wählen, folgte die Warnung, dass ein Wahlsieg der CDU/CSU den Untergang Deutschlands und den Atomtod bedeuten würde. Die nötigen Argumente glaubte „Zeitgezeichnet“ mit Enthüllungen anstößigen Verhaltens des „Kriegsministers“ Strauß (Bordellbesuche) und die unterstellte Rückendeckung durch ehemalige SS-Angehörige („SS wählt Adenauer“) gefunden zu haben.³³ Beinahe kurios mutet es an, dass kurz zuvor ausgerechnet die Volkskammerwahlen in der DDR, die am 23.6.1957 stattgefunden hatten, als wirklich demokratische Wahlen stilisiert worden waren. Der Tscheche Leo Haas ließ es sich nicht nehmen, die DDR-Bürger zum Ergebnis von 99,5 % für die von der SED diktierte „Einheitsliste“ zu beglückwünschen.³⁴

„Zeitgezeichnet“ reduzierte den bundesdeutschen Alltag auf eine unmoralische Vergnügungskultur, angesiedelt zwischen bayrischen Klischees, allgegenwärtiger Prostitution und fortschreitender Amerikanisierung.

Harry Müller-Ebing teilte so in der Folge vom 31.1.1957 seine Erfahrungen aus seiner Heimat München mit. Karikaturen zeigen zwei „echte“ Bayern mit Weißwurst und Bier, das nach Montmartre riechende Schwabing – nun eine einzige Bordellstraße (der „Unterleib von München“) – und den königlich bayerischen Löwen hinter Gittern. Unter diesem Eindruck verabschiedete sich

Müller-Ebing vom Einheitsgedanken: bei derartigen Kultur-Unterschieden sei eine Vereinigung der beiden deutschen Staaten nicht möglich.³⁵

Gegen die Verlockungen der Prostitution waren natürlich auch führende Politiker keinesfalls immun. Für Müller-Ebing zeige Adenauer wenig Interesse für die Belange der eigenen Bevölkerung, lege aber umso mehr Wert auf Freuden einer anderen Art - zeichnerisch umgesetzt durch die Umwandlung eines Brötchen in das Hinterteil einer Prostituierten. Hier greift der Bundeskanzler beherzt zu, während er das Brötchen noch verschmäht hatte. Gebacken wurde im verwahrlosten Laden „Adenauer & Co.“ aber trotzdem. Am Ende prä-sentierete der Kanzler zwar keine Brötchen, dafür aber voller Stolz ein Backblech voller Atomraketen.³⁶ Die plakative und bis tief ins Persönliche reichende Diffamierung hatte hier Vorrang vor einer eher sachlichen und analysierenden Auseinandersetzung, wie sie sich kurz später beispielsweise in den Heynowski-Montagefilmen *Aktion J* und *Mord in Lwow* (1960/61) als Prinzip vorgeblich dokumentarischer Filmarbeit durchsetzte.

Heftig polemisierte „Zeitgezeichnet“ gegen die sich Ende der fünfziger Jahre abzeichnenden Erfolge der sozialen Marktwirtschaft.

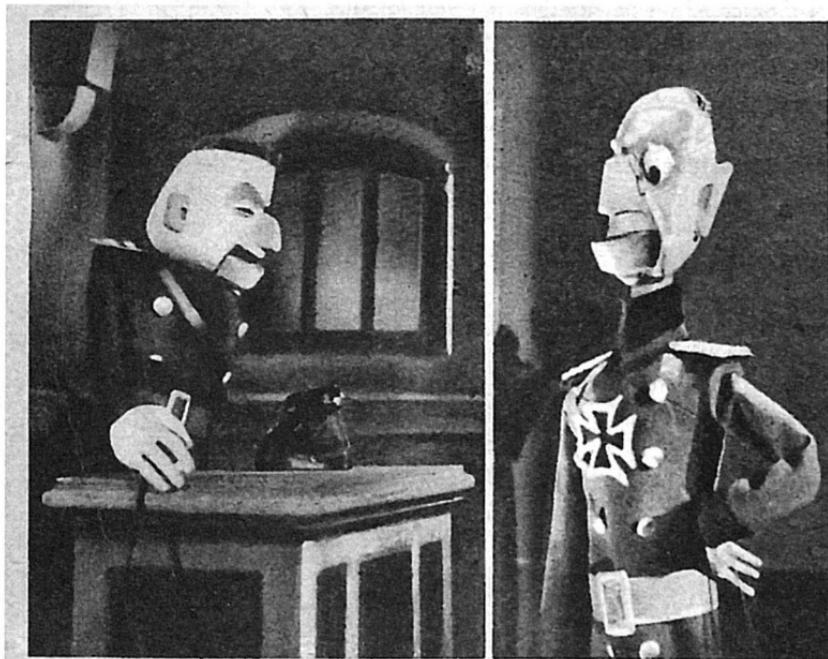
Die Sozialpartnerschaft geriet bei Leo Haas zum „blauen Dunst der Propaganda, (die) wohl dem kleinen Mann den Kopf vernebeln [soll].“³⁷ In der Ausgabe der Volksaktien zeigte sich für Peter Dittrich lediglich die Angst der Unternehmer vor den westdeutschen Arbeitern und dem Sozialismus (Sendung vom 14.6.1957).³⁸ In diesem Sinne formulierte „Zeitgezeichnet“ häufig die Hoffnung auf eine Volkserhebung in der Bundesrepublik. Dass diese ausblieb, war nicht nur dem Verbot der KPD im Jahre 1956 und der nicht zustande gekommenen „Aktionseinheit der Arbeiterklasse“³⁹ geschuldet. Auch Micky-Maus – die wegen ihrer Verdienste in der Unterhaltungsindustrie während der Sendung vom 7.12.1956 sogar das Bundesverdienstkreuz erhielt – hätte die westdeutschen Arbeitnehmer vom Klassenkampf abgelenkt.⁴⁰

Weniger aggressive, die Möglichkeit einer deutsch-deutschen Annäherung zumindest offen haltende Töne gegenüber der Bundesrepublik kamen in „Zeitgezeichnet“ nur in der Anfangsphase vor. Lediglich anlässlich der Olympischen Sommerspiele in Melbourne 1956 würdigten zwei Folgen die gesamtdeutsche Olympiamannschaft als Ausdruck der noch nicht gänzlich abgebrochenen innerdeutschen Beziehungen.⁴¹

Mit der 1956 gestarteten Reihe „Kammerdiener Schlinge“ (Regie und Redaktion: Walter Heynowski und Walter Richter-Reinick, Buch: Joh. A. Schulz) versuchte die AG Zeichen- und Puppensatire erstmals, eine markante Hauptfigur im politischen Trickfilm des DFF zu etablieren. Es war die erste Handpuppenfigur, die Gerhard Behrendt für das Fernsehen schuf.⁴² Bereits nach 13 Folgen wurden die höchstens fünfminütigen Sendungen im August 1956 wieder eingestellt. Kammerdiener Schlinge, der sich vom „Leiblakaien“ Hitlers in den „intimsten Lakaien“ Adenauers verwandelte, sollte den Zuschauern das

wahre Gesicht Bonns zeigen. Als Hofberichterstatter vermittelte er im Stile eines Bänkelsängers Bonner „Histörchen“. Im Mittelpunkt der Themen standen die Aufrüstung in der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit ihrer Politiker. Das Konzept der Reihe diskreditierte die bundesdeutsche Demokratie als verbrämte Monarchie, in der Adenauer natürlich die Hauptrolle spielte.⁴³

Zwischen 1958 und 1962 strahlte das DFF auch längere politische Trickfilme aus. Der Stabpuppenfilm *Wo blieb der General von Tickenstein?* setzte die mit dem Kammerdiener Schlinge begonnene Linie fort, einprägsame und typisierete Figuren zu verwenden, um das Fortleben militaristischer Traditionen anzuprangern. Gerhard Behrendt gestaltete den General von Tickenstein als Prototypen des deutschen Militaristen mit nationalsozialistischer Vergangenheit. Der „zerknitterte Ostlandreiter“, uniformiert und ausgestattet mit Monokel und Eisernem Kreuz, bricht aus einer Nervenheilanstalt aus, um sich wieder „an die Front“ zu begeben. Er hält sich für eine „ganz brauchbare Erscheinung“, um in der Bundesrepublik wieder von Nutzen sein zu können. Sogar der Regierende Bürgermeister von Berlin und „höchste Regierungsstellen“



„... War schließlich auch mal Vorgesetzter des Polizeipräsidenten von Berlin W ... Sozusagen Kriegskameraden ...“

Abb. 2: General von Tickenstein spricht beim Polizeipräsidenten von Westberlin vor. Aus dem Stabpuppenfilm *Wo blieb der General von Tickenstein?* (Unser Rundfunk, 30/1958, S. 24).

zeigten Interesse an seiner Person. Im Polizeipräsidenten trifft er einen alten Kriegskameraden und Unterstellten – Tickenstein befand sich also in bester Gesellschaft. (Abb. 2) Am Ende muss der von der Nervenheilanstalt beauftragte Detektiv die Verfolgung aufgeben, da höchste Instanzen den General in ihre Obhut genommen hatten – Tickenstein wurde wieder gebraucht.⁴⁴

Anfang 1959 nahmen Peter Dittlich und Walter Heynowski den Flick-Korruptionsskandal zum Anlass, um dem Thema eine zehnmünütige Sondersendung zu widmen. Montiert aus Realfilmteilen, Fotos und Zeichentricksequenzen greift *Du sollst mein Glückstern sein* schon im Titel die Ausstattung der Bundesregierung mit Mercedes-Fahrzeugen zum Sonderpreis auf.

Einmal mehr gerät neben Adenauer Willy Brandt – seit 1957 Regierender Bürgermeister Westberlins – ins Visier der Kritik. Er habe als Helfershelfer Adenauers Schecks von Flick angenommen. Im Schlussbild konzentriert sich die Argumentation wieder auf den Bundeskanzler. Realfilmsequenzen, die Hitler und Adenauer jeweils in Mercedes-Limousinen zeigen, werden diffamierend übereinandergeblendet. Dazu tönt der trockene Kommentar des Sprechers Herwart Grosse: „wie Hitler endete, ist bekannt.“⁴⁵

Der zwanzigminütige Montagefilm *Hoppla, jetzt kommt Willy!* entstand ebenfalls als Gemeinschaftsarbeit von Walter Heynowski (Buch und Regie) und Peter Dittlich (Zeichnungen). Er wurde als „satirischer grafischer Film, kombiniert mit Dokumentarstreifen und Fotomontagen“ gepriesen, in dem „das Leben des Westberliner Frontstadt-Bosses Willy Brandt dem Gegenstand gemäß dargestellt [wird].“⁴⁶ Dem Gegenstand angemessen heißt in diesem Fall, dass vor allem Brandts Auslandsbesuche ihm als schmutziges Abenteuer angelastet werden. Mal ist er mit zwei Fingern essend und umringt von zwei „Hula-Hula-Mädchen“ auf Hawai ins Bild montiert (Abb. 3), mal erscheint er in Indien als Fakir auf Bajonetten. In Westberlin agiert er im Stile eines Militaristen und Agenten. Brandt wird als ausdrücklicher Freund von Axel Springers BILD-Zeitung ausgewiesen. Im Fototrick verfremdete Realaufnahmen, die zwar kaum die Wirkung eines authentischen Bilddokuments hatten, sollten den Wahrheitsgehalt der Satire unterstreichen. Das utopische

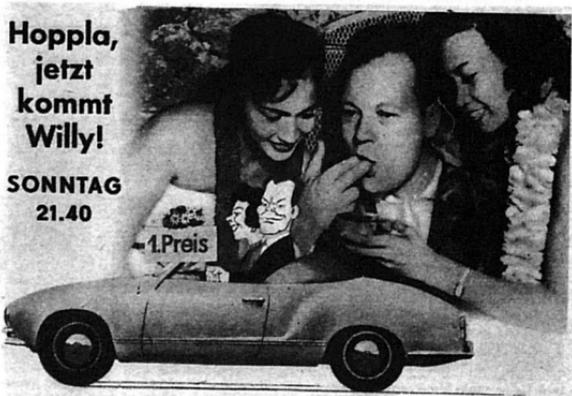


Abb. 3: Programmankündigung zum Montagefilm *Hoppla, jetzt kommt Willy!* In der Unterzeile wird Willy Brandts Vita als „ein Leben für die Gunst“ beschrieben (Funk und Fernsehen in der DDR, 5/1/1959, S. 15).



Abb. 4: Verzerrte Sicht: Oben „Die Bonner“, unten Konrad Adenauer, dessen kubistisch verformter Kopf aus einer Rose entwickelt wird. Einzelbilder aus einer vom Fernsehen (?) abgefilmten, unscharfen 16mm-Kopie von *Die Anatomie des Dr.A.* (1962).

Fotos: Marian Stefanowski

Ende scheint der spezifischen Filmlogik zu folgen; Westberliner werfen ihren Bürgermeister aus dem Rathaus Schöneberg hinaus.⁴⁷

Als letzter dieser Folge längerer politischer Trickfilme des DFF entstand 1962 *Die Anatomie des Dr. A.*, ein Elf-Minuten-Film, der in Gemeinschaftsarbeit von Heynowski (Regie) und Dittrich (Zeichnungen) hergestellt wurde. (Abb. 4) Laut Beschreibung gibt der Film „mit einprägsamen und ideenreichen Bildern und Symbolen einen Abriss über die Entwicklung des Herrn A. [Adenauer, die Autoren] aus Bonn von 1945 bis heute.“⁴⁸

Kurz nach dem Mauerbau vom 13.8.1961 entstanden, will der Film diese Abschottungshandlung rechtfertigen. Er fasst in einer didaktischen Geschichtslektion noch einmal alle Feindbilder gegen die Bundesrepublik zusammen, wobei der Streifen – bei durchaus gekonnten Bild-Ton-Montagen – ohne gesprochenen Kommentar auskommt.

Die ersten Szenen zeigen ein umstürzendes Denkmal, das von einer Kanone gestützt wird. Das bröckelnde Monument vereinigt gleich mehrere Stereotype des deutschen Militarismus zu einer Mischung aus realen und mythologischen Germanenhelden (Hermann und Siegfried), mittelalterlichem Ritter und SS-Mann. Über das ausgestellte Kanonenrohr können Adenauer (in Zivil) sowie ein Militär aus dem Denkmal in einen amerikanischen Schützenpanzer fliehen, wo sie von Vertretern der Westalliierten erwartet werden. Demokratisierung und freie Wahlen in der Bundesrepublik kommen derart zur Darstellung, dass der westdeutsche Staat ausschließlich als Freund und Handlanger der Großindustrie erscheint.

Einzig Amtshandlungen der Regierung sind daher Millionenkreditvergaben an dieselben Konzerne, die schon im Nationalsozialismus reiche Gewinne schöpften, bzw. für die Aufrüstung der Bundeswehr für den „Tag X“. Adenauer fährt danach mit einem Panzer Richtung innerdeutsche Grenze und schiebt ein Kanonenrohr nach Westberlin. Dort nimmt es Willy Brandt in Empfang und benutzt das inzwischen zu einem Rüssel mutierte Rohr als Propagandawaffe. Er verspricht zu schrägen Jazz-Rhythmen Produkte der Unterhaltungsindustrie (Schallplatten, Bierdosen, Sex-Fotos) über der DDR. Viele dieser Güter bleiben aber auch in Westberlin liegen und schichten sich zu einem großen Müllberg auf. Schließlich erfolgt die Einblendung „13.8.61“ – wobei sich das DDR-Staatswappen zum Verkehrsschild „Einfahrt verboten“ wandelt. In der letzten Sequenz ist eine kollabierende Uhr, die den „Tag X“ anzeigen sollte, zu sehen, aus der die Buchstaben „abgelaufen“ fallen. Der Mauerbau war somit kein Akt diktatorischer Unfreiheit, sondern erscheint als eine notwendige, sich in der Konsequenz jüngster deutscher Geschichte ergebende, friedenssichernde Maßnahme.

So sehr die Bundesrepublik im politischen Trickfilm des DFF bis 1961 Hauptangriffsziel war, fehlte sie dagegen in unterhaltenden Filmen des Zeichen- und Puppenstudios weitgehend. Eine Ausnahme bildete vielleicht die

Rätselfolge „Prof. Köpfchen“, bei der immer wieder bundesdeutsche und Westberliner Zuschauerbriefe hervorgehoben wurden. Damit sollte der Eindruck entstehen, dass das DFF sich auch dort starken Zuspruchs erfreue.

Nach dem Bau der Mauer rückte im DFF die Beschäftigung mit dem Leben in der DDR in den Mittelpunkt und die zuletzt immer aggressiver geführten Angriffe gegen die Bundesrepublik nahmen ab.⁴⁹ Diese Veränderung der Fernsehpolitik lässt sich z.B. an der Zeichentrickfilmreihe „Fakten und Figuren“ (1962-1971, Regie: Rolf Sperling) ablesen. Beschäftigen sich die ersten beiden Sendungen mit angeblichen EWG-Betrügereien in der sogenannten freien Marktwirtschaft, die aggressiv gegen die DDR wirken und denen mit dem Mauerbau ein Riegel vorgeschoben wurde (Beiträge von Februar und Juni 1962), stellen die meisten Folgen der kommenden Jahre die eigenen wirtschaftlichen Erfolge in den Mittelpunkt und suchen sie aus der Natur- und Gesellschaftswissenschaft herzuleiten (z.B. Sendung zu Braunkohle und Erdöl vom 10.7.1963).⁵⁰

Politische Trickfilmsatire war von 1956 bis 1961 integraler Sendebestandteil des DFF. An prominenten Programmplätzen eingesetzt, kommentierte sie die Tagesaktualität. Auch ästhetisch hatte sie ihre Wurzeln in der Pressekarikatur. Ihr einfacher Stil war den kurzen Herstellungszeiten und der Ökonomie des Fernsehbetriebes geschuldet. Nur einige längere Beiträge setzten kompliziertere Animations- und Montagetechniken (Puppen- bzw. Fototrick) ein. Die die Beiträge kennzeichnende Kalte-Kriegs-Aggressivität gegen Restaurations- und Militarisierungsbestrebungen in der Bundesrepublik resultierte aus der Illusion, in Zeiten offener Grenzen die DDR-Zuschauer von der Überlegenheit des sozialistischen Systems und der Verwerflichkeit des Westens zu überzeugen. Vielleicht hoffte man auch, ein kritisches Rezipientenpotenzial in der BRD aktivieren zu können.

Der Bau der Mauer begrub aber nicht nur den Anspruch des DDR-Fernsehens, Medium im (zukünftig) gemeinsamen (sozialistischen) Deutschland zu sein, er entzog auch den aggressiven Tönen der Bundesrepublik gegenüber den Boden, da der eigenen Bevölkerung jetzt keine Wahl mehr gelassen wurde, in welchem Deutschland sie leben wollte. Die ideologischen Leitlinien für das DFF konzentrierten sich jetzt auf die Innenpolitik; sie fielen zusammen mit der Spezialisierung des Trickfilmstudios Mahlsdorf auf die Produktion von Kinder- und Werbefilmen.

¹ Vgl.: Sandmann auf Reisen. Hg.: Filmmuseum Potsdam, Redaktion: Bärbel Dalichow und Volker Petzold, Potsdam, 1993 (Ausstellungskatalog).

² BAArch, DR 8-5, Protokoll Kollegiumssitzung DFF vom 27.9.1956, S. 5.

³ Biofilmografie siehe: Renate Biehl: Regisseurinnen und Regisseure der DEFA / Walter Heynowski. In: Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92, Hg.: Günter Jordan und Ralf Schenk. Potsdam, Berlin: Filmmuseum Potsdam + Jovis, 1996, S. 403f.

- ⁴ BArch, DR 8-4, Beschlussvorlage für DFF-Kollegium Nr. 52/56 vom 24.9.1956, S. 1.
- ⁵ Der von Heynowski geleiteten Redaktion Zeichen- und Puppentrick wurde z.B. am 4.9.1957 anlässlich der 50. Sendung von „Zeitgezeichnet“ bestätigt, dass „die vor einem Jahr besprochene Absicht, mit den Mitteln der Zeichnung politische Arbeit zu leisten, gelungen ist.“ Das sei in erster Linie das Verdienst Heynowskis gewesen. (BArch Berlin, DR 8-6, Protokoll Kollegiumssitzung DFF vom 4.9.1957).
- ⁶ Erstsending „Abendgröße des Kinderfernsehens“, 8.10.1958 (Die Entwicklung des Fernsehens der DDR, Folge 1. Zeittafel, Berlin, 1977, S. 66); ab 22.11.1959 hieß die zunächst fünfminütige Sendung „Das Sandmännchen“, später „Unser Sandmännchen“.
- ⁷ Vgl.: BArch, DR 8-11 bis 13, Protokolle der Kollegiumssitzungen 1956-1959. Peter Blümel, Trickfilmgestalter und Mitarbeiter der AG Zeichen- und Puppensatire seit 1957, erinnerte sich außerdem an Produktionen in einem ehemaligen Kino in der Berliner Michaelkirchstraße sowie in den Waldgaststätten „Eierhaus“ im Plänterwald und „Kieke Mal“ in Rahnsdorf (Protokoll Telefonat mit Peter Blümel vom 29.6.2000; Archiv der Autoren).
- ⁸ Laut Rudi Eckelmann (Entwicklung, Aufgaben und Perspektiven des Puppenstudios des Deutschen Fernsehfunks) erhielt Behrendt im September 1958 den Auftrag, in der Michaelkirchstraße ein selbständiges DFF-Puppenstudio aufzubauen (Fernsehdienst DDR, 37/1968 vom 9.9.1968). Vgl. auch: Simone Tippach-Schneider: Messemännchen und Minol-Pirol. Berlin: Schwarzkopf + Schwarzkopf, 1999, S. 54-56.
- ⁹ Protokoll Telefonat mit Peter Blümel vom 29.6.2000 (Archiv der Autoren).
- ¹⁰ Gerhard Behrendt: Trickfilm im Fernsehen, In: Prisma I. Berlin: Henschelverlag, 1970, S. 103-110.
- ¹¹ Bereits im Oktober 1955 wurde innerhalb der AG Unterhaltung die Sendereihe „Schwarz auf Weiss“ ausgestrahlt, die als Vorläufer von „Zeitgezeichnet“ angesehen werden kann (BArch, DR 8-3, Über die Programmtätigkeit des Fernsehens in der DDR, Bericht, Oktober 1955, S. 6 sowie: DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12).
- ¹² DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12.
- ¹³ Fernseh Film Katalog 1962. Hg.: DFF, Berlin 1962, S. 123.
- ¹⁴ Fernsehdienst DDR, 37/1968 vom 9.9.1968.
- ¹⁵ Jens Thiel und Ralf Forster: Leo Haas und der Film. In: FILMBLATT, Nr. 10, 1999, S. 24-31.
- ¹⁶ Käthe Rülcke-Weiler: Fernsehen – ein neues Massenmedium. In: Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen, Berlin, 1979, S. 164.
- ¹⁷ Siegrid Pulsch (ZK der SED) auf Kollegiumssitzung des DFF am 16.1.1957 (BArch, DR 8-5, Protokoll Nr. 2/57).
- ¹⁸ Die DEFA-Satirereihe bestand von 1953 bis 1964. Es wurden ca. 300 etwa zehminütige Kurzfilme für das Kino-Vorprogramm produziert. Die ersten 17 Folgen entstanden in Kooperation mit dem Fernsehzentrum Berlin und wurden im Versuchsprogramm des DDR-Fernsehens gesendet. Vgl.: DEFA 1953-1964. Produktionsgruppe Stacheltier im Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme 1953/54 und Studio für Spielfilme 1955-1964. Filmografie. Zusammenstellung und Redaktion: Günter Schulz, Berlin: Bundesarchiv, 2000.
- ¹⁹ In den 245 nachgewiesenen Folgen zeichneten in- und ausländische Karikaturisten, z.B. die in der DDR lebenden Leo Haas, Peter Dittrich, Herbert Sandberg, Elisabeth Shaw, aus der Bundesrepublik Harry Müller-Ebing, Ernst Heidemann, Karl Kurzkopf, aus Frankreich Escaro, Louis Mittelberg, Jacques Naret und Louis Rauwolf, aus Italien Raoul Verdini, aus Dänemark Herluf Bidstrup, aus Ungarn Karloy Sandor, aus der CSSR Evzen Seycek und Milos Nevadba, aus Mexiko José Renau sowie aus Ägypten Georges el Baghoury und aus Tunesien Mahmoud.

- ²⁰ Mit dem Übergang zur täglichen Berichterstattung der „Aktuellen Kamera“ am 11.10. 1957 entfiel der jeweils freitags vom DFF ausgestrahlte „DEFA-Augenzeuge“ (wie Anm. 6, S. 55).
- ²¹ BAArch, DR 8-4, Beschlussvorlage für DFF-Kollegium Nr. 52/56 vom 24.9.1956, S. 3.
- ²² BAArch, DR 8-6, Protokoll der Kollegiumssitzung des DFF Nr. 2/57 vom 16.1.1957.
- ²³ BAArch, DR 8-10, z.B. Protokolle der Kollegiumssitzungen des DFF Nr. 29/58 vom 18.9.1958 und Nr. 34/58 vom 30.10.1958.
- ²⁴ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 56/57 Un 32 / I-11, Un 33 / 3-5, Z I-40.
- ²⁵ Ebenda.
- ²⁶ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 57, Z 41-70 (Zeitgezeichnet).
- ²⁷ Ebenda.
- ²⁸ Ebenda.
- ²⁹ Ebenda.
- ³⁰ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 56/57, Un 32 / I-11, Un 33 / 3-5, Z I-40.
- ³¹ Ebenda (Sendung vom 15.2.1957).
- ³² DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik, B 12 (Sendung vom 30.8.1957).
- ³³ Ebenda (Sendungen vom 12.7.1957, 19.7.1957, 9.8.1957, 16.8.1957 und 30.8.1957).
- ³⁴ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 57, Z 41-70 (Zeitgezeichnet), Sendung vom 27.6.1957.
- ³⁵ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 56/57 Un 32 / I-11, Un 33 / 3-5, Z I-40.
- ³⁶ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 57, Z 41-70 (Zeitgezeichnet), Sendung vom 29.3.1957.
- ³⁷ Ebenda, Sendung vom 11.3.1957.
- ³⁸ DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12 und Manuskripte 57, Z 41-70 (Zeitgezeichnet).
- ³⁹ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 57, Z 41-70 (Zeitgezeichnet). Schuld für das fehlende Zusammengehen hatte – laut „Zeitgezeichnet“ vom 5.4.1957 - die SPD. Die logische Konsequenz zeichnete Peter Dittrich im Schlussbild: Im Moment des Händedruckes werden SPD-Mann und Arbeiter vom Polizisten mittels Handschellen aneinandergekettet.
- ⁴⁰ DRA Berlin, Historisches Archiv, Manuskripte 56/57 Un 32 / I-11, Un 33 / 3-5, Z I-40.
- ⁴¹ DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12 und Manuskripte 56/57 Un 32 / I-11, Un 33 / 3-5, Z I-40, „Zeitgezeichnet“ vom 5.10.1956, 2.11.1956 und 7.12.1956.
- ⁴² Kosack, Rita: Wo Sandmännchen zu Hause ist. In: Funk und Fernsehen, 9.9.1968.
- ⁴³ DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12 und Aktuelle politische Sendungen, F I / III / Kartei.
- ⁴⁴ G.B. (d.i. Gerhard Behrendt): Wo blieb der General von Tickenstein. In: Unser Rundfunk, 30/1958, S. 24; DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politische Sendungen, F I / III / Kartei.
- ⁴⁵ DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12 und Aktuelle Politische Sendungen, F I / III / Kartei.
- ⁴⁶ Wie Anm. 13, S. 126.
- ⁴⁷ DRA Berlin, Historisches Archiv, Aktuelle Politik B 12.
- ⁴⁸ Wie Anm. 13, S. 123.
- ⁴⁹ Vgl. u.a.: Heike Riedel: Hörfunk und Fernsehen in der DDR. Funktion, Struktur und Programm des Rundfunks in der DDR. Hg. v. Deutsches Rundfunkmuseum, Köln 1977, S. 87.
- ⁵⁰ DRA Berlin, Historisches Archiv, HA Politik Rep./Dokument B 14. Fakten und Figuren (1962-1970).

Überlieferte Filme und Filmmaterialien:

„Zeitgezeichnet“

Produktion: DFF / Sendungen: 7.9.1956 bis 3.7.1959 (245 Folgen) / verschiedene Zeichner (siehe Anmerkung 19) / Buch und Regie: Walter Heynowski

Archiv: DRA, Standort Babelsberg; Folgen 1957: 41, 43, 52-57, 59, 61-63, 68, 70-75, 81, 82, 84, 87, 116, 117, 119, 120 und 122 / Folgen 1958: 123-130, 132, 135-139, 142-153, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 167, 169, 172-178, 180, 182-184, 186, 189, 191, 193, 194, 198, 199, 200, 202, 204, 205 und 207-213 / Folgen 1959: 201, 214-219, 221-223, 225-233, 236 und 239 (= letzte reguläre Sendung) / ohne Sendedatum: 243, 244

Wo blieb der General von Tickenstein

Produktion: DFF / Sendungen: 24.6.1958, 24.11.1958 / Buch: Hans J. Stein / Gestaltung: Gerhard Behrendt

Archiv: DRA, Standort Babelsberg (2 Kartons; unbekanntes Format)

Hoppla, jetzt kommt Willy!

Produktion: DFF / Sendung: 13.12.1959 / Zeichnungen: Peter Dittrich / Sprecher: Herbert Grosse / Musik: Rolf Kuhl / Kamera: Rolf Sperling, Marianne Eckert, Adalbert Heinze / Schnitt: Bert Schultz / Regie: Walter Heynowski

Archiv: DRA, Standort Babelsberg (16mm-Sendekopie, 230 m)

Generalstreich

Produktion: DFF / Sendung: 25.10.1960 / Zeichnungen: Leo Haas / Musik: Rolf Kuhl / Kamera: Marianne Eckert / Schnitt: Bert Schultz / Regie: Walter Heynowski

Archiv: DRA, Standort Babelsberg (35-mm-Sendekopie, s/w, Ton, 290 m); Bundesarchiv-Filmarchiv (16mm, s/w, Ton, 117 m)

Der verbogene Paragraph

Produktion: DFF, um 1960 / Zeichnungen: Leo Haas / Musik: Rolf Kuhl / Kamera: Marianne Eckert / Regie: Walter Heynowski

Archiv: Bundesarchiv-Filmarchiv (35mm, s/w, Ton, 330 m)

Die Anatomie des Dr. A, eine Untersuchung in bewegten Bildern von Peter Dittrich

Produktion: DFF / Sendung: 15.2.1962 / Zeichnungen: Peter Dittrich / Musik: Wolfgang Hohensee / Kamera: Marianne Eckert / Schnitt: Bert Schultz / Regie: Walter Heynowski

Archiv: DRA, Standort Babelsberg (35mm-Sendekopie, s/w, Ton, 410 m); Bundesarchiv-Filmarchiv (16mm, s/w, Ton, 157 m)

Heute noch auf stolzen Rossen (auch: Wie ein Bauer zwei Generäle ernährte oder: Bauer und Generäle)

Produktion: DFF / Sendung: 3.6.1962 / nach einem Märchen von Michael Jewgrafovitsch Saltykow-Stschedrin / Redaktion: Niels Werner / Produktionsleitung: Werner Grube / Sprecher: Herbert Köfer / Musik: Rainer Bredemeyer / Ton: Dieter Hellmund / Kamera: Erich Günther / Schnitt: Angelika Scapiro / Regie: Kurt Weiler

Archiv: DRA, Standort Babelsberg (35mm-Sendekopie, 560 m)

Animation im Internet

Die Situation in Deutschland

von Karin Wehn¹

Das Internet war in den ersten zwanzig Jahren ausschließlich textbasiert. Seit 1993 machten erste grafische Browser statische Grafiken möglich, seit Mitte der neunziger Jahre tanzten einfache und stumme Gif-Animationen auf zahlreichen Seiten.

Aber zwischen Sommer 1999 und Ende 2000 fand – bedingt durch neue Software – ein wahrer Animations-Boom im Netz statt. Vor allem in Amerika wurden zahlreiche Online-Kinos und Entertainment-Portale gegründet, die mit umfangreichen Kurzfilm-Archiven und Serien aufwarteten. Unbekannte Künstler nutzten das Netz, um ihre Werke kostengünstig auszustellen. Der aus den Kinoprogrammen verschwundene Kurzfilm wurde als die ideale Kunstform des Internets gefeiert; euphorisch wurde seine Renaissance begrüßt. Aber schon in der zweiten Jahreshälfte 2000 brachte die Dot-Com-Krise die ernüchternde Einsicht, dass mit Unterhaltung im Internet so leicht kein Geld zu verdienen ist: die Zahlungsbereitschaft der User ist gering, zudem fehlt ein einheitlicher Standard für Micro-Payment, das Bezahlen kleinerer bzw. kleinster Geldbeträge ohne viel Aufwand, z.B. von kostenpflichtigen Webseiten. Es ist etwa indirekt über die Telefonleitung möglich.

Trotz erheblicher Ansubfinanzierungen und der Beteiligung von Stars wie der Comic-Legende Stan Lee und Spielfilm-Regisseuren wie Steven Spielberg und Tim Burton verschwanden einige der Start-Ups genau so schnell vom Markt, wie sie gekommen waren. Andere kämpfen seither mit veränderten Geschäftsmodellen ums Überleben. Noch ist nicht abzusehen, wie sich der Markt entwickeln wird.

Die gegenwärtigen technischen Rahmenbedingungen prägen die Produktion, Rezeption und Ästhetik bewegter Bilder im Netz auf die unterschiedlichste Weise. Das Hauptproblem bei der Präsentation von bewegten Bildern im Internet sind die Übertragungstechniken, die hinsichtlich der Bandbreite (d.h. die Menge an Informationen, die pro Sekunde durch ein Netzwerk in einen Computer übertragen werden können) unterschieden werden. Je geringer die Bandbreite, desto länger dauert es, bis die Daten übertragen werden. Anders

¹ Dr. Karin Wehn ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Leipzig. Im VWS 2001/02 vertritt sie außerdem eine Gastprofessur an der Hochschule der Künste, Berlin. Habilitationsprojekt: Animation im Internet. – Die Site <http://www.animation-le.de.vu> bietet einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Formen von Animation im Internet (Kurzfilme, Serien usw.). Sie enthält eine kommentierte Linksammlung, Analysen einzelner Angebote, aber auch theoretische Fragestellungen zur Geschichte, Ästhetik und Typen von Animation sowie ein Forum.

als in den USA wählt sich in Deutschland das Gros der Internet-Benutzer noch per schmalbandigem Modem oder ISDN ins Internet ein und wird dafür vergleichsweise kräftig zur Kasse gebeten.

Die Übertragung von Video-Daten ist sehr speicherintensiv. Eine Sekunde unkomprimiertes Video in voller Fernsehauflösung benötigt ca. 21 Megabyte (MB) Speicherkapazität. Auf eine Stunde hochgerechnet, ergibt das ein Speichervolumen von rund 75 Gigabyte (GB). Würde sich ein User mit einem 28,8KB-Modem dieses Video über das Internet ansehen wollen, so würde er über weniger als 1/6000 der Datenrate verfügen, die er zum einwandfreien Abspielen des Videos benötigt (ca. 260MB/sec). Wollte er sich dieses Video herunterladen, müsste er für jede Sekunde Spieldauer mit zwei Stunden Ladezeit rechnen. Hinzu kommt, dass bei starkem Verkehr am Internet-Zugriffspunkt oder beim Internet-Host bzw. wenn das Netzwerk überlastet ist, die Übertragungsrate stark abfallen kann.

Konventionell, d.h. analog oder digital für Kino oder TV produzierte Animationen oder Realfilme können aber durch Software wie Real System oder Quicktime so komprimiert werden, dass sie auch über eine niedrige Datenleitung „gestreamt“ werden können. Das bedeutet, dass eine Videosequenz bei Benutzung eines 56KB-Modems lediglich in Briefmarkengröße ruckelfrei übertragen werden kann. Hier ist prinzipiell eine Vielzahl an Stilrichtungen möglich (z.B. Zeichentrick, Computeranimation, Knetanimation usw.), allerdings sehen schnelle Kamerabewegungen und detailreiche Stile aufgrund des kleinen Bildes im WWW nicht sonderlich gut aus.

Viele experimentelle Kurzfilme finden, nachdem sie den Festivalzyklus passiert haben, im Netz einen neuen Distributionsort. Bei Atomfilms laufen etwa die mehrfach preisgekrönten Stop-Motion-Kurzfilme von Aardman und weitere, für den Oscar nominierte Kurzfilme. Im umfangreichen Angebot des Independent-Portals befinden sich auch deutsche experimentelle Kurzfilme, etwa auf Film gekratzte Animationen von Bärbel Neubauer.

Von komprimierten Videos im Netz zu unterscheiden sind Animationen, die originär fürs Internet produziert wurden. Standardsoftware hierfür ist die vektorbasierte Animationssoftware Flash.

Da bei vektororientierten Zeichenprogrammen der Computer ein Objekt aus mathematischen Daten erstellt, sind die Bilder in der Regel viel speicherärmer als pixelorientierte, da nicht jeder Pixel einzeln definiert wird. Vektorgrafiken sind auflösungsunabhängig und können anders als ‚körnige‘ Pixel-Bilder in jeder Vergrößerungsstufe verlustfrei dargestellt werden. Die gezeichneten oder über Koordinaten erstellten, in einer Bibliothek verwalteten Objekte können leicht bewegt und erneut verwendet werden. Es ist möglich, Einzelbild für Einzelbild zu animieren, es lassen sich aber auch die Bilder zwischen den sogenannten Key-Frames von der Software errechnen („Tweening“). Ein Soundtrack sowie interaktive Elemente können hinzugefügt wer-

den. Die komprimierten und gepackten Flashanimationen sind von ihrer Datenmenge noch einmal deutlich kleiner als die oben beschriebenen komprimierten Videodateien. Flash hat sich als Standard durchgesetzt: 97,4 Prozent der User weltweit haben das Flash-Plug-In auf ihren Rechnern installiert. (Macromedia, Stand Oktober 2001)

Der Katalog Flash-up des Hamburger Mediendesigners Sven Lennartz („Dr. Web“) bietet mit mehreren hundert kommentierten Links (auch Design, Games, Intros usw.), einführenden Artikeln und Tutorials einen guten Überblick über alles, was mit Flash möglich ist. Internet-Film-Festivals wie in Deutschland der Flash Award, der im Rahmen der Berlin Beta vergeben wird, unternehmen erste Kanonisierungsversuche.

Das Leipziger Projekt „Animation im Internet“ leistet eine Übersicht über fiktionale Animationen sowohl bei komprimierten Videos als auch bei Flash-Filmen.

Auch in Deutschland hat sich eine Animations-Szene im Netz herausgebildet. Das Entertainment-Portal Bitfilm aus Hamburg präsentiert wie seine großen internationalen Vorläufer Atomfilms, Ifilms usw. eine Mischung aus Real-film und Animation in verschiedenen Kanälen (Fun, Love, Live, Lab, Trash). Nach dem Anschauen können User die Filme bewerten oder einen Kommentar schreiben. Filmemacher, deren Werke von einer Jury akzeptiert wurden, werden an den Werbeeinnahmen beteiligt. Einige der ausgestellten Filme kommen aus dem Archiv der Hamburger Kurzfilmagentur. Scouts besuchen im Auftrag von Bitfilm die Festivals, um geeignete Filme zu finden, die „kurz & schnell auf den Punkt“ kommen, „für kleine Bildschirmgrößen optimiert, eingebettet in Interaktionen mit dem User“ und „serialisierbar“ sind. Bitfilm erhielt im Juni dieses Jahres für sein Programm einen der in diesem Jahr erstmalig verliehenen Grimme Online Awards.

Auch bei Shorts-Welcome von Kirch New Media können Filmemacher ihre (bis zu 20 Minuten langen) Werke für eine Wettbewerbsdauer von einem Monat zeigen. Viermal im Jahr werden ein Jury- und ein Publikumspreis vergeben.

Fernsehsender wie Super RTL bewerben ihre Sendungen – beispielsweise die Trickserie *Angela Anaconda* – mit eigenen flash-basierten Webauftritten. Die auf toggo.de bereitgestellten Cartoons und Spiele waren kein Selbstzweck, sondern trugen vor der TV-Ausstrahlung der Serie dazu bei, die Figuren und ihre Konstellationen zu popularisieren. Verglichen mit den englischsprachigen und international operierenden Zeichentrickkanälen Cartoon Network und Nickelodeon werden jedoch die Möglichkeiten, durch komplementäre Inhalte TV und Internet wechselseitig zu nutzen, hierzulande kaum ausgereizt.

Schließlich ‚peppen‘ Unternehmen mit seriösen und nicht-unterhaltungsbezogenen Inhalten ihre Seiten durch Animationen auf; auf der Seite der Süddeutschen Zeitung kann man beim interaktiven Bundesdance Politiker tanzen lassen.

Auch Webanimations-Produktionsfirmen wie die Karotoons zeigen einige ihrer Animationen auf ihren Websites. Die Krimi-Persiflage *Inspector Bresitouffe* von Katrin Rothe und Christian Berner hat den Sprung zum Animation Express von Hotwired geschafft, dem Online-Angebot des Computer-Magazins Wired. Um ein internationales Publikum zu erreichen, müssen diese Animationen aber englischsprachig sein.

Einige Einzelkünstler oder Hobbyanimatoren unterhalten Websites mit Animationen. Auf den Seiten des Berliner Künstlers und Medienkritikers Timothy Speed deutet sich an, was der Mehrwert des Internets sein könnte. Schon die Navigation durch die Seite wird zu einem spielerischen Erlebnis und macht die Rezeption eines Webtoons zu einer völlig anderen Seh-Erfahrung. Kurzweilige Spielereien lassen den User schmunzeln. Der Pfeil der Maus verwandelt sich in ein Fadenkreuz, mit dem man sozusagen auf die gewünschten Links schießt. Ein Vogel fliegt von rechts nach links durchs Bild, begleitet von einer Sprechblase „Warte, bis ich nachgeladen habe“ und ironisiert damit das ewige Warten im Netz. Weiter unten auf der Seite sind kleine Überraschungen und Gags versteckt. Ein Frosch platzt, wenn man mit der Maus drüberfährt – eine Hommage an den Webtoon-Pionier Joe Cartoon.

Bei deutschen Webtoons lassen sich einige Trends beobachten, die aktuelle internationale Richtungen bestätigen; vorherrschend sind Parodien. Auf die Schippe genommen werden Politiker wie Helmut Kohl und Erich Honecker, bei Andie Arbeit Fernsehformate wie „Big Brother“ oder „Gute Zeite, schlechte Zeiten“. Auch bei dem liebevoll gestalteten Projekt Sinnfurt (unter Beteiligung von Alfred Biolek) werden TV-Programmformen durch den Kakao gezogen. Die einzelnen Formate sind interaktiv, User können, ausgestattet mit einem Avatar, gegen andere User antreten. Die Popularität von Parodien erklärt sich vermutlich damit, dass kurze Formen rasch zum Punkt kommen müssen und somit auf allgemeinverständlichen Inhalten aufbauen, die selbst bei kürzester Andeutung sofort verstanden werden.

Ein zweiter Trend sind ‚Dirty Toons‘, der Tradition von Monty Python, „South Park“ und *Pulp Fiction* verpflichtet. Bei Webtoons werden Animationen gezeigt, die im Film und Fernsehen die Grenzen des Geschmacks sowie gesellschaftliche Tabus verletzen würden. Viele Webtoons beziehen ihren Unterhaltungswert daraus, dass sie explizit politisch inkorrekt sind: es geht um Sex, Fäkalien, Gewalt und Religion. Wie bei den Vorbildern *Frogbender* (Joe Shields, 1999) bei Joe Cartoon oder *Assassins* bei Newgrounds malträtiert der User in *Hannelore aus dem All* (2000) von Comic Piero zu fröhlicher alpenländischer Volksmusik eine im Dirndl tanzende dralle Bäuerin mit Gebläse, Hammer, Schwert; schließlich setzt er ihr einen Herzschrittmacher ein. Übrig bleiben lediglich zwei rauchende Stümpfe.

Hier zeigt sich ein dritter Trend – die Nähe zum Spiel. War „Limited Animation“ ein Stil, der mit den ökonomischen Zwängen des Fernsehens aufkam, so

sind die fürs Internet produzierten Webtoons als „extremely limited“ zu beschreiben. Aufgrund der Bandbreitenproblematik und dem Wissen, dass User ungeduldig sind, ist es oberstes Gebot, durch kleine Dateien die Dauer des Downloads gering zu halten und für eine gleichmäßige Abspielgeschwindigkeit auch bei Modem-Leitungen zu sorgen. Daher sind Webtoons in der Regel zwischen 20 Sekunden und 5 Minuten lang. Außerdem bietet es sich an, einen oder mehrere kleine Flash-Filme (z.B. ein einfaches PC-Spiel) abzuspielen, während der eigentliche Flashfilm geladen wird. Eine grundsätzliche ästhetische Strategie besteht darin, möglichst wenig Änderungen in einem Bild darzustellen. So wird nur ein kleiner Teil des Bildes animiert, etwa ein nervös tippender Fuß oder ein zwinkerndes Auge. Ein großer Teil der Bilder wird in einer Animation mehrfach verwendet. Schleifen (Loops) sind sowohl bei animierten Sequenzen als auch bei der ebenfalls speicherfressenden Musik gängiges Stilmittel. Während Realfilm 24 oder 25 Bilder pro Sekunde nutzt, beschränkt man sich bei Webtoons auf fünf bis 15 Bilder, so dass Internet-Animationen häufig ruckelig erscheinen. Überhaupt ist Einfachheit das A und O.

Trotz der rasant fortschreitenden Entwicklungen und der bandbreitenbedingten Einschränkungen für die Ästhetik sind sehr unterschiedliche Zeichen- und Comicstile zu beobachten. Häufig sind auch Collagen aus gezeichneten Anteilen und einkopierten, minimal bewegten Bildelementen, z.B. Promiköpfen wie Erich Honecker („Jumping Jokes“). Alfred Barthels *Barbar vs. Skeleton* (2001) erinnert an Lotte Reinigers Scherenschnitttechnik.

Die vorgestellten Projekte repräsentieren erst die Anfänge von Film im Netz. Man sollte den Netz-Animationen zugute halten, dass sie mutig und beharrlich die Grenzen des neuen Mediums austesten. Für die Zukunft ist ein weiteres Aufeinander-Zu-Bewegen von Fiktion und Spiel zu erwarten. Bei höherer Ausreizung der Möglichkeiten von Navigation werden Präsentiertes und Präsentieren stärker miteinander verschmelzen und neue kreative Wege gehen.

Andie Arbeit: <http://www.andiearbeit.de> – Alfred Barthel: <http://www.alfred-barthel.de/>

Animation im Internet: <http://www.animation-le.de.vu>

AtomShockwave: <http://atomfilms.shockwave.com/af/home/>

Bitfilm: <http://www.bitfilm.de>

Bundesdance: <http://www.sueddeutsche.de/sz/kultur/bundesdance2/frameset.html>

Cartoon Network: <http://www.cartoon-network.com>

Cinemawork: <http://www.cinemawork.de> – Comic Piero: <http://www.comicpiero.de>

Flash Award: <http://www.flash-award.com> – Flash-Up: <http://www.flash-up.de>

Heilemania: <http://www.heilemania.de>

Hotwired Animation Express: <http://hotwired.lycos.com/animation/>

Ifilm: <http://www.ifilm.com> – Joe Cartoon: <http://www.joecartoon.com>

Jumping Jokes: <http://www.jumpingjokes.com> – Karotoons: <http://www.karotoons.de>

Newgrounds: <http://www.newgrounds.com> – Nickolodeon: <http://www.nick.com>

Shorts Welcome: <http://www.shortcuts-welcome.de>

Sinnfurt: <http://www.sinnfurt.de/index2.html> – Toggo.de: <http://www.toggo.de>

www.niaf.nl:

Animation Ateliers

Masterclasses

Workshops

Education

Centre of Expertise

NEDERLANDS INSTITUUT VOOR

Animatie

FILM

Netherlands Institute for Animation Film
Niederländisches Institut für Animationsfilm
Institut Néerlandais du Film d'Animation

Willem 2 straat 47 Tel +31 13 5354555
Postbus 9358 Fax +31 13 5800057
5000 HJ Tilburg E-mail niaf@niaf.nl
Nederland

Der abendfüllende Animationsspielfilm in Deutschland seit 1997

von Michael Schmetz¹

Deutschland als zweitwichtigster Kino- und Fernsehmarkt der Welt ist dies auch für den abendfüllenden Animationsspielfilm. Der Marktanteil einheimischer Kinofilme am Gesamtbesucherergebnis schwankt seit 1997 zwischen 10 und 17 Prozent (zwischen 14 und 21 Millionen Zuschauern pro Jahr). Dabei kommen deutsche Animationsspielfilme hierzulande auf 10 bis 30 Prozent Marktanteil: Im europäischen Vergleich liegt der deutsche Kinomarkt hiermit an erster Stelle. Abhängig von der Anzahl der gestarteten Filme, erreichten deutsche Animationsspielfilme zwischen einer und fünf Millionen Zuschauern pro Jahr. Durchschnittlich erzielte jeder der 14 seit 1997 herausgekommenen abendfüllenden Animationsfilme etwa 1.061.000 Zuschauer. (Aufstellung 1) Die Verleihvorkosten (Kopien und Werbung) betragen durchschnittlich rund 3,25 Millionen DM pro Film.

Zwei der fünfzehn Filme – *Werner – Volles Röööi!!!* und *Kleines Arschloch* – sind Komödien und kamen auf Spitzenzahlen von 2,7 bis 3 Millionen Zuschauer. Mit Ausnahme des Films *Heavy Metal F.A.K.K.2*, der zwar auf dem deutschen Kinomarkt floppte, jedoch in Nordamerika und Asien Kultstatus und VHS- bzw. DVD-Erlöse in Millionenhöhe erzielte, sind alle anderen Animationsspielfilme dem Segment Kinderfilm/family-entertainment zuzurechnen. Diese Filme werden – da ihnen die Abendvorstellungen versagt bleiben – von 0,6 bis 1,1 Millionen Zuschauern gesehen. Animationsfilme im Segment Kinderfilm/family-entertainment haben jedoch eine sehr langfristige Kino-Auswertungszeit von 5 bis 10 Jahren. Es muss allerdings gesagt werden, dass 90% aller Besucher im ersten Auswertungsjahr erzielt werden.

Sechs der 15 Filme sind internationale Koproduktionen; vier davon (zweimal *Pippi Langstrumpf*, *Petterson und Findus*, *Hilfe! Ich bin ein Fisch*) wurden nicht in Deutschland, sondern in Skandinavien entwickelt (Drehbuch und Design); dreizehn basieren auf Buch-, Comic-, TV- oder Realspielfilmvorlagen. Ohne den schon existierenden hohen Bekanntheitsgrad der Figuren und/oder Geschichten würden die hohen Zuschauerzahlen nicht durchgehend erzielt werden.

Die durchschnittlichen Herstellungskosten pro Film betragen etwa 15 Millionen DM. Untersucht man die Refinanzierung des deutschen Animationsfilms

¹ Michael Schmetz ist seit 1996 Referent für Spielfilmförderung bei der Filmboard Berlin-Brandenburg, hier u.a. verantwortlich für Animationsspielfilm, internationale Koproduktion, Verleih und Vertrieb. Seit 1999 ist er maßgeblich am Aufbau des europäischen Finanzierungsmarkts für abendfüllende Animationsspielfilme CARTOON MOVIE beteiligt.

auf dem deutschsprachigen Markt (Deutschland, Österreich, Schweiz, Luxemburg) über einen Zeitraum von 12 Jahren, so muss festgestellt werden, dass das Einspielergebnis aus dem Kinobesuch gerade die Herausbringungskosten des Films deckt und dem Produzenten keine Erlöse bringt. Fernsehlizenzverkäufe erzielen ca. 3 Millionen, Video- bzw. DVD-Erlöse ca. 2,5 Millionen DM; Einnahmen aus Merchandising und anderen Verwertungen bringen dem Produzenten weitere rund 2 Millionen DM. Insgesamt erzielt er Erlöse in Höhe von 7,5 Millionen DM, refinanziert also nur die Hälfte der Herstellungskosten.

Die deutsche Filmförderung – Länderförderer und die Filmförderungsanstalt (FFA) – ist an der Finanzierung von Animationsspielfilmen mit durchschnittlich ca. 50-60 Prozent beteiligt. Dieser Finanzierungsanteil erfolgt auf der Basis erfolgsbedingt rückzahlbarer Darlehen. Ausnahmen stellen einzig die beiden Komödien *Werner – Volles Röööoi!!!* und *Kleines Arschloch* dar, die sich auf dem deutschsprachigen Markt nicht nur hundertprozentig refinanziert haben, sondern gute Gewinne für den Produzenten abwarfen. Diese Komödien wie auch die früheren Filme *Werner Beinhart* und *Werner – Das muss kesseln!* sind allerdings durch ihren spezifisch deutschen Humor und der nur in Deutschland bekannten Vorlage nicht exportierbar.

Alle anderen Filme benötigen für ihre Refinanzierung zwingend internationale Verwertungsmöglichkeiten. Erfolgreich sind hierbei die internationalen Koproduktionen, also Projekte, bei denen Produzenten anderer Länder schon in die Produktionsfinanzierung eingebunden werden.

Beispiele hierfür sind die Filme *Petersson und Findus* und *Hilfe! Ich bin ein Fisch*, die mittlerweile in über fünf europäischen Ländern im Kino gestartet wurden. *Tobias Totz und sein Löwe* wird neben seinem Kinostart in Deutschland und Belgien durch den internationalen Verbund von Warner Bros. in allen wichtigen Territorien der Welt, also Europa, Asien, Australien und den USA im Fernsehen und auf Video/DVD vertrieben werden.

Neben dem Vorteil der übergreifenden territorialen Auswertung reduziert der deutsche Produzent sein unternehmerisches Risiko durch einen erheblich geringeren deutschen Finanzierungsanteil an den Gesamtherstellungskosten. Gleichzeitig erfordert die Form der Koproduktion eine hohe gestalterische Zusammenarbeit und Abstimmung in Fragen der Entwicklung (Buch und Design), der Produktion und länderübergreifenden Herausbringung (Verleih/Vertrieb) sowie der entsprechenden Vorbereitung der Märkte (Marketing).

In Deutschland gibt es derzeit sieben große Studios zur Herstellung abendfüllender Animationsspielfilme: Hahn Film und Cartoon Film Rothkirch in Berlin, Motion Works in Halle, TFC und Animationsstudio Ludewig in Hamburg sowie Trixter Film und Munich Animation Film in München. Die Studios Hahn Film und das Animationsstudio Ludewig unterhalten zudem Filialen in Nordrhein-Westfalen.

Um diese Animationsfilmstudios, die alle produzentisch in der Herstellung von abendfüllenden Kinofilmen tätig sind, gruppieren sich Animationsfilm-Produzenten ohne eigenes Studio, wie z.B. Abrafaxe Trickfilm AG (Berlin), Achterbahn AG (Kiel), EIV Entertainment (Hamburg), Ellipse Deutschland (München, Berlin, Hamburg, Köln), Greenlight Media AG (Berlin, München), Igel Media (Hamburg), Kirch Media (München), NDF (München, Hamburg, Berlin), Senator Filmproduktion (Berlin, München, Köln), Studio Hamburg Prod. (Hamburg), TV-Loonland (München), Warner Bros. Film Deutschland (Hamburg). Sie treten häufig als innerdeutscher Koproduzent auf oder beauftragen als Produzent die deutschen Animationsstudios als Dienstleister mit der Filmherstellung.

Die deutschen Animationsfilmstudios arbeiten zum Teil auch vernetzt, da sie einerseits allein oftmals nicht über ausreichende Kapazitäten verfügen, andererseits bestimmte Komponenten, wie 3D-Animation, nur in bestimmten Studios möglich ist. So wurde zum Beispiel der Film *Der Kleine Eisbär* vollständig in deutschen Studios in Kooperation von Cartoon Film Rothkirch, Motion Works und Animationsstudio Ludewig hergestellt.

Seit 1997 werden jährlich bis zu drei Animationsspielfilme in Deutschland gefertigt. Ein Volumen von jährlich sieben bis zehn deutschen Filmen wäre vom hiesigen Kinomarkt gut zu verkraften und gäbe den Studios auch die Möglichkeit, ihr wertvolles kreatives Personal zu halten und kontinuierlich zu beschäftigen. Denn drei Filme jährlich reichen nicht aus, um die vorhandenen Studiokapazitäten auszulasten.

Alle Produzenten von Kinospielefilmen produzieren gleichzeitig auch TV-Serien. Der Marktanteil europäischer Animationen im deutschen Fernsehen, wo noch Ende der achtziger Jahre zu 90 Prozent amerikanische und asiatische Trickfilme dominierten, konnte bis heute auf über 60 Prozent erhöht werden.

Im deutschen wie europäischen Fernseh-Markt können wir heute von einer wirklichen Animationsindustrie sprechen, wobei die Branche des Animationspielfilms noch zwischen Manufakturwesen und industrieller Fertigung steckt.

Die Entwicklung des deutschen und europäischen TV-Markts für Animation ist wesentlich dem seit 1989 existierenden Finanzierungsmarkts CARTOON FORUM zu verdanken. Es führt einmal jährlich im September 800 Produzenten, Sender und weitere Investoren (Videovertriebe, Weltvertriebe, Fonds) zusammen und stellt mittlerweile über 80 Fernseh-Serien zur Finanzierung und Ko-Produktion vor. Über 70 Prozent aller entstehenden europäischen Serien finden hier ihre Finanzierung. Seit über zehn Jahren ist so ein effizientes Netzwerk von Produzenten und Investoren geschaffen worden: eine Animation-Community, die ihresgleichen in Europa sucht. Künstlerisches wie unternehmerisches Talent im Zusammentreffen mit den Abnehmern des Markts testen hier die Chancen für ihre Geschichten und Produkte. Zwischen 1989 und

1999 wurden ca. 233 Serien mit insgesamt 1.159 Programmstunden und Herstellungskosten von 1,33 Milliarden DM finanziert.

Dieses Potential nutzten Filmboard Berlin-Brandenburg und CARTOON (Veranstalter des CARTOON FORUMS), um CARTOON MOVIE aus der Taufe zu heben – den europäischen Finanzierungsmarkt für abendfüllende Animationsspielfilme. Seit 1999 findet er jährlich im März in Potsdam-Babelsberg statt. Der Animationsspielfilm als sehr langfristig und international auswertbare Ware, der aber im Verhältnis zur TV-Serie eine wesentlich stärkere Geschichte benötigt, die über 75-80 Minuten trägt, erfordert Herstellungskosten zwischen 10 und 50 Millionen Mark; von der ersten Idee bis zur Fertigstellung können drei bis fünf Jahre vergehen. Dieses Finanzierungsvolumen sowie die weiteren entstehenden Finanzierungskosten bis zur Refinanzierung des Projekts sind kaum von einem einzelnen Unternehmen bzw. Studio zu tragen. Die Globalisierung der Märkte hat für den Animationsspielfilm dieselbe Bedeutung, wie für den Fernseh-Markt. Deutschland kann heute nicht mehr isoliert agieren und ein deutscher Animationsspielfilmproduzent kann den internationalen Markt nicht mehr ignorieren.

CARTOON MOVIE konnte seit 1999 die Anzahl der am europäischen Markt teilnehmenden Verleihunternehmen von 23 auf 51, die der Investoren von 60 auf 112 erhöhen, so dass sich europaweit ein am Markt orientiertes Netzwerk von Verleihern und Investoren herausbildet. Deutsche Animationsspielfilme, außerhalb der oben genannten erfolgreichen Komödien, entstehen so immer mehr als internationale Koproduktionen. Der Anteil internationaler Koproduktion im Vergleich der letzten fünf zu den kommenden drei Jahren steigt von 40 auf 68 Prozent. (Aufstellungen 1 und 2) Immer häufiger beteiligen sich deutsche Produzenten auch in Form einer Koproduktion an internationalen Projekten. Die Zahl der jährlich produzierten deutschen Animationsspielfilme steigt in den kommenden drei Jahren von bisher drei auf sechs, das Produktionsvolumen auf über 400 Millionen DM. (Aufstellung 2)

Andere deutsche Investoren wie Banken und Filmfonds können schon heute verstärkt für die Finanzierung und/oder Zwischenfinanzierung von Animationsspielfilmen gewonnen werden. CARTOON MOVIE hat ferner dazu beigetragen, dass bei Produzenten und Verleihern ein verstärktes Bewusstsein für den notwendig hohen Qualitätsstandard der Drehbücher geweckt wurde.

Amerikanisches Kinderfilm/family-entertainment wurde im Kino doppelt so gut besucht wie die deutschen Produktionen. Das Zuschauerergebnis der Filme *Der Kleine Eisbär* und *Die Abrafaxe – Unter schwarzer Flagge* wird vielleicht erstmals die Höchstmarke für Kinderfilm/family-entertainment von 1,1 Millionen Zuschauern überschreiten.

Die Geschichten, der künstlerische Stab, das Produktionsbudget sowie das Marketing-Konzept und die Höhe der Verleihvorkosten werden in Zukunft zeigen, ob der deutsche und/oder europäische Animationsspielfilm im Kino

das erreichen wird, was die TV-Produktion schon geschafft hat. Würde ein solches Niveau erreicht – und Aardman Animations (GB) hat dies in Koproduktion mit Dreamworks (USA) mit *Chicken Run* bewiesen, der bisher international ein Box-Office von über 225 Millionen US\$ erzielte – so wäre langfristig die Auswertung für europäische Animationsspielfilme auf dem nordamerikanischen sowie asiatischen Kinomarkt nicht mehr ausgeschlossen. Der erste Schritt aber ist die möglichst optimierte Auswertung in allen zur Verfügung stehenden europäischen Territorien mit einer hierfür optimierten Verleihstruktur. Die deutschen Animationsspielfilmproduzenten profitieren von der Stärke des heimischen Kino-, Video/DVD und TV-Markts. Sie sollten diesen Vorteil noch stärker für ein internationales Vorgehen nutzen.

1999 stellte CARTOON MOVIE 40 europäische Spielfilmprojekte vor, 70 Millionen DM Finanzierungsvolumen konnten geschlossen werden. 2001 wurden 50 europäische Spielfilmprojekte präsentiert und das geschlossene Finanzierungsvolumen lag bei ca. 180 Millionen DM.

Dieses Jahr haben sich zudem erstmals die amerikanischen Verleiher eingefunden und für 2002 haben sich Kanada und Australien angekündigt. Über fünfzehn fertige Spielfilme, die bei CARTOON MOVIE vorgestellt wurden, werden in mehr als fünf europäischen Ländern im Kino starten. CARTOON MOVIE hat sich in diesem Jahr entschlossen, die mittel- und osteuropäischen Produzenten, die bald zur Europäischen Union zählen werden, schon jetzt zu integrieren; auch diese Chance sollte der deutsche Markt verstärkt nutzen.

Ia) Deutsche Animationsspielfilme, inkl. Koproduktionen 1997-2001

(lt. „FFA-Intern“-Jahresberichten von 1997-2001, Stand: 30.6.2001 / Zuschauer gesamt: 12.742.265 / * = Internationale Koproduktion)

1997 (5.124.597 Zuschauer)

Kleines Arschloch (P: Senator/TFC, V: Senator, Start: 6.3.1997): 3.071.042 Zuschauer

Die Story von Monty Spinneratz (P: Warner Bros. Deutschland, V: Warner Bros, Start:

27.3.1997): 692.111 Zuschauer

Die furchtlosen Vier (P: Munich Animation, V: Warner, Start: 2.10.1997) 800.736 Zuschauer

Benjamin Blümchen (P: Hahn Film, V: Jugendfilm, Start: 4.12.1997) 560.708 Zuschauer

1998 (1.106.033 Zuschauer)

*Pippi Langstrumpf** (P: Kirch Media, V: Columbia, Start: 22.1.1998): 1.106.033 Zuschauer

1999 (4.197.851 Zuschauer)

*Tobias Totz und sein Löwe** (P: Cartoon Film Rothkirch, V: Warner Bros, Start: 30.9.1999):

518.828 Zuschauer

Werner-Volles Röööö!!! (P: Achterbahn AG/Hahn Film, V: Constantin, Start: 16.9.1999):

2.774.908 Zuschauer

Käpt'n Blaubär – Der Film (P: Senator/TFC, V: Senator, Start: 16.12.1999): 1.371.115 Zuschauer

2000 (587.493 Zuschauer)

*Pippi Langstrumpf in der Südsee** (P: Kirch Media/TFC, V: MFA, Start: 6.1.2000): 574.171 Zuschauer
*Heavy Metal F.A.K.K.2** (P: Trixter Film, V: Helkon, Start: 4.5.2000): 13.322 Zuschauer

2001 (1.726.291 Zuschauer bis zum 30. Juni)

*Petersson und Findus** (P: TV Loonland, V: MFA, Start: 4.1.2001): 1.029.554 Zuschauer
*Hilfe! Ich bin ein Fisch** (P: Munich Animation, V: Kinowelt, Start: 12.4.2001): 696.737 Zuschauer

1b) Deutsche Animationsspielfilme in 2001 – noch nicht gestartet

Kommando Störtebecker (P: TFC, V: Buena Vista, Start: 21.09.2001)
Der kleine Eisbär (P: Cartoon Film Rothkirch/Warner Bros., V: Warner Bros, Start: 4.10.2001)
Abrafaxe – Unter schwarzer Flagge (P: Abrafaxe Trickfilm AG/Hahn Film, V: UIP, Start: 25.10.2001)

Zusammenfassung:

- 15 Animationsspielfilme in 5 Jahren mit Herstellungskosten von 225 Millionen DM (= ca. 15 Millionen DM/Film)
- Verleihvorkosten (Kopien und Werbung) von 50 Millionen DM (= ca. 3,25 Millionen DM/Film)
- Einspielergebnis an den deutschen Kinokassen von 130 Millionen DM (= 1.061.000 Zuschauer/Film)

2) Die kommenden deutschen Animationsspielfilme (Auswahl) 2002-2005

*Momo** (P: TFC, V: MFA; PZ: 1999-2001, Start: 2002)
*Petersson und Findus II** (P: TV Loonland, V: MFA, PZ: 1999-2001, Start: 2002)
*Heidi** (P: TV Loonland, V: MFA, PZ: 2001-2003, Start: 2003)
Memory Hotel (P: Heinrich Sabl Filmproduktion, V: Piffi Medien, PZ: 1999-2003, Start: 2003)
Lauras Stern (P: Cartoon Film Rothkirch/Warner Bros, V: Warner, PZ: 2002-2003, Start: 2003)
*Globi** (P: Motion Works, V: N.N., PZ: 2001-2003, Start: 2003)
*Derrick – Der Zeichentrickfilm** (P: NDF, V: Constantin, PZ: 2002-2004, Start: 2003)
*Gaya** (P: Ambient Entertainment, V: N.N., PZ: 2001-2003, Start: 2003)
*Das Gespenst von Canterville** (P: Elipse Deutschland, V: N.N., PZ: 2002-2003, Start: 2003)
*Petersson und Findus III** (P: TV Loonland, V: MFA, PZ: 2001-2003, Start: 2003)
Der alte Sack (P: TFC, V: N.N., PZ: 2001-2003, Start: 2003)
Rheingold (P: Hahn Film, V: Constantin, PZ: 2001-2003, Start: 2004)
Erkan und Stefan (P: Punchhole, V: Constantin, PZ: 2002-2004, Start: 2004)
*Moby Dick II** (P: Trixter Film, V: N.N., PZ: 2002-2004, Start: 2004)
*Die Porzellanprinzessin** (P: Elipse Deutschland, V: N.N., PZ: 2002-2004, Start: 2004)
*Simsalagrinn – Der Film** (P: Greenlight Media/Hahn Film, V: N.N., PZ: 2001-2003, Start: 2004)
Der kleine Eisbär II (P: Cartoon Film Rothkirch/Warner Bros, V: Warner, PZ: 2002-4, Start: 2004)
*„Projekt 1 mit John Williams“** (P: Greenlight Media AG, V: N.N., PZ: 2002-4, Start: 2004)
*„Projekt 2 mit John Williams“** (P: Greenlight Media AG, V: N.N., PZ: 2002-24, Start: 2004)

Zusammenfassung:

- 19 Animationsspielfilme in 3 Jahren mit Herstellungskosten von 418 Millionen DM (= ca. 22 Millionen DM/Film)
- 13 der 19 Produktionen, d.h. ca. 68% sind internationale Koproduktionen

Curt Linda – Zauberer des deutschen Zeichentrickfilms

Deutscher Filmpreis 2001 – Ehrenpreis

Der Ehrenpreis 2001 für herausragende Verdienste um den deutschen Film ging in diesem Jahr an einen Mann, der in den letzten Jahrzehnten für den Ruf des deutschen Trickfilms harte Arbeit geleistet hat, an einen großen Zauberer: Curt Linda.

Geboren wurde der Schauspielersohn am 23. April 1919 im Kino. „Fast jedenfalls“, lacht er, „mein Vater hatte das erste Kino in Südböhmen, das war ein Teil unserer Wohnung.“ Schon der Großonkel war Ende des vorletzten Jahrhunderts mit „bewegten Bildern“ über die Jahrmärkte gezogen. Kein Wunder, dass auch Linda, der sich das Zeichnen als Kind selbst beigebracht hatte, schließlich solche Bilder bewegen sollte. Was Lindas Werke ausmachte, war nicht die Fließbandarbeit hunderter Zeichner oder vieler Computer, sondern die Handarbeit einiger Besessener, die in seinem Münchener Atelier werkten.

Die Konkurrenz zu Walt Disney vor dem geistigen Auge, wollten Linda und sein Team vor allem eines – dem „amerikanischen Stil mit überdynamischen Bewegungen und der wahnsinnigen Hektik der Figuren“ etwas entgegen setzen: phantasievolle Geschichten, leise Töne und sorgfältige Zeichnungen. Sein letzter großer Film, *Die kleine Zauberflöte* (1977), beispielsweise verzichtete auf die dramatische Arie der Königin der Nacht („Da hätte ich minutenlang einen aufgerissenen Mund zeigen müssen“) und reicherte Mozarts Partitur mit Jazz und Swing an.

Es ist unmöglich, alle Werke von Linda in einem Atemzug zu nennen. Einige wichtige: *Die Konferenz der Tiere* (1969, der erste abendfüllende deutsche Zeichentrickfilm in Farbe), *Shalom Pharao* (1982), *Harold und die Geister* (1988, eine Kombination mit Real-filmsequenzen), *Das kleine Gespenst* (1992)... Für *Der Spezialist*, ein Animationsfilm um den Mitarbeiter einer Reinigungskolonie, der auf das Entfernen von aufgemalten Schnurrbärten in der Pariser Metro spezialisiert ist, gab es 1967 das Filmband in Silber. Neben den langen Trickfilmen stammt zum Beispiel auch der rote Titel-Bus der TV-Reihe „Kli-Kla-Klawitter“ (1974) aus seiner Feder. Nicht zu vergessen die vielen Fernseh-Trickserien, u.a. „Sensationen unter der Zirkuskuppel“ (1971-74), „Spaß an der Freud“ (1973-74), „Opera Presto“ (1976-77).

Sein Archiv vermachte Linda, der sein Zeichentrickstudio Linda-Film Produktion im Dezember 1961 gegründet hatte, inzwischen dem Deutschen Filmmuseum in Frankfurt. Auf die Frage, warum er nicht so berühmt wurde wie sein US-Kollege Disney, hat Curt Linda mal gesagt: „Ich hab' halt leider keine Micky Maus erfunden.“

Gute Kopien

Restaurierungen und Editionen (2)

Die im letzten Heft begonnene Übersicht über die Restaurierungs- und Editions-geschichte der „Top 100“-Filme des Kinemathekenverbundes beschäftigt sich diesmal aus gegebenem Anlass mit dem einzigen Animationsfilm dieser Liste, Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, der auf Platz 72 gewählt wurde. Nachträglich erfahren wir, dass *M* von Fritz Lang auch bei Criterion auf DVD erschienen ist. Diese Edition lag uns leider nicht vor; Infos finden sich unter: <http://www.splatterhouse.net/reviews/m-n/m.htm>

In FILMBLATT 16 (S. 71) war im Zusammenhang mit der TV-Erstsending von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (l.ca 1980) zu lesen, das ZDF habe nie im Kino spielbare Filmkopien hergestellt. Das ZDF weist darauf hin, und wir berichtigen dies gerne, dass von ihm bearbeitete Materialien zu *Überflüssige Menschen* im Bundesarchiv-Filmarchiv und Materialien zu *Variété* in der Murnau-Stiftung liegen. (Jeanpaul Goergen)

Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1926, R: Lotte Reiniger)

1.1988: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Kurzbericht: 60 Minuten Colorierung von 35mm s/w auf 16mm Color. Die dramaturgische Colorierung erfolgte nach Skizzen von Lotte Reiniger auf der optischen Bank Oxberry mit Nass-Kopierung (Liquid Gate). Die Titel wurden von Carin Damerow im Stil der Zeit grafisch neu hergestellt.

(<http://www.damerow.de/ta-inh.html>)

Kopierwerk: Damerow Trick & Animation Wiesbaden.

Format: 16mm, Farbe, 60'.

■ **Die Abenteuer des Prinzen Achmed.** Ein Film von Lotte Reiniger. absolut MEDIEN 970, VHS PAL, s/w, koloriert, ca. 71', DM 49,90 (www.absolutMEDIEN.de)

Farbkopie der „Primrose Productions Louis Hagen“ mit deutschen Haupt- und Zwischentiteln sowie mit einer neuen Musik von Freddie Phillips. Die Kopie läuft 60'02". Weder auf der VHS noch auf dem Cover finden sich Hinweise auf die bei der Restaurierung durchgeführten Arbeiten. [Besprechung in: FILMBLATT 10, Sommer 1999, S. 62f].

2.1998/99: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, mit Unterstützung von BFI/National Film and Television Archive, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Primrose Productions, ZDF/ARTE.

Kurzbericht: Neither the original negatives nor a complete copy of the original German version exist any longer. The following reconstruction is based on an existing tinted nitrate copy with English intertitles, which was held at the National Film and Television Archive, London. This was used to create

new printing materials. The original German intertitles were recreated according to original surviving censor cards. (Filmvorspann)

Kopierwerk: L'immagine Ritrovata, Bologna. Titel: Trickstudio Wilk, Berlin.

Format: 35mm, Farbe, 1.811 m.

Restaurierungsbericht: Restauriert: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. In: FILMBLATT 10, Sommer 1999, S. 45-47; Journal of Film Preservation, FIAF, Nr. 60/61, July 2000.

Literatur: Jeanpaul Goergen: Märchenhafte Silhouettenfilme, In: FILMBLATT 12, S. 8-11.

Erstaufführung: 2.6.1999, Kino im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main.

TV-Erstsendung: 13.5.1999, ARTE (Redaktion ZDF: Nina Goslar, Einspielung der Originalmusik von Wolfgang Zeller: Deutsches Filmorchester Babelsberg unter Helmut Imig).

■ Lotte Reiniger: *The Adventures of Prince Achmed*. bfi Video Publishing: BFIV 087. VHS, tinted and toned, 66', silent with English subtitles. £ 12.99

■ Lotte Reiniger: *The Adventures of Prince Achmed*. bfi Video Publishing: BFIVD 523. DVD Region 2, tinted and toned, 66', silent with English subtitles / voiceover / total running time: 126'. £ 19.99

Info: www.bfi.org.uk

Es handelt sich ausweislich des deutsch- und französischsprachigen Abspanns um die von ARTE am 13.5.1999 ausgestrahlte Fassung, die für diese Edition englisch untertitelt wurde. Die Cover der VHS und DVD verschweigen, dass die Originalmusik von Wolfgang Zeller eingespielt wurde (Deutsches Filmorchester Babelsberg, unter der musikalischen Leitung von Helmut Imig); die entsprechenden Angaben finden sich aber im Abspann. Die DVD bietet eine Unterteilung in Kapitel, man hat die Wahl zwischen englischen Untertiteln und Voice-Over. Zusätzlich enthält die DVD den von Katja Raganelli 1999 realisierten Dokumentarfilm *Lotte Reiniger. Homage to the Inventor of the Silhouette Film* (Co-Produktion Diorama Film GmbH und Bayerischer Rundfunk) in einer englisch synchronisierten Fassung. Dieser Film zitiert noch *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* in der ersten Restaurierung (1.1988), so dass man wenigstens an kurzen Ausschnitten beide Restaurierungen vergleichen kann. Ein direkter Vergleich ausgewählter Passagen der beiden Restaurierungen wäre wünschenswert gewesen; ebenso die Dokumentation der englischen Zwischentitel: „Dulac's original designs“ – so Philip Kemp's kryptische Information auf der Rückseite des DVD-Umschlags. Zumindest einen ausführlichen Restaurierungsbericht hätte man dokumentieren können. So vergibt auch diese DVD die vielen Möglichkeiten des neuen Speichermediums. – Eine Besonderheit der Restaurierung 2.1998/99 sei noch vermerkt: In den nach der Zensurkarte rekonstruierten Credits heißt es „Bartose“, im Abspann dann korrekt „Berthold Bartosch“.

Service

Sammlungen und Nachlässe zum deutschen Animationsfilm

Deutsches Institut für Animationsfilm e.V.

1955 wurde auf Grundlage eines Ministerratsbeschlusses der DDR in Dresden das DEFA Studio für Trickfilme gegründet. Insgesamt stellte das DEFA Trickfilmstudio rund 2000 Filme in allen gängigen Tricktechniken her, darunter 1400 Animationsfilme für Kino, Fernsehen und andere Auftraggeber; der Schwerpunkt lag auf dem Kinderfilm. Mit der Wiedervereinigung wurde im Dresdner Studio nahezu alles anders. Zwar bot sich jetzt die so lang erhoffte Möglichkeit, ohne Tabus produzieren zu können, aber schon bald brachen Auftraggeber und Verleiher wie der Deutsche Fernsehfunk und Progress Filmverleih weg und es wurde deutlich, dass neue Partner dieser Größenordnung nicht zu erwarten waren. Der Exodus der künstlerischen Mitarbeiter leitete 1991 die Schließung des Studios ein. Im Juni 1992 waren 35 Jahre Dresdner Trickfilmtradition Geschichte. Aus der DEFA wurde eine Dreifa, eine Ateliervermietung GmbH, die 14.000 qm große Immobilie erwarb schließlich der Mitteldeutsche Rundfunk (MDR).

Am 16. November 1993 wurde vom „harten Kern“ der Dresdner Trickfilmer der Verein „Deutsches Institut für Animationsfilm“ (DIAF) aus der Taufe gehoben. Wenn schon eine kontinuierliche Produktion von Animationsfilmen in Dresden vorerst nicht möglich schien – das hat sich seitdem geändert und heute wird dem Animationsfilm von der Sächsischen Filmförderung ein besonderes Augenmerk geschenkt – wollte man doch mit dem „Nachlass“ der DEFA arbeiten, sich für die Belange des Animationsfilms einsetzen und ihm eine Lobby sein.

Was materiell zu retten war, wurde dem DIAF von der Treuhand und dem Land Sachsen übergeben. Im Auftrag der Treuhand inventarisierte eine Gruppe ehemaliger Mitarbeiter die noch vorhandenen Bestände. Filmbegleitende Dokumente, Fotos und Akten kamen zum Bundesfilmarchiv. In Dresden blieben Duplikate von Fotos und Dokumenten, sämtliches dreidimensionales Material und die Belegkopien der für den Progress-Filmverleih produzierten Kinofilme sowie der Fernseh- und Auftragsfilme. Nach der Inventarisierung der Filme erfolgte die Aufarbeitung der filmbegleitenden Dokumente und Fotografien, anschließend die mühevollen Zuordnung von Trick- und Handpuppen. Deren Bestand hat sich mittlerweile durch Schenkungen bzw. Dauerleihgaben von 800 auf 870 erhöht. Derzeit ist eine ABM-Kraft nunmehr schon das zweite Jahr damit beschäftigt, die sehr diffizilen Trickpuppen sachgemäß zu restaurieren. Requisiten und Bauten sowie ein Teil der Handpuppen sind in den vergangenen Jahren ebenfalls durch ABM-Kräfte zu großen Teilen restauriert bzw. konserviert worden.

Nach zwei Jahren in mehr als provisorischen Räumlichkeiten und zwei aufwendigen Zwischenumzügen hat das DIAF Ende 1995 sein jetziges Domizil in den Technischen Sammlungen der Landeshauptstadt Dresden bezogen. Die Stadt Dresden stellte die Kellerräume zur Verfügung, das Land Sachsen gab finanzielle Unterstützung für den Ausbau der Räume zu einem Filmarchiv. Viele der leichteren Arbeiten wurden von sämtlichen Mitarbeitern des DIAF in Eigenleistung erbracht.

Das DIAF verfügt heute über eine geräumige Kühlzelle (90 qm), in der **über 1600 Benutzerkopien** aus den DEFA-Trickfilmstudios, die institutseigenen Filme (Förderfilme des Landes Sachsen im Animationsbereich; Siegerfilme aus dem Nationalen Wettbe-

werb des Dresdner Filmfests; Filme, die dem Haus von Filmemachern übergeben wurden) sowie ein umfangreiches Videoarchiv lagern. Die über 600 Demo-Videos des Dresdner Filmfests, die ab 1996 ebenfalls ins DIAF kommen, sind allerdings erst teilweise inventarisiert.

Weiterhin besitzt das DIAF über 2300 Blätter Grafik, Fotografien zu 1000 Filmen sowie mehr als 10.000 Zeichentrickphasen, Silhouettenfiguren sowie einzelne Hintergrundelemente, Trickpuppen und Requisiten.

Der Zugang zu den Archivbeständen erfolgt in der Institutsdatei über den Filmtitel bzw. über den Regisseur. Die bisherige Sammeltätigkeit konzentrierte sich vorrangig darauf, Belege für eine möglichst geschlossene Retrospektive des DEFA-Studios zusammenzutragen. Die unmittelbar aus dem DEFA-Studio gekommenen Bestände umfassten, mit Ausnahme der Trickpuppen, lückenlos lediglich die letzten Jahre der Produktion.

Um Sammlungslücken zu schließen, war und ist das DIAF auf Leihgaben und Schenkungen angewiesen. Gute Kontakte zu ehemaligen Mitarbeitern führten dazu, dass bei den drei Teilausstellungen, die das DIAF zum Puppen-, Silhouetten- sowie Zeichen- und Flachtrick organisierte, die wichtigsten Filme mit adäquaten Exponaten dokumentiert werden konnten.

Systematisch durchgeführte Zeitzeugengespräche brachten wertvolle Hintergrundinformationen; diese Interviews sind jederzeit einsehbar. Durch diese Kontakte konnten auch die Nachlässe des bekanntesten Silhouettenregisseurs **Bruno J. Böttge** und des Zeichentrickfilmers **HE Hellerau** (= Heinz Engelmann) erworben werden. Bei der Ausstellung zum Silhouettenfilm war der Böttge-Nachlass zentraler Punkt der Präsentation. Auch der filmische Nachlass, wenngleich bescheidener im Umfang als die beiden anderen, des auf Puppenfilme spezialisierten Regisseurs **Johannes Hempel** konnte für die Bestände des DIAF erworben werden.

Noch liegt einer der Hauptschwerpunkte der Arbeit des DIAF im Zusammenstellen und Durchführen von Ausstellungen zum DEFA-Film; Teilausstellungen wurden und werden präsentiert in verschiedenen Orten Sachsens, in Berlin, Nordrhein-Westfalen und im nächsten Jahr in Schweden und Finnland. Ihren vorläufigen Abschluss findet die Aufarbeitung des DEFA-Trickfilms mit einer Dauerausstellung zum Gesamtschaffen der DEFA, die ab 2002 in den Technischen Sammlungen der Stadt Dresden präsentiert wird. Ergänzend dazu wird von DIAF und der DEFA-Stiftung eine Publikation zum DEFA Animationsfilmschaffen vorgelegt.

Neben Eigenausstellungen ist das DIAF auch bemüht, interessante Fremdausstellungen zu präsentieren, was nicht immer einfach ist, da das Institut keine eigenen Ausstellungsräume besitzt. Ausstellungen wie „Maus Oleum“ (zur „Sendung mit der Maus“) beweisen aber, dass die Öffentlichkeit auch Fremdausstellungen annimmt.

Wenngleich momentan die Aufarbeitung des DEFA-Erbes noch Priorität hat, will das Institut doch seinem Namen gerecht werden: sowohl die Trickfilmgeschichte als auch das gegenwärtige Filmschaffen im Animationsfilm sind Schwerpunkte kommender Arbeit.

Mit Unterstützung der DEFA-Stiftung erscheint das **Handbuch „Animation in Deutschland“** mit umfangreichen Informationen (Filmografie, Biografie, Kontakte) über die Animationsfilm-Szene – ein Beitrag zur Verbesserung der Kommunikation.

Veranstaltungen zum künstlerisch anspruchsvollen Animationsfilm, zu denen bundesweit eingeladen wird, bilden einen weiteren Schwerpunkt des DIAF. Zielgruppe sind

sowohl die Künstler als auch die interessierte Öffentlichkeit. In loser Abfolge finden Symposien zum internationalen Animationsfilm, Informationsschauen zum neuen osteuropäischen Animationsfilm und Seminare sowie Workshops (Puppenanimation mit Heinrich Sabl, Computeranimation mit Peter Barczewski, Salzanimation mit einem Regisseur aus dem Studio Poznan, Zeichentrickanimation mit dem russischen Künstler Juri Norstein zum Filmfest Dresden 2002) statt. Darüber hinaus gestaltet das DIAF filmhistorische und andere Programme im Rahmen des Dresdner Filmfests (Animationsfilm und Ideologie, die Trick-Werbefilme von Julius Pinschewer, die Filme der Quay Brothers u.a.)

Eine monatliche Präsentation von nationalen wie internationalen Animationsfilmen in einem Dresdner Programmokino ist für das Publikum vor Ort gedacht. Auch Retrospektiven, die bestimmten Regisseuren, Animatoren oder Gestaltern gewidmet sind, finden hier ihr Publikum. Das DIAF verfügt über die nichtkommerziellen Rechte an den Kinofilmen in Sachsen und so können Programmacher wie Kulturhäuser, Kinderclubs und Schulen diese Filme zu Unkostenpreisen ausleihen. Dieses Angebot wird vor allem von Veranstaltern von Kinderkino-Reihen gern genutzt.

Als Mitveranstalter des Dresdner Kinderfilmfests stellt das DIAF Filme zur Verfügung, betreut die Kreativstrecke und organisiert Gespräche mit Künstlern. Im Bereich der Nachwuchsförderung unterstützt das DIAF die Jugendkunstschule vor Ort (Jury- und Dozententätigkeit).

Auf Grund der kompletten datenmäßigen Erfassung der Filmografie des DEFA-Trickfilmstudios ist das DIAF mittlerweile zum Anlaufpunkt zahlreicher Forscher geworden. Alle Forschungsergebnisse gelangen in Form von Publikationen, Ausstellungen oder Filmveranstaltungen an die Öffentlichkeit.

Deutsches Institut für Animationsfilm / Junghansstraße 1-3 / 01277 Dresden
Tel. und Fax: 0351 - 311 90 41 oder 311 90 48

Bundesarchiv-Filmarchiv

Animationsfilme waren lange Jahre ein Stiefkind der deutschen Filmwissenschaft und in den Archiven fanden sie nur wenig Beachtung. So gab es auch im Bundesarchiv-Filmarchiv keine speziellen Nachweise. Da Animationsfilme nicht als eigenständige Filmgattung galten, wurden sie in den unterschiedlichsten Findmitteln des Archivs verzeichnet.

Bei der konservatorischen Sicherung hatten und haben Spiel- und Dokumentarfilme Vorrang. Dennoch gab es im Bundesarchiv wie auch im Staatlichen Filmarchiv der DDR bereits frühzeitig Anstrengungen, auch diesen Teil der deutschen Filmproduktion zu sichern und nutzbar zu machen.

Nach der Vereinigung der beiden Filmarchive im Jahre 1991 begann das Archiv, einen Bestandsnachweis der Animationsfilme zu erarbeiten – zunächst für die bis 1945 in Deutschland produzierten Filme.

Umfangreiche Recherchen wurden durchgeführt, alle vorhandenen Findmittel wie Karteien, Zensurkarten, Zensurlisten, Sichtungsprotokolle, Zeitschriften und die Filmdatenbank ausgewertet, weitere Nachforschungen in Berliner Bibliotheken unternommen. Die Suche nach verlässlichen Angaben zu Animationsfilmen erwies sich als ausge-

sprochen schwierig, da geeignete Sekundärquellen weitgehend fehlen. Auch haben die Filme nur selten ausführliche Vorspannangaben. Insgesamt wurden mehrere hundert Animationsfilme aus den in Berlin und Koblenz lagernden Beständen gesichtet und erschlossen; Vorschläge für deren konservatorische Sicherung erarbeitet. Erstes Ergebnis dieser langwierigen Rechercharbeit war der 1999 erschienene Bestandsnachweis „Deutsche Trickfilme (1909-1945)“ Findbuch Nr. 72. [vgl. FILMBLATT 11, S. 82] Die dort aufgeführten Filmtitel sind in alphabetischer Reihenfolge geordnet, enthalten die ermittelten Credits und Zensurangaben, eine Inhaltsbeschreibung sowie Angaben zur Materiallage im Archiv. Die benutzbaren Filme (Benutzungsstücke) sind gesondert ausgewiesen.

Erfreulich ist die relativ große Zahl der im Bundesarchiv-Filmarchiv überlieferten Animationsfilme aus der Zeit bis 1945; die künstlerische Vielfalt und der Ideenreichtum der Filmgestalter überrascht. Per Datum vom 10. Juni 1999 waren im Archiv **400 Animationsfilme** ermittelt (darunter 229 Benutzungsstücke), wobei der älteste Film auf das Jahr 1909 datiert wird, der jüngste erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges 1946 fertiggestellt wurde. Die Filme stammen von über 90 verschiedenen Produktionsfirmen. Mehr als die Hälfte der ausgewiesenen Filme sind Werbetrickfilme, ein großer Teil davon aus der Produktion von Julius Pinschewer. Allein 29 Filme werben für Sparkassen, 18 für Waschmittel und 12 für den Rundfunk.

Der weitaus größte Teil aller Filme des Bestandes sind Zeichentrickfilme (260), darunter Filme von Hans Fischerkoesen, Wolfgang Kaskeline, Paul N. Peroff und Curt Schumann. Dazu kommen etwa 40 Puppentrickfilme (z.B. der Gebrüder Diehl), 22 Silhouettentrickfilme (z.B. von Lotte Reiniger) sowie andere Trickfilmarten und Mischformen. Zur Sammlung gehören auch 18 Experimentalfilme, u.a. von Oskar und Hans Fischinger, Walter Ruttmann und Hans Richter sowie einige Handpuppen- und Marionettenfilme, die wegen ihrer Verwandtschaft zum Puppentrickfilm mit aufgenommen wurden. Auch Lehr- und Kulturfilme sind erfasst, sofern sie einen außergewöhnlich hohen Anteil an animierten Sequenzen aufwiesen.

Ein weiteres erfreuliches Ergebnis der Bestandsanalyse war die Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs während des 41. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm 1998 mit deutschen Trickfilmen von den Anfängen bis 1945. Dieses Programm wurde ein Jahr später auf dem Internationalen Festival für Animationsfilme in Japan mit großem Erfolg wiederholt.

Während der Drucklegung des Findbuches zeigte sich, dass es sich um ‚work in progress‘ handelt und der Bestandsnachweis einer Überarbeitung und Ergänzung bedarf. Bei nachfolgenden Recherchen und Filmsichtungen sind weitere rund 100 Animationsfilme aus der Zeit bis 1945 gefunden worden; viele wurden inzwischen unkopiert und nutzbar gemacht. Ferner müssen einige Angaben zu Filmen des vorliegenden Bestandsnachweises korrigiert werden. Eine Neuauflage des Findbuchs Nr. 72 ist daher geplant.

Das Filmarchiv verfügt zudem über einen bedeutenden Bestand an DEFA-Trickfilmen sowie an Animationsfilmen aus der Bundesrepublik; diese Bestände sind zur Zeit aber noch nicht systematisch über ein Findbuch erschlossen.

Hinweise auf filmspezifische Unterlagen in den Schriftgutbeständen des Bundesarchivs findet man in der „Auswahlbibliografie zum Thema Filmrelevante Unterlagen in Schriftgutbeständen des Bundesarchivs bis 1945“ (1997), die, wie das Findbuch Nr. 72 (DM 15,00), im Bundesarchiv erworben werden kann. (Doris Hackbarth)

Deutsches Institut für Filmkunde – DIF

Das Filmarchiv des DIF verfügt über eine mehrere tausend Titel umfassende Sammlung von Werbefilmen, von denen die meisten aus der Produktion der **Insel-Film**, München, stammen. 1947 gegründet, entwickelte sich diese Firma zum führenden westdeutschen Auftragsfilmproduzenten von den fünfziger bis in die siebziger Jahre, wobei das Unternehmen unter Leitung von Norbert Handwerk sowohl Kino- als auch Fernseh-Werbefilme herstellte. Bekanntlich nahm der Anteil reiner Animationsfilme am Kinowerbefilm seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre ab, während die Zahl der Filme mit einer Kombination aus Real- und Trickfilm relativ hoch blieb. So befinden sich im Insel-Film-Konvolut 380 Titel der letztgenannten Kategorie, während an reinen Animationsfilmen nur 54 Titel vorhanden sind.

In den Beständen, die das Institut von der **Commercial-Film**, einer weiteren bundesdeutschen Werbefilmfirma, übernommen hat, finden sich 83 Trickfilme sowie 67 Kombinationen von Trick- und Realfilm. Eine qualitative Untersuchung konnte wegen der Fülle des Materials bislang nicht erfolgen, hier sind sicherlich noch Entdeckungen zu machen. Außer Ferdinand Diehl und Lotte Reiniger finden sich in den Nachkriegs-Konvoluten zwar keine „Klassiker“ des Metiers, aber doch wohlbekannte Namen von Regisseuren, häufig am Beginn ihrer Karriere: Eberhard Hauff beispielsweise mit einem Kombinationsfilm *Fragen Sie Gustav* von 1968 oder Peter Schamonis *Hundertwassers Regen-tag* von 1971.

Aus der Zeit vor 1945 sind im DIF-Filmarchiv rund 50 Titel zum deutschen Animationsfilm überliefert, unter denen der älteste, der 1910 entstandene Legetrickfilm *Die geheimnisvolle Streichholzdose*, von Guido Seeber stammt. In diesem Sammlungsschwerpunkt finden sich sowohl die Vertreter des abstrakten Films (Viking Eggeling, Oskar und Hans Fischinger, Hans Richter), des Puppentrickfilms (Gebrüder Diehl) als auch Meister des Zeichentrickfilms (Hans Fischerkösen, Paul N. Peroff, Svend Noldan) und des avantgardistischen Sachtricks (Guido Seeber, Paul Leni).

Vervollständigt wird diese Sammlung bedeutender deutscher Animationsfilme durch rund 80 ausländische Titel, von denen die meisten aus den USA und England, schöne Beispiele der Gattung natürlich aber auch aus Mittel- und Osteuropa stammen. Von einigen dieser Filme besitzt das DIF nur Archivkopien, folglich sind sie nicht für den Verleih freigegeben und stehen nur nach Prüfung des wissenschaftlichen Vorhabens zur Verfügung.

Für Recherchen zum Animationsfilm empfiehlt sich nach Voranmeldung ein Besuch des DIF in Frankfurt (069/961220-0), dort das Textarchiv Stummfilm (Christof Schöbel) oder Tonfilm (Rüdiger Koschnitzki, Reinhard Kämpf) sowie die gemeinsam mit dem Deutschen Filmmuseum betriebene Fachbibliothek.

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main

Prof. Ludwig Münch (1852-1922) unterrichtet nach der Jahrhundertwende Mathematik an einem Gymnasium in Darmstadt. Er nutzt selbst hergestellte Animationsfilme für den Unterricht, um mathematische und physikalische Zusammenhänge mit abstrakten Grafiken zu erklären. Münch liefert die wissenschaftlichen Vorlagen sowie die Grundskizzen, sein Schwiegersohn sowie Kollegen zeichnen die Hauptphasen, ein an-

gestellter Zeichner die Zwischenphasen. Seinen ersten Film *Veranschaulichung des Pythagoras* führt er 1910 vor, es folgen rund 50 weitere Arbeiten. – Archivbestand: Handschriftliche Aufzeichnungen, Entwürfe sowie einige Filme.

An einem patentierten Tricktisch aufgenommen, realisiert **Walter Ruttmann** (1897-1941) mit *Lichtspiel Opus 1* (1921) den ersten ungegenständlichen Animationsfilm als abstraktes Formenspiel. – Archivbestand: in der Grafischen Sammlung Schriftgut, u.a. Zeichnungen; im Filmarchiv nahezu all seine Filme.

Anfang der zwanziger Jahre entwickelt **Hans Richter** (1888-1976) Bilderrollen zu geometrisch-abstrakten Trickfilmen weiter. – Archivbestand: Neben einigen wertvollen Rollenbildern zahlreiche Filme.

Oskar Fischinger (1900-1967) gehört zu denjenigen Künstlerpersönlichkeiten der Filmgeschichte, deren Namen für ein ganzes Genre steht. Sein Anliegen gilt von Beginn an dem Versuch, mit vorwiegend abstrakt-geometrischen Formen Musik zu interpretieren. – Archivbestand: Der vielfältige Nachlass umfasst die erhaltenen Filmkopien samt den nichtkommerziellen Rechten sowie Korrespondenzen, Skizzen und Entwürfe, Protokolle, Fotos und Ölbilder.

Lotte Reiniger (1899-1981) gilt als Schöpferin und kunstvolle Gestalterin des Silhouettenfilms und hinterlässt mit rund 40 Scherenschnittfilmen ein einzigartiges Oeuvre. – Archivbestand: Zahlreiche Scherenschnitte sowie die meisten ihrer Filme. 1999 restaurierte das Filmarchiv ihr Hauptwerk *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

Sein Zeichentalent lässt **Hans Fischerkoesen** (1896-1973) zum produktivsten deutschen Werbefilmer des Sach- und Zeichentrickfilms einer ganzen Epoche werden. Nach seinem Tod 1973 führt sein Sohn Hans M. Fischerkoesen das modernisierte Unternehmen, das sich auf computeranimierte Wissenschafts- und Industriefilme spezialisiert hat. – Archivbestand: Neben dem Schneidetisch von Hans Fischerkoesen aus den dreißiger Jahren finden sich eine Vielzahl von Filmkopien seiner Arbeiten im Filmarchiv.

Der Grafiker und Maler **Wolfgang Kaskeline** (1897-1973) beschäftigt sich ab 1922 intensiv mit dem Medium Film. Bei der Ufa baut er das Trickstudio der Werbefilm-Abteilung auf, das er lange Jahre lang leitet. Hier realisiert er animierte Werbefilme für Murratti-Zigarretten oder die Berliner Lebensmittelkette Bolle. Kaskeline gilt als der vielseitigste Zeichentrickfilmer der Ufa, der Zeichnen als angewandte Filmkunst versteht. – Archivbestand: Die umfangreiche Sammlung enthält alle noch vorhandenen Entwürfe, Animationsphasen, Hintergründe sowie umfassendes Filmmaterial.

Bereits während seines Studiums an der Kunsthochschule Hamburg und an der Hochschule der bildenden Künste in Berlin zeichnet **Kurt Stordel** Zeitungs-Karikaturen. Ab 1926 arbeitet er als Zeichner bei einem kleinen Trickfilmbetrieb, in seiner Hamburger Wohnung baut er mit einfachen Mitteln seinen ersten Tricktisch. Nach einer Zwischenstation 1933 in der Ufa-Werbefilmabteilung gründet Stordel mit einem Geschäftspartner in Hamburg eine erste, kurzlebige Zeichentrickproduktion. 1935 siedelt er sich in Berlin an, um eine weitere Trickfilmproduktion aufzubauen. Hier entsteht sein Gasparcolor-Zeichentrickfilm *Purzel, Brumm und Quak* (als *Ein Märchen* zensiert). Krankheitsbedingt wird Stordel nur für kurze Zeit zum Militärdienst eingezogen, als Zeichner arbeitet er u.a. für die Döring-Film. Neben Auftragsfilmen für die Werbung produziert er bis in die siebziger Jahre immer weniger Zeichentrickfilme, er wendet sich stattdessen dem Kultur- und Dokumentarfilm zu. – Archivbestand: Zahlreiche Animationsphasen zu Kurt Stordels Filmen, ferner seine unveröffentlichten Lebenserinnerungen.

Die **Brüder Diehl**, Ferdinand (1901-1992), Hermann (1906-1983) und Paul (1886-1976) Diehl, unterhalten zwischen 1929 und 1970 das bedeutendste deutsche Puppenanimations-Filmstudio. – Archivbestand: Neben rund 100 Filmkopien bilden über 300 Puppen den Hauptbestand des Diehl-Nachlasses; dazu kommen über 800 Glasnegative mit Szenen- und Werkfotos sowie mehrere Aktenordner mit Produktionsunterlagen.

Gerhard Fieber, Jahrgang 1916, beginnt seine künstlerische Laufbahn neben dem Studium der Grafik und Drucktechnik als Cartoonist und Grafiker. Zwischen 1941 und 1944 ist er Chefzeichner und künstlerischer Leiter der Deutschen Zeichenfilm GmbH (DZF). Unter seiner Leitung bringt die DZF 1943 den Zeichentrickfilm *Armer Hansi* in die Kinos. Nach dem Krieg realisiert Fieber einige kurze Zeichentrickfilme für die DEFA. 1948 gründet er die EOS-Film, die sich in den Wirtschaftswunderjahren zum größten deutschen Zeichenfilmstudio entwickelt. Mit *Tobias Knopp – Abenteuer eines Junggesellen* nach Wilhelm Busch gelingt ihm 1950 ein abendfüllender Zeichentrickfilm. Die EOS-Film, die 1969 mit der Neuen Filmproduktion fusioniert, produziert u.a. Werbefilme für bundesdeutsche Behörden, Gewerkschaften, Parteien, Industrie und ab 1970 die Mainzeilmännchen. – Archivbestand: Zahlreiche Entwürfe zu seinen Filmen, Animationsphasen, Werkfotos und einige Filmkopien aus dem Privatbesitz von Gerhard Fieber.

Im Umkreis des bundesdeutschen Nachkriegsfilms bilden die Arbeiten von **Franz Schömb's** (1909-1976) eine Ausnahme. Alle seine Filme sind abstrakt und stellen heute eine wichtige Verbindung zwischen der Tradition der Filmavantgarde und dem Aufschwung des experimentellen Kurzfilms Ende der sechziger Jahre her. Der in Mannheim geborene Künstler, späteres Mitglied der Künstlergruppe „Mannheimer Quadrat“, beschäftigt sich ab den dreißiger Jahren mit der abstrakten Malerei und versucht zeitliche Abläufe und Bewegungen malerisch umzusetzen, daneben experimentiert er mit Filmmaterial als Ausdrucksmittel für seine Überlegungen zur Einheit von Zeit und Raum. Die farbigen Bewegungskompositionen abstrakter Motive in *Opuscula* (1948) und *Die Geburt des Lichts* (1957), die er mit einer speziellen Trickapparatur zur Aufnahme gemalter Bilderstreifen herstellt, sollen neben einer räumlichen Komponente auch einen zeitlichen Eindruck hervorrufen. In *Den Einsamen allen* (1962), einer nachträglich kolorierten Tanzstudie, sind die Figuren auf Silhouetten reduziert und führen abstrakte Bewegungsabläufe aus. – Archivbestand: Filmischer Nachlass von Franz Schömb's, mit u.a. Bilderstreifen zu seinen Filmen, Entwürfe, Studien, Vorüberlegungen, Arbeitsfotos. Kopien seiner Filme im Filmarchiv.

Der in Budweis 1918 geborene **Curt Linda** gründet 1961 sein Trickfilmstudio in München. Für den Kurzfilm *Der Spezialist* bekommt er 1966 den Bundesfilmpreis, den er 2001 auch für sein Lebenswerk erhält. Mit seiner Verfilmung der Kästner-Parabel *Die Konferenz der Tiere* erdet er 1969 den ersten deutschen abendfüllenden Zeichentrickspielfilm in Farbe her. Hierbei setzt er für die Tierfelle die „Flecktechnik“ ein, bei der keine durchgezeichneten Figuren entstehen, sondern sich aus einem fleckartigen Gebilde Konturen, Kopf und Gliedmaßen entwickeln. Sein letzter Film, *Die kleine Zauberflöte* (1997), erzählt die Geschichte des jungen Prinzen Tamino, der sich in das Reich der Nacht verirrt und zusammen mit Papageno die zauberhafte Pamina sucht. Als Kritiker des „überdynamischen und hektischen“ Stils der mächtigen Disney-Studios ist Curt Linda mit der gegenwärtigen Entwicklung des Animationsfilms alles andere als zufrieden und steht der formalen Annäherung heutiger Zeichentrickfilme an den Realfilm sehr pessimistisch gegenüber. – Archivbestand: Filme, Entwürfe, Storyboards, Folien, Hintergründe, Drehpläne, Musikaufstellungen, Fotos, Produktionsunterlagen.

Nutzung:

- Schriftgutarchiv: Hier weitere Sammlungen, etwa die Sammlung **Heinz Wolfgang Tischmeyer**. Sichtung nach vorheriger Terminabsprache.
- Filmarchiv: Weitere Filmkopien zum deutschen und internationalen Animationsfilm.
- Sichtung am Schneidetisch, sofern möglich, nach vorheriger Anmeldung; einzelne Kopien für nichtkommerzielle Vorführungen entlehnbar.
- Bibliothek: Präsenzbestand der vom Deutschen Filmmuseum und Deutschen Filminstitut – DIF gemeinsam getragenen Filmbibliothek. Im Textarchiv Themen- und Personenmappen. Online-Recherche <http://www.museumsbibliotheken.frankfurt.de>

Publikationen zum deutschen und internationalen Animationsfilm in der Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums:

Mickey Mouse, Asterix & Co. Die Stars des Zeichentrickfilms. 1986.

Jiri Trnka. Der Puppenfilmer aus Prag. 1987.

Muppets, Monster & Magie. Die Welt von Jim Henson. 1987. (vergriffen)

Sagenhafte Welten – Der Trickfilmspezialist Ray Harryhausen. 1988. (vergriffen)

Hans Richter. Malerei und Film. (= Kinematograph; 5) 1989.

Optische Poesie. Oskar Fischinger: Leben und Werk. (= Kinematograph; 9) 1993.

Mecki, Märchen und Schnurren. Die Puppenfilme der Gebrüder Diehl. 1994.

Bugs Bunny & Co. Die Stars der Warner Bros. Cartoons. 1996.

Filmmuseum Potsdam

Da das Filmmuseum Potsdam in Absprache mit dem Deutschen Institut für Animationsfilm (DIAF) in Dresden nach der Wende auf eine Sammlung zum Animationsfilm weitestgehend verzichtete, archiviert es im wesentlichen nur zwei Sammlungen zum Thema.

Lutz Dambeck (geb. 1948) begann bereits 1967 während seines Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig mit der Arbeit an Animationsfilmen, die er später für die DEFA, aber auch in eigener Produktion erstellte. Dambeck, der mit seinen Filmen bei der offiziellen Kulturpolitik der DDR öfter Anstoß erregte, verließ 1986 das Land und siedelte nach Hamburg über, wo er neben seinem Schaffen als freier Künstler und einigen wichtigen Dokumentarfilmen zum Themenkomplex Künstler und staatlicher Macht auch weitere Animationsfilme gestaltete, bevor er 1993 mit dem Kinderfilm *Herzog Ernst* diesen Teil seiner künstlerischen Arbeit abschloss. Archivbestand: Im Vorlass des Künstlers befinden sich vor allem Materialien zu seinen Animationsfilmen. Dazu gehören über 200 Hintergründe und Tableaus, hunderte von Legetrickfiguren und Phasenskizzen sowie optische Drehbücher, Korrespondenz, Fotos, Werbematerialien und Programme. Als wichtigste zeitgeschichtliche Dokumente existieren Lutz Dambecks kopierte Staatssicherheitsakten, sowie ebenfalls in Kopie die Akten, die den schwelenden Rechtsstreit Dambecks um die Verwertungsrechte an seinen in der DDR entstandenen Animationsfilmen dokumentieren. Der Vorlass ist vollständig erfasst, die wichtigsten Tableaus und Hintergründe sind visuell in die Datenbank aufgenommen.

Herbert K. Schulz (1926-1985) gehört neben Johannes Hempel und Kurt Weiler zu den Mitbegründern des DDR-Puppentrickfilms. Er begann seine berufliche Tätigkeit als

Möbeltischler, war von 1953 bis 1955 Puppenführer im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme und drehte im Anschluss bis 1958 im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden sechs Animationsfilme. Ende 1960 siedelte er nach Berlin (West) über, wo er Mitte 1962 im Zusammenhang mit der Umprofilierung der SFB/NDR-Sandmännchen-Sendungen eine neue Gute-Nacht-Figur entwickelte. Mit einer Firma „cinetrick“ produzierte Schulz rund 1500 Gute-Nacht-Geschichten. Archivbestand: Der noch nicht im Detail erfasste Nachlass besteht vor allem aus Puppen, Fotovorlagen, Szenarien und anderen Produktionsunterlagen.

The Netherlands Institute for Animation Film (NIAf)

Since 1993 the Netherlands can boast of a unique institute of art. The NIAf was established to improve the infrastructure for animated film in the Netherlands, both for the director's film (artistic film) and for especially commissioned films (commercial film). Furthermore, the NIAf is a centre for research and information on all aspects of international animated films. The NIAf hopes to realize its objectives in a number of ways. The means used to achieve this are inextricably interconnected: the Ateliers, our studio, exhibitions, education, research, distribution, collection, archives and promotion. Given the developments in and outside Europe, the NIAf is looking beyond its national borders and is seeking cooperation and partnerships with people, organizations and festivals across the globe.

The Ateliers offer young talented animators an opportunity to study animation in depth for two years, and strive to be a stimulating working environment for talented filmmakers. Participants are selected on the basis of a project which they hope to create at the Ateliers, as well as on the basis of their motivation and previous work. The Ateliers are explicitly not a training institute. Consequently, participants must already be familiar with the production process of animation film. It is a place where participants can further broaden their skills in terms of story development and on technical and production levels, so that, when leaving, they are thoroughly equipped to work as independent entrepreneurs who can produce commercial as well as artistic work. Participants are supervised by renowned animators and people who have won their spurs in other art disciplines. The chosen supervisors have backgrounds in diverse art disciplines because animation film is an art form which is strongly related to other forms of art, such as drama, choreography, visual arts, film and music. A vivid interchange between participants is part of the Ateliers' philosophy.

Workshops are organized on both professional and amateur level in an attempt to raise the quality and improve the reputation of Dutch animation films. The NIAf considers children to be an important target group and, therefore, organizes workshops for primary school children in the belief that animated film should form part of the artistic education syllabus. In conjunction with various universities in the Netherlands, the NIAf is establishing research projects which are intended to provide information on animation film in relation to the history of art, communication, information technology and business management. The NIAf also offers practical training to students who wish to study a particular aspect of animation film in more detail. In 1997 the NIAf organized the 9th Society for Animation Studies Conference which was held in the Netherlands. This was the first time that this international, scholarly conference was held

in a non-English speaking country. The number of European speakers was greater than ever. Following on from this, the NIAf wishes to continue to stimulate scholarly research in European animated film.

The Netherlands Institute for Animation Film houses a sizable collection of films, books, documentation and art works. The collections have been brought together primarily thanks to the efforts of a number of industrious, private collectors. For years, Cilia and Gerrit van Dijk were the driving forces behind Stichting Animated People (STAP), a distributor of animation film in the Netherlands. The collection and activities of STAP were handed over to the NIAf in 1993. The collection was comprised predominantly of 16mm films, but the present acquisition and distribution policy of the NIAf concentrates on 35mm. The total film collection now contains some 400 film titles. Most of these are Dutch films, but the collection also includes classics by Emile Cohl, Walt Disney, Renzo Kinoshita and Norman McLaren. The NIAf is striving for film theaters to reinstate the screening of short films, either as individual attractions or as feature length program compilations. In this context the NIAf is cooperating with a number of art cinemas.

Original drawings, cells, puppets and three-dimensional objects from animation films form another collection housed by the NIAf. This original art work is highly suitable for use in exhibitions and educational projects. Both small and large exhibitions can be organized on a variety of subjects. The library houses many hundreds of specialized books and magazines. A large part of the collection was amassed by Gerrit van Dijk, also including a number of antiquarian books on the history of Dutch film. The library also has an up-to-date newspaper clipping archive and a modest collection of animation films on video and dvd. Members of the Ateliers, but also university researchers and art academy students make frequent use of the available books and documentation.

The library and various collections are open to all interested parties. Please contact: Netherlands Institute for Animation film (NIAf) / P.O. Box 9358 / 5000 HJ Tilburg / The Netherlands / Phone: +31 13 535 45 55 / Fax: +31 13 580 00 57

Website: www.niaf.nl

E-mail: niaf@niaf.nl

The iotaCenter

Color Music, Visual Music, MusiColor, Mobilcolor, Lumia, Absolute Film, Video Synthesis, Image Processing, Abstract Animation... many different names for a single genre. The iotaCenter is a non-profit organization dedicated to preserving, promoting and celebrating the art of abstraction in the moving image in all its many forms and under all its various names. The iotaCenter's Research Library in Los Angeles houses one of the world's largest collection of materials devoted to abstraction in film, video, performance, installation and computer-animated art. Its website is the neighborhood center for a growing worldwide community of artists, writers, scholars and supporters involved in this art form.

Artists' videos (VHS NTSC) available for purchase at the iotaCenter's online store. The shipping of one or two tapes to Europe will be US\$15, more than that depends on how many and weight.

- The Films of Oskar Fischinger, Vol 1. New re-release, August 2001. KVL018. (33 mins.) \$40.00 (Universities and libraries: institutional price, \$100)
(*Muratti Gets in the Act*, 1934; *Spiritual Constructions*, 1927; *Study No. 7*, 1931; *Study No. 8*, 1932; *Kreise*, 1933; *Allegretto*, 1936 restored print; *Motion Painting No.1*, 1947 restored print)
- The Films of Oskar Fischinger, Vol 2. KVL002. (Approx 40 mins.) \$40.00 (Universities and libraries: institutional price, \$100)
(*Muratti Privat*, 1935; *Wax Experiments*, 1923; *Walking from Munich to Berlin*, 1927; *Study No. 5*, 1930; *Study No. 9*, 1931; *Study No. 12*, 1932; *Composition in Blue*, 1935; *American March*, 1941; *Organic Fragment*, 1941; *Mutoscope Reels*, c.1945; *Muntz TV*, 1952)
- Oskar Fischinger: CBS Camera 3 Documentary. KVL006. (28 mins.) \$75.00
(1977 Camera 3 Television Show featuring William Moritz and Elfriede Fischinger Interview by animator John Canemaker, plus many clips from the films.)
- Hans Richter: Give Chance a Chance - CBS Camera 3 Documentary. KVL010. (27 mins.) \$75.00
(1973 scripted documentary and interview with artist-sculptor-filmmaker-surrealist Hans Richter. Richter talks about his career, early experiments with the movie camera, association with the world of the Surrealists, origins of Dada, and evolution of his own style. Includes examples of graphic work and films including *Ghosts Before Breakfast*, *Inflation*, *Rhythmus 21*, *Dreams That Money Can Buy*, *Dadascope* and *8 x 8*.)

The IotaCenter / 3765 Cardiff Avenue #305 / Los Angeles, CA 90034
www.iotacenter.org / www.iotacenter.org/store / info@iotacenter.org
 In order to receive a regular mailing, send a blank email to:
iota-announcements-subscribe@yahoogroups.com

**Die Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
 präsentieren im Kino Arsenal**

Heinz Emigholz

Mitte Januar 2002 bis 6. Februar 2002

Kino Arsenal 1&2
 im Filmhaus am Potsdamer Platz
 Potsdamer Str. 2, 10785 Berlin
 Infos und Kartenvorbestellung: (030) 269 55 100
Programm unter www.fdk-berlin.de

Neues aus den Archiven

Nicht nur in *Casablanca*...

Curt Bois' amerikanische Filme im Archiv der Kinemathek Hamburg

Anlässlich des 100. Geburtstags von Curt Bois (* 5. April 1901, Berlin) macht die Kinemathek Hamburg auf amerikanische Filme ihrer Sammlung aufmerksam, in denen er, wie 1942 in dem Kultfilm *Casablanca*, in kleinen und größeren Nebenrollen auftrat.

Benutzung der Kopien nach Rücksprache mit der Kinemathek Hamburg:

Tel.: 040 - 34 655 32; Fax: 040 - 35 40 90

E-Mail: kinemathek-hamburg@t-online.de

The Amazing Dr. Clitterhouse (USA 1938, P: Warner Bros. Pictures, R: Anatole Litvak, D: Edward G. Robinson, Claire Trevor, Humphrey Bogart; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 86'

The Great Waltz (USA 1938, P: Loew's (M-G-M), R: Julien Duvivier, D: Luise Rainer, Ferdinand Gravet; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 103'

The Hunchback of Notre Dame (USA 1939, P: RKO Radio Pictures, R: William Dieterle, D: Charles Laughton; Curt Bois)

Kopie: DF (*Der Glöckner von Notre Dame*, 1949), 35mm, 114'

Hold Back the Dawn (USA 1941, P: Paramount Pictures, R: Mitchell Leisen, D: Charles Boyer, Olivia de Havilland, Paulette Goddard; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 115'

Casablanca (USA 1942, P: Warner Bros. Pictures, R: Michael Curtiz, D: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid; Curt Bois)

Kopie: OF, 35mm, 101'

Princess O'Rourke (USA 1943, P: Warner Bros. Pictures, R: Norman Krasna, D: Olivia de Havilland, Robert Cummings, Charles Coburn; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 94'

Vendetta (USA 1946/1950, P: RKO Radio Pictures, R: Mel Ferrer, D: Faith Domergue, George Dolenz, Hillary Brooke; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 84'

Arch of Triumph (USA 1947; P: Arch of Triumph/Enterprise Productions, für United Artists, D: Ingrid Bergman, Charles Boyer, Charles Laughton; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 110'

Let's Live a Little (USA 1948, P: United California Productions, D: Hedy Lamarr, Robert Cummings, Anna Sten; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 84'

Caught (USA 1948, P: Enterprise Productions, für Loew's (M-G-M), R: Max Ophüls, D: James Mason, Barbara Bel Geddes, Robert Ryan; Curt Bois)

Kopie: OF, 16mm, 87'

The Lovable Cheat (USA 1949, P: Skyline Productions, R: Richard Oswald, D: Charles Ruggles, Peggy Ann Garner, Richard Ney; Curt Bois)
Kopie: OF, 16mm, 75' und 76'

A Kiss in the Dark (USA 1949, P: Warner Bros. Pictures, R: Delmer Daves, D: David Niven, Jane Wyman, Victor Moore; Curt Bois)
Kopie: OF, 16mm, 87'

The Great Sinner (USA 1949, P: Loew's (M-G-M), R: Robert Siodmak, D: Gregory Peck, Ava Gardner, Melvyn Douglas; Curt Bois)
Kopie: OF, 16mm, 112'

Filmmuseum Berlin

ForeverYoung.

Ausstellung zum 100. Geburtstag von Marlene Dietrich

18. Oktober 2001 bis 17. Februar 2002

Am 27. Dezember 2001 wäre Marlene Dietrich 100 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass veranstaltet das Filmmuseum Berlin eine Ausstellung mit zahlreichen, überwiegend erstmals präsentierten Exponaten aus der Marlene Dietrich Collection Berlin. Gleichzeitig werden die neuen Exponate der Marlene Dietrich-Räume in der Dauerausstellung vorgestellt. Die Ausstellung wird unterstützt von der Studio Universal GmbH, München. Von Mitte Dezember 2001 bis Mitte Januar 2002 zeigt das Filmmuseum Berlin im Kino Arsenal begleitend eine Auswahl-Retrospektive von sechzehn Filmen mit Marlene Dietrich.

Info: www.filmmuseum-berlin.de

Haus des Dokumentarfilms

Schuss – Gegenschuss.

Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg. Tagung in Kooperation mit ARTE, dem Bundesarchiv-Filmarchiv und der Deutschen Forschungsgemeinschaft

6. bis 8. Dezember 2001

Mit der These von der Verführung des deutschen Volkes durch die Nazi-Propaganda wurde die Schuld an Faschismus, Krieg und Massenmord Hitler und seinen Helfern zugeschoben. Als wirksamstes Instrument der Propaganda galt den Nazis wie ihren Kritikern der Film und hier wiederum vor allem die Kriegsberichtserstattung der „Deutschen Wochenschau“. So hieß es 1941 in der Zeitschrift „Der Deutsche Film“: „Der Sauertrieb des neuen deutschen Films ist der Wirklichkeitsbericht vom deutschen Kampf geworden.“

Wie sahen diese Propagandafilme im Vergleich zu denen der Alliierten aus?

Waren sie skrupelloser, demagogischer oder raffinierter als jene?

Mussten sie auf Lügen und Irrationalem aufbauen, weil sie unmenschlichen Zielen

dienten, während die alliierte Gegenpropaganda offener, rationaler und demokratischer argumentieren konnte?

Oder war das Verführerischste an ihnen vielleicht gar nicht die Manipulation durch Euphemismen, Fälschungen und Feindbilder, sondern die Spur des Realen – eine Art „nationalsozialistischer Realismus“, der wider Willen sogar eine subversive Art der Rezeption ermöglichte?

Leitete der Weltkrieg auch in anderen Ländern einen solchen Realismus-Schub ein, der trotz aller propagandistischer Verzerrungen den desillusionierten „Neo-Realismus“ der Nachkriegszeit vorbereitete?

Ist die Filmberichterstattung von Wochenschau und Fernsehen zur Zeit des Kalten Krieges in den Propagandaschlachten des Zweiten Weltkriegs präfiguriert und entwickelt worden?

Diese und andere Fragen sollen auf der Tagung im internationalen Vergleich reflektiert und diskutiert werden.

Anmeldung: Haus des Dokumentarfilms

Teilnehmergebühr: DM 100,00; Studierende DM 50,00; Tageskarte: DM 35,00

Filmmuseum München

Jahrestagung „Cinematographie des Holocaust“ 2002

Vom 17. bis 19. Januar 2002 findet im Filmmuseum München die Jahrestagung „Cinematographie des Holocaust“ des Fritz Bauer Instituts statt, die sich mit der Geschichte und Wirkung des Holocaust im Film beschäftigt. Themenschwerpunkt: wie wissenschaftliche Methoden und filmische Formen des Kultur- und Lehrfilms von den Nationalsozialisten zur Ideologie-Produktion genutzt bzw. missbraucht wurden.

Deutsche Filminstitut – DIF

Edition zur deutschen Filmzensur vervollständigt

Das Deutsche Filminstitut – DIF präsentiert ab sofort im Internet eine vervollständigte und damit einzigartige Sammlung von erhaltenen Dokumenten zur Filmzensur in Deutschland.

Die über drei Jahre erstellte Edition dokumentiert die Entscheide samt Begründungen, die die Berliner Film-Oberprüfstelle zwischen 1920 und 1938 gefällt hat, zu insgesamt 890 deutschen und internationalen Filmen. Das erlaubt Wissenschaftlern, Filminteressierten und Cineasten, vom Computer aus, in insgesamt 7.000 Seiten Zensurunterlagen zu recherchieren.

Die digitalisierten Originaldokumente stehen als pdf-Dateien zur Verfügung, sind über Filmtitel aufrufbar und insoweit erschlossen, als eine Dokumentation die Zensurgeschichte des jeweiligen Filmes auflistet. Als weiterer Komfort stehen den Nutzern umfangreiche filmografische Informationen zur Verfügung, die auf die Stammdaten der DIF-Datenbank zurückgreifen, sowie eine interne Suchmaschine, mit der sich das gesamte Datenmaterial recherchieren lässt.

Die nun abgeschlossene Edition wurde wesentlich von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert. Sie besteht aus der DIF-eigenen Sammlung von Zensurenentscheidungen, die in einer ersten Phase bis 2000 ediert wurden, und jenen Dokumenten, die das Institut danach im Bundesarchiv Berlin, im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München, im Hauptstaatsarchiv Stuttgart und im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden ermittelt hat. Dort fanden sich auch Entschiede der Filmprüfstellen München und Berlin, Briefwechsel zwischen den Behörden und Widerrufsanträge der Länderregierungen, die nunmehr die Internet-Edition bereichern.

Das jetzt vorliegende Quellenmaterial dürfte damit die noch erhaltenen Filmzensur-Dokumente der Film-Oberprüfstelle vollständig erfassen. Mit seiner ausführlichen Darlegung der Motive für Verbot oder Zulassung nach Schnitzaufgaben gibt es Aufschluss über die Spruchpraxis der Zensurbehörde, ihren politischen Rechtsruck in den letzten Jahren der Weimarer Republik und die Zensur des NS-Regimes.

Außer mit den Dokumenten werden dreißig ausgesuchte Filme deutscher und internationaler Produktion auch ausführlich mit Inhaltsangaben, Fotos und zeitgenössischen Kritiken aus Fach- und Tagespresse vorgestellt. Ihr Beispiel dient als Einstieg in die komplexe Thematik und kann einen Eindruck von den sich häufig über Monate hinziehenden Verfahren und der zeitgenössischen Debatte über Filmzensur vermitteln. Besonders anschaulich wird dies anhand von integrierten Filmausschnitten.

Das Deutsche Filminstitut wird das Thema Filmzensur weiterhin als einen seiner wissenschaftlichen Schwerpunkte verfolgen.

Auf Basis der Internet-Edition konnte ein neues, von der EU über drei Jahre gefördertes Projekt begonnen werden: COLLATE (Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitized Historical Archive Material). Dabei kooperiert das DIF mit dem Filmarchiv Austria und dem Staatlichen Filmarchiv der Republik Tschechien.

<http://www.deutsches-filminstitut.de/zensur.htm>

<http://www.collate.de>

Personalien

Die bisherige Leiterin des DIF-Filmarchivs, Nikola Klein, wechselte Anfang Oktober 2001 zum französischen Kopierwerk Centrimage in Limours, das sich auf digitale Bildbearbeitung spezialisiert hat. Nikola Klein kümmert sich dort um die Restaurierungsprojekte der Archive. Ihre Nachfolgerin ist Barbara Visarius (33), die sowohl über Kino-, als auch über Archiverfahrung verfügt. Zuletzt arbeitete sie im Filmarchiv der Harvard-Universität, wo sie die deutschen Filme betreute.

Wieland Höhne, Co-Leiter des Kasseler Dokumentarfilm- und Videofests, verstärkt seit dem Herbst das Team von goEast – Festival des mittel- und osteuropäischen Films, welches das DIF vom 10.-17. April 2002 in Wiesbaden veranstaltet. Wieland Höhne ist der Verantwortliche für die Organisation und Durchführung des Festivals und steht der künstlerischen Leiterin, Swetlana Sikora, zur Seite. Das interdisziplinäre Symposium über die subversive Macht des Surrealismus in verschiedenen Ländern und Epochen Mittel- und Osteuropas wird erneut von Hans-Joachim Schlegel konzipiert und geleitet.

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main

Ich, Kinski. Ausstellung und Filmreihe

24. Oktober 2001 bis 27. Januar 2002

Die Ausstellung im Deutschen Filmmuseum porträtiert den Schauspieler anhand einer Fülle von Fotografien, Dokumenten und persönlichen Gegenständen jenseits des Klischees vom „Berufs-Irren“ als hyperproduktiven und überempfindsamen Künstler. Zur Ausstellungseröffnung erscheint ein 272 Seiten starker, reich illustrierter Katalog mit zahlreichen unveröffentlichten Fotografien und Dokumenten, Texten von Filmwissenschaftlern und Fachjournalisten sowie persönlichen Beiträgen u.a. von Minhoi Loanic und Nikolai Nanhoi Kinski. Der Katalogband ist zum Preis von DM 45,00 im Deutschen Filmmuseum erhältlich. Eine umfangreiche Retrospektive sowie Lesungen mit Ben Becker und Claude-Oliver Rudolph begleiten die Ausstellung.

30 Jahre Kommunales Kino. Ausstellung in der Galerie

2. Dezember 2001 bis 31. Januar 2002

Im Dezember 1971 wurde das Kommunale Kino, das erste bundesdeutsche Kino in direkter städtischer Regie, in Frankfurt gegründet. Mit 140 Sitzen befindet es sich im Sockelgeschoss des Hauses, welches 1984 als Deutsches Filmmuseum eröffnete. Das Kinoprogramm ist in seiner Abgrenzung zu Programmkinos und Erstaufführungstheatern in Frankfurt einmalig. Die Bedeutung „kommunaler Kinos“ liegt in dem Konzept, Filme zu zeigen, die woanders nicht, nicht mehr oder so nicht zu sehen sind. Von Retrospektiven, Dokumentar- und Avantgardefilmen, Stummfilmen mit Pianomusik über Regisseur-, Schauspieler- und Länderportraits bis hin zu Filmpremierern und Festivals reicht das Programm. Gezeigt werden Fotografien, Dokumente und Plakate, die die Arbeit der letzten drei Jahrzehnte dokumentieren.

Auf der Berlinale im Blick – Portraits von 4 Fotografen. Ausstellung Februar bis Mai 2002

Einmal im Jahr trifft sich die Welt des Films in Berlin. Schauspieler, Regisseure, Dokumentarfilmer, Autoren, Stars: Gelegenheit zu Begegnungen besonderer Art. Fotografen arbeiten überall, ganz vorn und im Hintergrund, bei Interviews und auf Festen, in der Öffentlichkeit und bei exklusiven Terminen. Die Ausstellung zeigt Arbeiten von Petra Goldmann, Birgit Kleber, Christian Schulz, Ekko von Schwichow, die seit den achtziger Jahren bei der Berlinale fotografieren.

Bundesarchiv-Filmarchiv

Das Bundesarchiv-Filmarchiv präsentierte auf dem 44. Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm seine vierzigste Retrospektive unter dem Thema „Gedächtnis in Bildern. 40 Retrospektiven des Filmarchivs zum Dokumentarfilm“. Eine weitere Retrospektive bot das Bundesarchiv-Filmarchiv auf den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur in der Schweiz an. Am 9. und 10. November 2001 wurden in zwei Veranstaltungen unter dem Titel „Stacheltiere – Satirische Kurzfilme aus der DDR

1953-1964“ zwei komplette Programme mit insgesamt 26 Filmen gezeigt. Die Filme wurden gemeinsam mit den Kurzfilmtagen Winterthur ausgewählt. Die erstmals gezeigte Retrospektive zu „DEFA-Stacheltieren“ steht danach auch weiteren Interessenten zur Verfügung. Alle Filme sind im Bundesarchiv konservatorisch gesichert und ausleihbar.

Gemeinsam mit dem Filmmuseum Potsdam zeigt das Bundesarchiv-Filmarchiv im Filmmuseum Potsdam in der Reihe „Preußenbilder im deutschen Film“ Filme über Preußen. Die Reihe wurde am 17. August 2001 eröffnet und endet am 15. Dezember 2001.

Der Filmverband Sachsen, die DEFA-Stiftung und das Bundesarchiv-Filmarchiv sind bis zum Ende des Jahres in einem gemeinsamen Projekt mit der Erschließung von Filmdokumenten zur Geschichte des Freistaates Sachsen verbunden. Die Ergebnisse werden interessierten Nutzern im Bundesarchiv zur Verfügung gestellt.

Kurz vor dem Abschluss stehen die Arbeiten des Bundesarchiv-Filmarchivs an einer Filmografie zu „ausländischen Spiel- und abendfüllenden Dokumentarfilmen in den Kinos der DDR/SBZ von 1945-1966“. Die DEFA-Stiftung wird dankenswerterweise wieder die Kosten der Drucklegung übernehmen. Damit wird eine weitere Lücke in der DDR-Filmografie geschlossen.

Zwei Projekte zur Erstellung von Findmitteln finden ebenfalls noch in diesem Jahr ihren Abschluss. So wird zum einen ein Findmittel „Deutsche Verleihkataloge bis 1945 in den Beständen des Bundesarchivs“ vorliegen. Fast fertiggestellt ist auch ein Verzeichnis zu den Dokumenten (Apparate, Filme, Filmbeschreibungen, Fotos und Plakate) der Sammlung Ariel Schimmel: eine wichtige Quelle zur frühen Kinematographie.

Filmmuseum Potsdam

Die Ausstellung „100 Jahre Bergfilm, Tricks, Dramen und Abenteuer“ ist nach seiner Premiere in Rosenheim ab 31. Oktober 2001 in Potsdam zu Gast (bis 14. April 2002). Der Pionier des deutschen Bergfilms Dr. Arnold Fanck begründete in den zwanziger Jahren mit Filmen wie *Im Kampf mit dem Berge*, *Berg des Schicksals* oder *Stürme über dem Montblanc* ein völlig neues Filmgenre.

In Foyerausstellungen weist das Filmmuseum auf Neuerwerbungen hin: Geplant sind eine Ausstellung über die Ufa-Stars Zarah Leander (Dezember 2001 bis Ende Februar 2002) und Carl Raddatz (März 2002 bis Mitte April 2002) sowie, anlässlich der Übernahme ihrer Sammlungen, über die Dokumentarfilmer Andrew und Annelie Thorndike (ab Mitte April bis Ende Juni 2002).

Ab Januar 2002 finden im Museum unter dem Motto „90 Jahre Babelsberg – Erinnerungen, Fundstücke und Entdeckungen (AT)“ monatlich zwei Kino-Veranstaltungen in Kooperation mit dem Filmverband Brandenburg und dem Literatur-Kollegium Brandenburg statt. Von Januar bis Juni wird die Filmreihe „Die schwierige Vergangenheit“ gemeinsam mit dem Zentrum für Zeithistorische Forschung in Potsdam fortgesetzt. „Albert Speer – Das Ringen mit der Wahrheit: Filme und Gespräche“ zur Inszenierung am Hans Otto Theater Potsdam bilden im März 2002 einen Höhepunkt im Kinoprogramm.

Für Juni 2002 ist eine Rainer Werner Fassbinder-Retrospektive zu dessen 20. Todestag geplant.

Recherche: Filmgeschichte
Hauptforschungsquelle: Papier

Die Alternative: Die Filme

Die Quelle:

Die Sammlungen der Kinemathek Hamburg e.V.

Dammtorstraße 30a, 20354 Hamburg

Telefon: 49 (0)40 - 34 65 32 Fax: 49 (0)40 - 35 40 90

E-Mail: kinemathek-hamburg@t-online.de

Hauptsammelgebiet:
Filmemigration 1933-1945ff
vornehmlich Hollywood
Originalfassungen, 16mm

Wenig Neues zum deutschen Animationsfilm

Review Essay von Jeanpaul Goergen

Die filmwissenschaftliche Literatur zum deutschen Trickfilm der letzten Jahre in einer Sammelbesprechung zusammenzufassen, fällt nicht schwer: wenig ist erschienen, allzuwenig. Relevante Forschungen zum internationalen Animationsfilm sind gleichermaßen selten. *Animation studies*, wie sie sich vor allem in den USA etabliert haben, sind hierzulande ein Fremdwort. Unverständlich, denn kaum ein europäisches Filmland hat eine derart reiche Tradition im Bereich des Animationsfilms wie Deutschland: nicht im frühen Kino, da waren andere Kinematografien führend, wohl aber ab den zwanziger Jahren und das bis heute. Sicherlich ist die abstrakte Filmavantgarde mit Ruttmann, Richter, Eggeling und Fischinger – in Erwartung der großen Monografie von William Moritz – in weiten Teilen erforscht. Detailstudien zu Hans Fischerkoesen oder dem Produzenten Julius Pinschewer liegen vor; Günter Agde hat in seinem Buch „Flimmernde Versprechen“ (1998) der Forschung das reiche Feld der Wechselbeziehungen zwischen Werbe- und Trickfilm erschlossen. Über den Animationsfilm im „Dritten Reich“ hat Ulrich Stoll 1999 eine materialreiche Fernseh-Dokumentation erstellt. (*Hitlers Traum von Micky Maus. Zeichentrick unterm Hakenkreuz*) Die Filme der Gebrüder Diehl und von Lotte Reiniger sind zum Teil auf VHS und DVD erhältlich. Über den Trickfilm in der Bundesrepublik dagegen ist bisher kaum gearbeitet worden; zur reichen Produktion des DEFA-Studios für Trickfilme in Dresden gibt es Vorarbeiten.

Eine vorbildliche Studie kam letztes Jahr aus den Niederlanden, wo Mette Peters und Egbert Barten die dortige Trickfilmproduktion unter der deutschen Besatzung und mit den daraus resultierenden vielfältigen Wechselbeziehungen untersucht haben. Schließlich haben wir im FILMBLATT immer wieder versucht, stets auch die neuesten Forschungen zum deutschen Animationsfilm vorzustellen; wir werden das auch weiterhin tun. Es ist abzusehen, dass das Konzept der „Animation“ in den kommenden Jahren in der Filmwissenschaft insgesamt eine größere Rolle spielen wird, zumal sowohl Spielfilme als auch die aufwändigeren unter den Werbespots und Musikvideos immer häufiger in digitaler Bild für Bild-Bearbeitung erstellt bzw. endgefertigt werden. Ungeahnt sind derzeit noch die Perspektiven für Animationen im Internet.

Ansätze, den deutschen Trickfilm wissenschaftlich aufzuarbeiten, gab es einige: sie alle blieben immer wieder stecken. Noch leben Zeitzeugen, die Anfang der vierziger Jahre bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH ihr Handwerk gelernt haben – wer zieht aus, sie zu befragen?

Erstaunlich viele deutsche Trickfilme haben überlebt (die aus der Produktion von Julius Pinschewer sind auf VHS erhältlich), fast alle DEFA-Animationsfilme sind archiviert, Trickfilme des DDR-Fernsehens offenbar ausreichend, um sich ein Bild zu machen. Das Bundesarchiv-Filmarchiv hat einen Katalog der bis 1945 erhaltenen Trickfilme vorgelegt und immer noch wächst die Liste der im Bestand ermittelten Animationsfilme – kaum ein Bereich der deutschen Filmgeschichte ist, was die Kopienlage angeht, so gut dokumentiert und erschlossen. Auch in den anderen Filmarchiven liegen wertvolle deutsche Animationsfilme. Die Filmwissenschaft hierzulande hat dies bloß noch nicht wahrgenommen. Kann es wirklich nur daran liegen, dass heutzutage Trickfilm leichtfertig mit Kinderfilm und damit als nicht forschungswürdig assoziiert wird – ganz so, als ob der Kinderfilm (der in seiner historischen Entwicklung ebenfalls noch ein

weißer Fleck auf der Karte der deutschen Filmgeschichte darstellt) nicht forschungsrelevant sei? Viele Studien zum Thema Kinder und Film bzw. Kinder und Fernsehen beschäftigen sich allerdings wesentlich mit Fragen der Wahrnehmung und Rezeption, auch mit medienpädagogischen Fragestellungen; filmwissenschaftliche Ansätze sind hier leider seltener.

Von 1998 ist ein Aufsatz nachzutragen, erschienen in dem von Annette Deeken herausgegebenen Band „Fernsehklassiker“, über die „Mainzelmännchen“, die seit dem 2. April 1963 im Werbefernsehen des ZDF auftreten und über die Jahren Kultstatus erreicht haben. Verena Schmitz analysiert sie in ihrem Beitrag „Gut’N Aabend – Die ‚Mainzelmännchen‘“ als „Musterexemplare eines erfolgreichen TV-Designs.“ (S. 82) Die Autorin referiert die Entstehungsgeschichte der von Wolf Gerlach gezeichneten Trickfiguren, berichtet, dass es anfänglich noch längere Mainzelmännchen-Filme (die „Karpriolen“) gab, ferner kleine Serien. Geschuldet waren die Mainzelmännchen – wie auch andere „Werbefernsehfiguren“ – der Mediengesetzgebung, die eine klare Trennung von Programm und Werbung verlangte. Heute sind sie im Werbefernsehen marginalisiert; die privaten Fernsehgesellschaften verzichten ganz auf Werbefiguren. Das Auftauchen der Mainzelmännchen im ZDF-Werbefernsehen vermittelt dem Zuschauer ein Gefühl von Vertrautheit und Kontinuität; dazu trägt sicherlich auch die „Zeitlosigkeit“ (S. 90) der Charaktere bei: „Der Gefahr, ein verniedlichtes Spiegelbild des deutschen Michels abzugeben, entgehen die Mainzer Figuren allerdings nicht. Nett, tierlieb, fleißig und in jeder Hinsicht harmlos, geben sie den Untertanen im Gewand arglosen Spiels.“ (S. 91)

Die Untersuchung von Kerstin Pezold „Die Sendung mit der Maus“ im gleichen Band geht wiederum stärker auf das pädagogische Konzept dieses Programms mit der hierzu wohl bekanntesten Trickfigur ein.

Entgangen war uns auch eine bereits 1999 erschienene, sehr feine Begleitpublikation des Goethe-Instituts zu einer Lotte Reiniger-Filmreihe. Walter Schobert und Christel Strobel würdigen erneut das Lebenswerk der Künstlerin, die ebenfalls mit einem Text vertreten ist; die ausgewählten Filme werden kurz vorgestellt. Wer neue Forschungsergebnisse sucht, wird hier nicht fündig – das ist auch nicht der Zweck dieser schön gestalteten Veröffentlichung. Die in verschiedenen Sprachkombinationen editierte Broschüre wird vielmehr dazu beitragen, die Künstlerin im Ausland bekannt zu machen (bzw. diese Bekanntschaft zu erneuern) und die Beschäftigung mit ihrem singulären Werk fördern.

Über keinen deutschen Animationskünstler ist soviel publiziert worden wie über Lotte Reiniger, und dennoch: über biografische Skizzen, Würdigungen und kleinere Essays geht die Beschäftigung mit ihrem Werk nur selten hinaus. Dies gilt auch für die von Christel Strobel zusammengestellte, nützliche Handreichung „Lotte Reiniger. Erfinderin des Silhouettenfilms“, die im letzten Jahr als Sonderdruck der „Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz“ erschienen ist. Wann endlich kommt die große kritische Monografie über diese bedeutende Künstlerin?

Rolf Giesen hat seinen zahlreichen Veröffentlichungen zum Thema Spezialeffekte zwei neue hinzugefügt: Ein „Lexikon der Special Effects“ im Lexikon Imprint Verlag und, zusammen mit Claudia Meglin, im Europa Verlag einen großformatigen Band „Künstliche Welten“ über „Tricks, Special Effects und Computeranimation im Film von den Anfängen bis heute“.

Es gibt eine kleine, aber nicht unbedeutende Schnittmenge zwischen special effects und Animationsfilm, die sich auch in der Literatur niederschlägt. Folglich finden sich

in beiden Büchern Hinweise und Informationen zum Animationsfilm, der hier naturgemäß aber nur als Teil der wesentlich umfangreicheren special effects behandelt wird. Giesen ist ein exzellenter Kenner seines Fachs und er hat eine leichte Handschrift, die auch komplizierte technische Zusammenhänge und Vorrichtungen allgemein verständlich darstellt. „Kaum noch werden wir in naher Zukunft von Spezial- oder Sondereffekten reden, die als Ergänzung eines real aufgenommenen Bildes verstanden werden können. Vielmehr interpretiert die zur Verfügung gestellte digitale Technik reale Bildkomponenten *in toto* neu und wertet sie um. Es findet eine Annäherung an die reine Animation statt: an das künstlich bewegte Bild.“ („Künstliche Welten“, S. 7) Hier gilt es anzusetzen, von hier aus wird auch die Filmwissenschaft umzudenken haben.

„Künstliche Welten“ präsentiert sich als reich bebildeter und schön gedruckter Sammelband, der neben den Texten von Giesen über die Geschichte der Spezialeffekte und den deutschen Beitrag dazu vor allem die Meister der Zunft zu Wort kommen lässt. Claudia Meglín, Software-Spezialistin und Creative Director für Visual Effects, steuert eine kurze, die wichtigsten Etappen pointiert herausarbeitende Geschichte der Computeranimation bei. Das Buch bringt ferner eine Chronik, ein Glossar sowie Biografien. All dies findet sich auch, nur ausführlicher, in Giesens „Lexikon der Special Effects.“ Auch hier spannt er den Bogen „von den ersten Filmtricks bis zu den Computeranimationen der Gegenwart“. Da der Verlag an der Papierqualität sparte, sind die Abbildungen eher schlicht ausgefallen – Giesens Text dagegen ist gewohnt solide. Abstriche sind allerdings bei den biografischen Einträgen zu machen, die bei den Animationsfilmern der zwanziger Jahre wie Lotte Reiniger oder Wolfgang Kaskeline häufig nur ein Textzitat bringen; bei Walter Ruttmann werden leider stereotype Wertungen und längst widerlegte biografische Irrtümer weitergetragen. Insgesamt aber gilt, dass diejenigen, die sich für Spezialeffekte interessieren, in beiden Werken das finden, was sie erwarten – die am Animationsfilm interessierten Leser müssen die gewünschten Informationen etwas suchen, aber auch sie werden fündig.

Schließlich ist eines neues Buch über Walt Disney zu vermelden; Andreas Platthaus, Redakteur der FAZ und, laut Klappentext, „Ehrenpräsident(e) der Donaldisten“, hat es geschrieben. Platthaus pflegt einen sehr angenehmen Stil und es ist ein echter Genuss, in dieser Biografie zu lesen. Der Autor wendet sich an ein breites Publikum, diskutiert aber auch dort, wo es ihm notwendig erscheint, Spezialfragen, ohne auch hier den Leser aus dem Blick zu verlieren. Dass die angestrebte Trennung zwischen dem Menschen Walt Disney und dem Unternehmen Disney nicht aufgeht, braucht nicht zu wundern und mindert nicht das Lesevergnügen. Der Autor vergisst auch nie die kommerziellen Erwägungen und Zwänge, die hinter der Entwicklung bestimmter Trickfiguren und Filmen stehen; auch die Vermarktungsstrategien, die kommerzielle Erfolge erst möglich machten, werden dargelegt.

Eine erstaunliche Fehleinschätzung leistet sich Platthaus allerdings bei Lotte Reiniger. Ihr Silhouettentrickfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* sei „an seiner unattraktiven Technik [gescheitert], die heute einen nostalgischen Charme vermittelt, aber immer noch schwer über mehr als zehn Minuten zu ertragen ist. Walt Disney wusste dagegen, dass die Produktion eines erfolgversprechenden abendfüllenden Films eine genau ausgefeilte Balance zwischen anspruchsvoller Handlung und gelungenem Zeichentrick erfordert.“ (S. 94) *Prinz Achmed* hatte beides (und mehr: nämlich eine Haltung!) und scheiterte – aber nicht künstlerisch, sondern an der Kinokasse: schuld war vor allem der Verleiher, der keine Marktstrategie für diesen einzigartigen Film entwickelte und ihn lieblos als „zweiten Schlager“ verramschte, was schon die Zeitgenossen beklagten.

Bei Tacker Film in Köln erschienen in den letzten Jahren einige Filmkompilationen, die auch für Filmwissenschaftler wertvolles Material enthalten, etwa die von Ulrich Wunsch zusammengestellte VHS „Als die Werbung flimmern lernte. Teil 1. Die Wirtschaftswunderjahre“. Sie bringt, neben zahlreichen Werbe-Trickfilme der fünfziger Jahre auch zwei propagandistische Zeichentrickfilme, die für die soziale Marktwirtschaft warben: *Behalte Deinen klaren Blick* (1957) mit dem schönen Motto „Bewahre deinen klaren Blick und du bewahrst die Deutsche Mark!“ sowie *Mit beiden Füßen auf der Erde* (1959, Zeichnungen: Lioriot). Leider wurden Filmtitel und Credits geschnitten, so dass eine gefällige Kompilation entsteht – den Filmwissenschaftler können diese Kürzungen natürlich nicht freuen. Wer mehr über die Hintergründe dieser Trickfilme zur sozialen Marktwirtschaft erfahren will, dem sei das Buch von Dirk Schindelbeck und Volker Ilgen („Haste was, biste was! Werbung für die Soziale Marktwirtschaft“) ans Herz gelegt, das alle Werbeaktionen für die soziale Marktwirtschaft der Adenauer-Zeit detailliert behandelt und auch kurz auf beide Filme eingeht.

Ebenfalls bei Tacker erschienen sind zwei VHS-Editionen über das HB-Männchen von Roland Töpfer, das bis 1984 die Kinogänger verzauberte – eine der bekanntesten und beliebtesten Werbefiguren, die aber als „Bruno“ nie ein Eigenleben entwickelte, sondern stets als das „HB-Männchen“ wahrgenommen wurde. „Das HB-Männchen in seinen verrücktesten Spots“ ist eine Kompilation zahlreicher HB-Werbespots; bedauerlicherweise wurde immer die Werbepointe „... greif lieber zur HB!“ geschnitten, so dass die Filme wie ein Witz ohne Pointe wirken. Auf einer weiteren Tacker-VHS „Halt, mein Freund, ...wer wird denn gleich in die Luft gehen? Das HB-Männchen in seinen schönsten Spots“ werden zum Glück einige von Töpfers Werbefilmen vollständig wiedergegeben. Diese Zusammenstellung enthält auch seltene frühe HB-Werbefilme. Ein Interview mit Roland Töpfer strukturiert den Film und bringt wertvolle Informationen zur Entwicklung der Werbefigur. So aufbereitet, sind Editionen früher Werbefilme sowohl für ein breites Publikum als auch für kritische Filmwissenschaftler nützlich und wertvoll – unterhaltend sind sie allemal. Letzteres gilt auch für den ebenfalls bei Tacker erschienenen Film *Parolen & Polemik*, der einige seltene, wiederum titelamputierte Zeichentrick-Wahlwerbefilme der fünfziger Jahre bietet.

Die Edition Salzgeber legte kürzlich den achtzigminütigen Kinofilm *Muratti und Sarotti. Die Geschichte des deutschen Trickfilms* von Gerd Gockell vor; das Produktionsjahr 1999 wird vom Umschlag der VHS aber verschwiegen. Berücksichtigt man den Forschungsstand zum deutschen Animationsfilm, so ist dies ein bemerkenswerter Versuch, mit filmischen Mitteln erstaunlich viele Aspekte des deutschen Trickfilmschaffens vorzustellen. Gockell knüpft damit an die beiden von Rudolf J. Schummer 1977 für das ZDF hergestellten (und von der FWU in der schulischen Bildung eingesetzt) Filme über die deutschen Animationsfilme der zwanziger Jahre und den Trickfilm im „Dritten Reich“ [FILMBLATT 11, S. 6ff] an. Erfreulich, dass mittlerweile viele frühe deutsche Animationsfilme in besseren, zum Teil in restaurierten Kopien vorliegen. Dass *Muratti und Sarotti* in seinen Ausführungen nicht immer befriedigt, ist vor allem seiner Struktur geschuldet, die sich stark auf Interviews mit den Nachgeborenen stützt. Solche Interviews mit Familienmitgliedern oder auch Bekannten sind notwendig und richtig – sie sind allerdings stets kritisch zu hinterfragen, da sonst allzu leicht Familienlegenden kolportiert werden. Es ist zugegebenermaßen schwer, dies in einer Film-Dokumentation, die ja mit Recht auch unterhalten soll, unterzubringen. Leider werden Ruttmanns *Opus*-Filme nur schwarz-weiß zitiert, obschon die Original-Farbfassungen im Filmuseum München benutzbar sind. Auch war sein *Weekend* (1930) kein Tonfilm mit Schwarz-

film, sondern wurde als Hörspiel produziert. Kurios, dass von den angeführten Künstlern, die im „Dritten Reich“ arbeiteten, allein Walter Ruttmann von den Autoren, wenn auch vorsichtig, bewertet wird: „er entwickelte eine Haltung, die sich der nationalsozialistischen Ästhetik annähert...“

Die Stärke von *Muratti und Sarotti* liegt in den vielen, insgesamt klug gewählten und zusammengestellten Filmausschnitten (u.a. von Berthold Bartosch, den Gebrüder Diehl, von Gerhard Fieber, Hans Fischerkoesen, Hans und Oskar Fischinger, Wolfgang Kaskeline, Lotte Reiniger, Hans Richter, Otto Sacher, Peter Sachs, Herbert Seggelke, Kurt Weiler und Franz Winzentsen); auch die animierten Übergänge überzeugen. Ohne behrend zu wirken, ist eine ausgewogen komponierte Dokumentation entstanden, die nicht nur als Einstieg in die Geschichte des deutschen Animationsfilms wichtig und nützlich ist, sondern auch als Film funktioniert und unterhält.

■ Annette Deeken: **Fernsehklassiker**. Alfeld: Coppi-Verlag 1998. 192 Seiten (= Aufsätze zu Film und Fernsehen; 59)

ISBN 3-930258-58-7, DM 38,00

■ Carola Ferber, Andreas Ströhl (Hg.): **Lotte Reiniger. Filme/Films**. Mit Texten von Walter Schobert, Christel Strobel. München: Goethe-Institut 1999, 58 Seiten, Ill.

■ Rolf Giesen, Claudia Meglin (Hg.): **Künstliche Welten**. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000, 237 Seiten, Ill. (= Filmbibliothek)

ISBN 3-203-84114-2, DM 48,50

■ Rolf Giesen: **Lexikon der Special Effects**. Berlin: Lexikon Imprint Verlag 2001, 379 Seiten, Ill. ISBN: 3-89602-283-0, DM 39,80

■ **Lotte Reiniger. Erfinderin des Silhouettenfilms**. Redaktion: Christel Strobel. Hg.: Primrose Film Productions, München. München: Kinderkino München e.V. 2000, 40 Seiten, Ill. (= Sonderdruck der „Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz“)

ISSN 0175-0933

■ Andreas Platthaus: **Von Mann & Maus. Die Welt des Walt Disney**. Berlin: Henschel Verlag 2001, 255 Seiten, Ill.

ISBN 3-89487-402-3, DM 39,90

■ Dirk Schindelbeck, Volker Ilgen: **„Haste was, biste was!“ Werbung für die Soziale Marktwirtschaft**. Darmstadt: Primus 1999, 287 Seiten, Ill.

ISBN 3-89678-114-6, DM 58,00

■ **Als die Werbung flimmern lernte. Die Wirtschaftswunderjahre. Teil I**. Tacker Film, Köln.VHS, Farbe und s/w, o.J., ca. 65'

ISBN 3-931588-45-9, DM 49,90

■ **Das HB-Männchen in seinen verrücktesten Spots**. Tacker Film, Köln.VHS, Farbe und s/w, o.J., ca. 45'

ISBN 3-931588-49-1, DM 29,90

■ **Halt, mein Freund, ...wer wird denn gleich in die Luft gehen? Das HB-Männchen in seinen schönsten Spots**. Tacker Film, Köln.VHS, Farbe und s/w, ca. 45', o.J.

ISBN 3-931588-30-3, DM 29,90

■ **Parolen & Polemik. Wahlspots von gestern und vorgestern**. Tacker Film, Köln.VHS, Farbe und s/w, 60', o.J., DM 49,90

■ **Muratti und Sarotti. Die Geschichte des deutschen Trickfilms**. Ein Film von Gerd Gockell. Edition Salzgeber. Dokumente 220.VHS. Farbe, ca. 80', o.J., DM 49,80

„Keine Revolution hätte mich hindern können...“ Georges Sturm über das Frühwerk von Fritz Lang

Review Essay von Jürgen Kasten

In der Literatur über Fritz Lang spielen seine frühe Arbeiten zwischen 1916 und 1921 eine marginale Rolle. Daran hat die kleine Sensation von 1987 wenig geändert, als gleich drei frühe Filme, die Lang inszeniert hatte, aufgefunden wurden. Eigentlich hätte die Wiederaufführung von *Harakiri* (1919), *Kämpfende Herzen* (1920) und *Das wandernde Bild* (1920) den Blick der Lang-Forschung viel nachhaltiger auf das Frühwerk lenken müssen. Drei Jahre später, zu seinem 100. Geburtstag, änderte sich daran nicht viel.

Auch die Neuerscheinungen der Jahre 2000/01 lassen hier viele Fragen offen bzw. sichtbar die Spuren und Fetzen von Geschichten, Motiven und Topoi der allesamt nicht erhaltenen frühen Drehbücher und der beiden verschollenen Filme *Halbblut* (1919) und *Der Herr der Liebe* (1919) kaum. Noch immer wird dem Eindruck, die eigentliche Karriere des Regisseurs Fritz Lang habe mit *Der müde Tod* (1921) begonnen, viel zu wenig entgegen getreten. Dass er bis zu diesem Zeitpunkt mindestens 16 Drehbücher (mit)verfasst und sieben Filme inszeniert hatte, ist oft nur aus der Filmografie, nicht jedoch aus der übergreifenden Werkdarstellung herauslesbar. Längsschnitte des Langschen Oeuvres, die dieses umfangreiche ‚Frühwerk‘ konsequent mit einbeziehen, gibt es nicht. Die Genese seiner filmästhetischen wie seiner thematischen Entwicklung mutet deshalb noch immer etwas bruchstückhaft an.

Viele Aspekte dieses Desiderats sind jetzt durch die langwierige Grundlagen-, ja Kärner-Arbeit eines gerade vom frühen Werk Langs besessenen elsässischen Filmforschers weitgehend behoben. Georges Sturm geht seit vielen Jahren jeder Spur nach, die der junge Fritz Lang hinterlassen hat. Ja, er hat sogar die Familiengeschichte der Langs bis zu den Großeltern minutiös aufgearbeitet (leider bisher nur in Brasilien und Frankreich veröffentlicht, dort in: „Cinémathèque“, 6/1994). Dass Lang seinen Lebenslauf gern mit Erfindungen oder Ausmalungen anreicherte – etwa wie es hätte sein können, wenn Tagträume gereift wären – war nicht gänzlich unbekannt. Wie sehr er dabei durch Dramatisierungen, Auslassungen und Verkürzungen auch gegen Traumata anarbeitete, das erhellt Georges Sturm in seiner spannenden Aufarbeitung von nüchternen Fakten der Familiengeschichte.

Mit der gleichen Akribie befragt Sturm in seiner überaus materialreichen Studie zum Frühwerk Langs den Steinbruch der übriggebliebenen Quellen in Form von Meldeakten, Produktionsmitteilungen, Werbematerialien, Synopsen, Kritiken und Berichten. So genau wie noch niemand zuvor zeichnet er die Entwicklung des unbekanntesten Kunstmalers Fritz Lang nach, der Ende 1918 nach Berlin kommt und seit Anfang 1919 – ohne zuvor einen Film realisiert zu haben – in den von der Decla Filmgesellschaft lancierten Mitteilungen, Vorankündigungen und bald auch Drehberichten wie selbstverständlich als der Erfolg versprechendste Regisseur des deutschen Films ausgegeben wird. Sturm spürt den Nobilitierungsstrategien der Decla nach, mit denen sie nicht nur kunstambitionierte Filme, sondern offensichtlich auch aufstrebenden Filmkunst-Nachwuchs propagierte. Die Selbstüberzeugtheit dieser Strategie deckt er auf, manchmal etwas verwundert, manchmal mit Ironie, doch auch anerkennend, dass sie letztlich aufging.

Zuweilen ist selbst der sonst den Quellen gegenüber durchaus kritische Filmhistoriker geneigt, einer Selbstaussage Langs etwas zu viel Glauben zu schenken, etwa der wunderbaren, allerdings rückwärts gewandten *Prophezeiung Langs, die er im Interview mit Peter Bogdanovich 1967 zum besten gab*: „Keine Revolution [gemeint ist die versuchte um 1918/19, J.K.] hätte mich hindern können, meinen ersten Film zu inszenieren“. Dass Lang dies wollte, dürfte klar sein. Dass die Decla, die noch immer etwas zu sehr synonym gesetzt wird mit Erich Pommer, ihn jedoch vor allem als Drehbuchautor und Dramaturg engagiert hatte, aber ebenso. Um diesen Spalt zu überbrücken, bedurfte es eines unbedingten Durchsetzungswillens, jede sich bietende Chance konsequent zu nutzen, vielleicht auch Anpassungen an Produktionsprogramme – eine Tugend, die Lang auch später zustatten kommen sollte.

Sturm macht sich die Mühe, das personelle Umfeld der Decla sehr genau zu beleuchten und geht dabei über die knappen Bemerkungen hierzu in der Pommer-Literatur hinaus. Auch wenn er es nicht explizit formuliert, so wird doch in dieser wichtigen, weil dem arbeitsteiligen Herstellungsprozess nachgebildeten Kontextualisierung zumindest angedeutet, dass Langs Karriere ohne die Zusammenarbeit mit erfahrenen Kollegen bei der Decla (etwa Alwin Neuß, Otto Rippert, Josef Coenen und Wolfgang Geiger) nicht so erfolgreich verlaufen wäre. Insbesondere die Arbeit in der Dramaturgie der Decla dürfte ihm quasi im Schnelldurchgang sowohl Stoffsicherheit wie Erfahrung in der Vorbereitung eines Films vermittelt haben.

Sturms Lagebericht zu Situation der Decla und der deutschen Filmwirtschaft um 1919 ist ebenso sinnvoll wie erweiterungsfähig. Noch immer ist ihre Firmengeschichte trotz der beiden Pommer-Publikationen (Wolfgang Jacobsen: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Geschichte. Berlin 1989* / Ursula Hardt: *From Caligari to California. Eric Pommers Life in the International Film Wars. Providence 1996*) nicht ausreichend erforscht. Der Einfluss Erich Pommers zumindest in den Jahren 1919 und Anfang 1920 wird wahrscheinlich etwas zu hoch veranschlagt.

Misslich ist auch, dass eine Wirtschaftsgeschichte des deutschen Films für die ohnehin schwer zu ordnende Produktions- und Verwertungspolitik der frühen Weimarer Republik fehlt. Da ihm hier eine gesicherte filmhistorische und wirtschaftsgeschichtliche Einbettung fehlt, stützt sich der Autor auf die zuweilen ausufernde, stets auf die Interessen des Tagesgeschäfts ausgerichtete, deshalb in einem erweiterten Blickfeld oft widersprüchlich erscheinende zeitgenössische Branchenpublizistik.

Zur filmwirtschaftlichen Generalisierung sind Aussagen zu einzelnen Filmen jedoch nicht immer geeignet. Sturm meint, in einer Bemerkung des „Kinematograph“ zur *Miniserie Die Spinnen* (die schließlich als Zweiteiler realisiert wurde) die zentrale Produktionsstrategie der Decla ausmachen zu können: auf dem Weltmarkt gegen amerikanischen Serien, Melodramen und Action-Filme antreten zu wollen. Doch das ist 1919 angesichts vielfältiger Einfuhrbeschränkungen gegen deutsche Filme noch kaum als realistisch anzunehmen. In diesem Genre ist Lang bei der Decla aktiv. Konzipiert dürften sie jedoch eher für den heimischen sowie den angestammten Markt in den Nachbar- und südosteuropäischen Ländern gewesen sein.

Sturm zeichnet im folgenden sehr detailliert die Produktionsstrategie und -geschichte eines jeden von Lang bis 1921 inszenierten Films nach. Besonderes Augenmerk richtet er dabei auf das weitgehend vergessene Decla-Engagement, in Hamburg-Stellingen eine eigene Filmstadt aufzubauen. Partner hierbei war das völkerkundliche Museum mit angrenzendem Freigelände von Heinrich Umlauff. Welche interessanten Exteriores

und Außenbauten hier möglich waren, zeigen etwa die in Mexiko angesiedelten Teile von *Die Spinnen – Der goldene See* und vor allem die wunderbar beschwingten Japanismen in *Harakiri*. Hier gewinnt Lang erste Erfahrungen mit gestalteten Großarchitekturen, mit stilisierten Bauten und Landschaften.

Die Gründe, warum *Die Spinnen* nach dem zweiten Teil *Das Brilliantenschiff* abgebrochen werden, kann auch Georges Sturm nicht vollständig klären. Immerhin verdeutlicht er das Geflecht von kurzatmigen Produktionsstrategien, wirtschaftlichen Problemen sowohl im Decla-Konzern als auch mit dem Engagement in Hamburg, Probleme bei der Koordination und bei den Produktionsvorbereitungen sowie eine Überlastung des rastlos beschäftigten Lang, der 1919 fünf Drehbücher schrieb und vier Filme inszenierte.

Der Bruch von Fritz Lang mit der Decla zum Jahresende 1919 ist ebenfalls schwer aufzuklären.

Der Hinweis, dass Lang ja bereits an der 8. Folge der Serie *Die Herrin der Welt* bei Joe May mitgearbeitet hat, deutet auf eine heftige und kurzfristig ausgelöste Auseinandersetzung im Spätherbst 1919. Dass Lang erst im März 1920 zur Joe May-Film gewechselt sei, wie Sturm (an anderer Stelle) anhand der Produktionsgeschichte des einzigen, für May inszenierten Films *Das wandernde Bild* ausführt, erscheint unwahrscheinlich. Denn das würde bedeuten, dass die Decla ihm Ende 1919 erlaubt haben müsste, ein Drehbuch für einen Konkurrenten mit zu verfassen. Zudem weist Sturm darauf hin, dass Lang mit Thea von Harbou, die er bei der May-Film kennenlernt, wohl vor März 1920 das Drehbuch zu dem Zweiteiler *Das indische Grabmahl* geschrieben hat. Doch auch mit Joe May kommt es bald zu einem Konflikt. Bisher nahm man an, er entflammte daran, wer die Regie bei *Das indische Grabmahl* führen soll. Nach Langs Aussage habe Joe May die Zusicherung, er dürfe den Film auch inszenieren, widerrufen, um ihn 1921 schließlich selbst zu drehen. Sturm weist nun nach, dass bereits bei den ersten Produktionsankündigungen im Juni 1920 nicht Lang, sondern Joe May als Regisseur angegeben wird. Das Zerwürfnis mit May dürfte sich also etwas anders zugetragen haben, als Lang stets berichtet hat.

Im Januar 1921 ist Lang wieder bei der Decla, die nun mit der Bioscop fusioniert ist. Mitgebracht hat er Thea von Harbou als Drehbuchautorin. Beide arbeiten ein Manuskript von Rolf E. Vanloo um, das dann als *Kämpfende Herzen* realisiert wird. Die Spekulation, etwa von Wolfgang Jacobsen, dass sich hinter dem Decla-Regisseur Frederik Larsen Fritz Lang verbergen könnte, weist Sturm zurück, auch wenn die zeitliche Nähe – Larsen inszeniert Anfang 1921 zwei Filme – zur Decla-Rückkehr von Lang auffällig ist.

Die Circe, der Pfau (synonym für: ein strahlender Held) und das Halbblut – das sind emblematische Figuren (vielleicht auch: Erfahrungen, Wunschvorstellungen und Traumata) von Lang. So heißt das Buch, und so auch das Hauptkapitel, in dem Sturm alle Drehbücher und Filminszenierungen Langs unter Rückgriff auf zumeist zeitgenössische Quellen vorstellt. Georges Sturm macht die verschollenen Filme und Drehbücher überhaupt erst verfügbar, in dem er ihre Motive, Plots und dramaturgischen Verfahren rekonstruiert und die zeitgenössische Rezeption vorstellt. Vor allem aber rückt er sie in einen spannenden, oft sehr erhellenden kultur-, film-, ideen- und zuweilen auch ideologegeschichtlichen Kontext. Da Sturm die Produktionsgeschichte der Langschen Filminszenierungen vorangestellt hat, kommt jetzt mit dieser nachfolgenden ästhetischen Analyse aller Langschen Filmwerke ein imposanter Gesamtblick auf die Jahre 1916-

1921 zustande. Einige Überschneidungen bleiben aufgrund dieses Konzepts allerdings nicht aus. Sturm entschließt sich, das Drehbuch zu *Die Peitsche* (1916) ebenfalls in seine Darstellung aufzunehmen, obwohl nicht gesichert ist, dass es von Lang stammt. Der Hinweisgeber Erich Pommer ist, das wissen wir spätestens seit seinen Angaben zur Produktionsgeschichte des *Caligari*, eine unsichere Quelle.

Auch bei *Die Hochzeit im Exzentric-Club* (1917) ist nicht völlig gesichert, ob Lang das Drehbuch schrieb, wie er selbst stets behauptet hat. Sturm macht zudem darauf aufmerksam, wie sehr diese Episode der Joe Deebis-Serie aus einem Roman von Jules Verne und aus den Detektiv-Groschenheften um Lord Lister und Percy Stuart abgekupfert ist.

Hilde Warren und der Tod (1917) ist jedoch nach einem Drehbuch Langs entstanden. Die luzide Lektüre dieser als Film erhaltenen Erzählung macht die Nähe Langs zu den in Romanen oder populärwissenschaftlichen Texten verbrämten Debatten um Rasse, Vererbung und einer – zumeist in negativen Beispielen diskutierten – angeborenen Determination deutlich. Vielleicht streift der Autor das in diesem Drehbuch artikuliertem Femme-Fatale-Frauenbild und die Vorstellung des lockenden Todes (beides populäre Topoi der neoromantischen Fin de Siècle-Literatur, insbesondere der Wiener Dekadenz-Strömungen) an dieser Stelle etwas zu kurz. Er wird es aber an anderer, manchmal sogar unvermuteter Stelle nachholen. Denn Varianten dieses Motivs finden sich auch in dem Drehbuch zu *Totentanz* und zu *Die Pest in Florenz*, in der ersten Regiearbeit *Halbblut* sowie in *Der Herr der Liebe* (alle 1919). Der Einfluss der Wiener Fin de Siècle-Literatur, aber auch die populären Verbrämungen etwa der Psychoanalyse oder moderner Dramatik (etwa von Strindberg und Wedekind) auf Lang hätten vielleicht noch weitere Kontexte eröffnet.

Exemplarisch untersucht Sturm dann am Drehbuch zu *Die Pest in Florenz* die Lang in dieser Zeit intensiv beschäftigende Dämonisierung von begehrenswerten Frauen. Interessanterweise hebt Sturm dabei vor allem auf die apokalyptisch-alttestamentarische Aspekte dieser Dämonisierung und damit auch auf eine gewisse altkatholische Prägung Langs ab. In dem Drehbuch zu *Die Rache ist mein* (1919) artikuliert Lang zum ersten Mal ein Motiv, das ihn die nächsten vierzig Jahre immer wieder bewegen wird. Allerdings folgt er hier noch der neutestamentarischen Auslegung, die zwar vergelten will, sich aber dann letztlich der Kraft der Liebe beugt. In *Die Nibelungen* (1922/24) wird er dann jedoch zu der ihn bis in die fünfziger Jahre (vor allem: *Rancho Notorious*, 1955) begleitenden alttestamentarischen Auslegung des „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ zurückgreifen.

Sehr genau verfolgt Sturm die Entwicklung des Stoffs zu *Die Spinnen* anhand der Vorkündigungen und der Ausgaben des Abenteuerromans, den der „Film-Kurier“ in Fortsetzungen unmittelbar vor dem Start des ersten Teils vorabdruckte. Sturm gleicht die verschiedenen Fassungen, auch späterer Ausgaben, ab und versucht eine Einschätzung des Schriftstellers Fritz Lang anhand seines Erzählstils: „Langs Phantasie beruht mehr auf bildlicher Vorstellungskraft [die er oft nur in einzelnen, wie hingeworfen wirkenden Begriffen evoziert, J.K.] als auf literarischer Formulierungskunst.“ (S. 135)

Elemente des Kolportageromans finden sich in Langs Erzählungen (und wohl auch frühen Drehbüchern), etwa die Typisierung, Verkürzung, Verballhornung, gewollte Nativität und eine aktionsbetonte, stets vorwärtstreibende Erzählhaltung. Hier berührt sich Lang deutlich mit dem Erzählstil von Thea von Harbou. Sturm vergleicht *Die Spinnen* als Roman und Film, ordnet diesen in die aufkommende Exotikmode ein und macht in einer Vielzahl sehr interessanter Verweise den trivialliterarischen Hintergrund des Stof-

fes und seiner spezifischen Erzählweise deutlich. Dass Lang die sich aus dem gleichen Fundus speisenden französischen Serials, insbesondere von Louis Feuillade, gekannt und als Vorbild genommen hat, erscheint Sturm so klar, dass er diesen Aspekt – obwohl er ein genauer Kenner des Genres ist – gar nicht weiter ausführt.

Interessant ist auch die Entdeckung, dass *Die Spinnen* nach dem Ersten Weltkrieg als neunteilige Serie mit verdeckter Herkunftsbezeichnung in Frankreich gelaufen ist. An *Die Spinnen* entwickelt und illustriert Sturm eine für Lang typische Erzähltechnik, die er „ribambelle“ nennt. Er meint damit die Spiegelungen, „Verdoppelungen, Wiederholungen und echoartigen Aufreihungen“ (S. 143), die in vielen Lang-Filmen, ja sogar über mehrere Filme hinweg, zu bemerken sind.

Regelrecht als Schlüsselfilm des frühen Fritz Lang (man kann ohne weiteres hinzufügen: des Werks bis 1930) erscheint nach der Lektüre von Sturms Ausführungen *Lilith und Ly* (1919), ein Drehbuch für einen leider verschollenen österreichischen Film. Bekannt waren bisher nur ein paar Synopsenfetzen, doch selbst die hatte die Lang-Literatur weitgehend ignoriert.

Sturm erschließt dieses Drehbuch, indem er Motive, Geschichtenverlauf und Themen detailliert nachzeichnet. Sehr genau legt er den mythischen Ursprung der beiden Frauenfiguren frei: Galatea als Inbegriff der göttlichen wie der ästhetischen Schöpfung – und damit auch der „Erschaffung eines kinematographischen Bildes“ (S. 149) –, Lilith als dämonische Frau par excellence. Sturm weist darauf hin, dass letztere nach rabbinistischer Überlieferung auch als die vergessene erste Frau des ersten Menschen gilt.

Dieser weit ausholende geistes- und motivgeschichtliche Diskurs erhellt nicht nur *Lilith und Ly* und den in Figurenanlage und Motiven verwandten *Metropolis* (1925/26), sondern wirft neue Schlaglichter auch auf das Gesamtwerk von Lang. Überzeugend arbeitet Sturm heraus, wie jener regelrecht eine Fantasmemaschine anwirft, in denen in den beiden Extremen der Madonna und des weiblichen Dämons/Vampirs der Zerrspiegel eines versteckt misogynen Frauenbildes erkennbar wird. Lang zeigt sich hier geistig verwandt mit dem Wiener Frauenhasser (und ebenso keuschen wie verhinderten und daran zugrundegehenden Frauenliebhaber) Otto Weininger.

Nicht außer Acht lassen sollte man bei einer solchen Einschätzung die dramaturgische Funktion, in diesem Fall vor allem die der Fallhöhen-Zuspitzung. Wahrscheinlich hat Lang ein Gespür dafür gehabt, dass diese durchaus publikumswirksame Dichotomie spannungsreiche dramatische Konstellationen ermöglicht. Mit ähnlichen Oppositionen, die oft wunderbaren Konfliktstoff ergeben, hat auch Thea von Harbou gearbeitet. Allerdings galt ihre Sympathie weniger der Circe als der Madonna. Sturm belegt ihre frühen Drehbücher bis 1920 mit der gleichen Gründlichkeit wie bei Lang und erweitert damit die bei der Materialanalyse ihrer frühen Drehbücher noch etwas unterentwickelte, in den Bewertungen jedoch weiter fortgeschrittene Harbou-Literatur. *Das wandernde Bild* und *Kämpfende Herzen* zeigen das gemeinsame Interesse von Lang und Harbou, aber auch die Differenzen, Brüche und die daraus resultierenden Akzentverschiebungen, die möglicherweise in der filmischen Inszenierung verstärkt worden sind. Während die weibliche Hauptfigur in beiden Filmen letztlich in ihrem Herzen und im Finale auch in der öffentlichen Wahrnehmung Madonna geblieben ist, projizieren alle Männer in diesen beiden Filmen ihre Circe-Fantasien auf sie. Daraus resultiert eine manchmal regelrecht tumultartig beschleunigte Kette von Verdrehungen und Missverständnissen, die schließlich nur noch mit der dramaturgischen Axt zu einem konventionellen Happy End zu richten sind. Diese beiden Filme von 1920 können als die sprunghaftesten und

inkohärentesten im Werk von Fritz Lang und wahrscheinlich auch Thea von Harbous gelten. Im abschließenden Kapitel macht Georges Sturm selbst einen großen Sprung. Ein wenig unvermittelt greift er einen Film auf, der weit aus dem zeitlichen Rahmen der Untersuchung hinausweist: *Scarlett Street* von 1945. Das will zuerst nicht so recht einleuchten. Aber die sublimale Analyse entschädigt. Vielleicht haben die oft ge- bzw. verstörten Männerfantasien und -traumata in den amerikanischen Filmen doch mehr mit der frühen, noch immer nicht verarbeiteten Madonna/Circe-Dichotomie zu tun, als wir bisher annahmen.

■ Georges Sturm: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916-1921*. Übersetzung aus dem Französischen von Sibylle M. Sturm. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, 247 Seiten, Ill. (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg; 8)
ISBN 3-88476-434-9, DM 48,00

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Jan Kindler

■ Deutsches Filminstitut – DIF (Hg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF 2001, Vertrieb: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München, 96 Seiten, Ill.
ISBN 3-88377-669-6, DM 35,00

■ Thomas C. Fox: *Stated Memory. East Germany and the Holocaust*. Rochester/NY: Camden House 1999. 177 Seiten, Ill. (= *Studies in German literature, linguistics, and culture*)
ISBN 1-57113-129-9, \$ 55,00

■ Peter Zimmermann: *'Vergangenheitsbewältigung': Das ‚Dritte Reich‘ in Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen der BRD*. In: Ders., Gerhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im westdeutschen Film*. Konstanz: UVK-Medien 2000 (= *Close Up*; 13), 454 Seiten, S. 57-76
ISBN 3-89669-279-B, DM 58,00

Seit Auflösung der großen Machtblöcke Anfang der neunziger Jahre gehört die Aufarbeitung der in Ost- und Westdeutschland entstandenen audiovisuellen Geschichtsschreibung zum Nationalsozialismus zu den populären Themen der gesamtdeutschen und auch internationalen Filmwissenschaft. Mit einer Reihe von Tagungen tritt hier neben dem Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms die vom Deutschen Filminstitut, CineGraph Hamburg und dem Frankfurter Fritz Bauer Institut gegründete Arbeitsgruppe „Cinematographie des Holocaust“ hervor.

Der nach längerer Bearbeitungszeit erschienene Band zur Tagung der AG „Cinematographie des Holocaust“ vom 2.-4.12.1999 in Frankfurt am Main (Holocaust im deut-

schen Nachkriegsfilm) bietet eine beachtliche methodische und inhaltliche Bandbreite, wobei umfassende Beiträge zu einzelnen Epochen hervorzuheben sind. So setzt sich Tim Gallwitz mit der Holocaust-Darstellung im frühen deutschen Nachkriegsspielfilm bis 1950 auseinander. Glücklicherweise seine Beschränkung auf nur vier Filme, verkörpern doch *In jenen Tagen*, *Unser täglich Brot*, *Rat der Götter* und *Der Ruf* exemplarisch verschiedene Ansätze einer frühen filmischen Auseinandersetzung mit dem „Dritten Reich“.

Mit seiner vergleichenden Betrachtung kann Gallwitz schlüssig die Sonderstellung von Kortners *Der Ruf* belegen, der die „Regeln des diskursiven Feldes Holocaust“ (S. 19) im westlichen Nachkriegsdeutschland konsequent verletzt habe und die zwischen Optimismus und Pessimismus zerrissene Perspektive eines jüdischen Opfers und Remigranten zeige.

Indem der Autor Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte in die Darstellung miteinbezieht, werden auch die starken Bezüge schon des Drehbuches zu Kortners eigenen Nachkriegserfahrungen deutlich. Zudem kann so die deutliche Thematisierung von Antisemitismus in *Der Ruf* in Bezug gesetzt werden zu der in Kritikerlob und Zuschauerablehnung gespaltenen Aufnahme des Films.

Auch Stefan Reineckes pointierte Ausführungen zum deutschen Film der neunziger Jahre profitieren von der Beschränkung auf eine Stichprobe, wenn auch hier die Auswahlkriterien weniger klar werden. Anhand von sechs Spielfilmen erarbeitet Reinecke zentrale Motive in der Thematisierung von Holocaust und Nationalsozialismus, etwa die Einbettung von NS-Geschichte in Familiendramen und populäre Genres sowie die große Bedeutung des Opfer-Motivs. Der ausgesprochen unterhaltsam zu lesende Beitrag mündet in einer überzeugenden Charakterisierung des „Holocaust-Genre-Films der Schröder-Ära“, der in seiner Reduzierung von NS-Geschichte auf einen dramaturgischen „Oberflächenreiz“ zwar „nichts Böses“, sondern eher Normalisierung im Sinn habe, mit historischer Ahnungs- und Interessenlosigkeit aber oft vereinfache und damit wiederholt Schönfärberei betreibe.

Eine weiter gefasste Perspektive wählt Elke Schieber. Mit Hilfe des Genreansatzes gelingt ihr ein in der dramaturgischen Analyse detailreiches Gesamtbild der Auseinandersetzung mit dem Holocaust im sogenannten „Gegenwartsfilm“ der DEFA, wobei neben dem Schwerpunkt Spielfilm auch dokumentarische Filme und Wochenschauen berücksichtigt werden. Ihre zentralen Befunde eines weitgehenden Ausblendens einer jüdischen Perspektive sowie einer zunehmenden Differenzierung des filmischen Holocaust-Diskurses ab den sechziger Jahren können in dieser gerafften Überblicksdarstellung nur andeutungsweise mit dem hier so eminent wichtigen Kontext innen- und außenpolitischer Entwicklungen (insbesondere den Folgen einer antizionistischen Außenpolitik) verbunden werden. Ihre Konzentration auf zentrale Stoßrichtungen der filmischen Argumentation, die Thematisierung zensurähnlicher Vorgänge sowie der Rezeption ausländischer Produktionen wie der amerikanischen Serie „Holocaust“ machen den Beitrag dennoch zu einer wichtigen Grundlagenarbeit.

Zur Thematik des Schieber-Beitrages sei ergänzend auf eine fundierte kulturhistorische Studie aus den USA hingewiesen.

Thomas C. Fox, Associate Professor an der University of Alabama, verbindet seine ebenfalls inhaltsanalytisch ausgerichtete Untersuchung der zentralen filmischen und literarischen Erzählungen über den Holocaust aus der DDR mit einer Untersuchung von Geschichtsschreibung, Politik und der Erinnerungskultur anhand der KZ-Gedenkstät-

ten. Sein breiter, den „Cultural Studies“ verpflichteter Ansatz ermöglicht eine besonders umfassende Kontextualisierung der medialen Verarbeitungen des Themas. Dies führt zunächst zu einer Bestätigung von Schiebers These einer zunehmenden, aber begrenzten Ausdifferenzierung des Holocaust-Diskurses, jedoch kann die zwiespältige Rolle ostdeutscher Autoren und Filmemacher zwischen antifaschistischer Staatsdoktrin und seiner zunehmenden Hinterfragung hier sehr viel genauer entwickelt werden. Auch Details der filmischen Inszenierung finden einigen Raum, wenn etwa zwei komplette Personentypen in der Inszenierung jüdischer Nebenfiguren ausgemacht werden: einerseits das weiblich-konnotierte, hilfsbedürftige und passive Opfer, andererseits der starke, aktive, aber erst durch kommunistische Überzeugung seine eigentlich „schwache“ Veranlagung überwindende jüdische Widerstandskämpfer. Insgesamt eine exzellente recherchierte, methodisch avancierte und im Urteil sehr ausgewogene Studie, die zudem sehr gut lesbar ist.

Im Tagungsband der Arbeitsgruppe „Cinematographie des Holocaust“ tritt weiterhin ein kürzerer Beitrag von Esther Schapira hervor, in dem die Autorin fehlende Gegenwartsbezüge von TV-Dokumentationen zum Holocaust bemängelt und die dramaturgische Problematik einer filmischen Opferperspektive darstellt (u.a. mangelnde Identifikationsmöglichkeiten). Ihre Argumentation führt bis zur Forderung nach Opferfilmen, die auch eine „positive Heldenwirkung“ anstreben sowie Täterfilmen, die den Holocaust nicht als abgeschlossenes Kapitel inszenieren und Bezüge zur Gegenwart bieten.

Die hier von der Autorin nur knapp angerissene historische Perspektive kann durch die Lektüre eines Aufsatzes von Peter Zimmermann in Teilen erweitert werden.

Der in einem doppelten Tagungsband aus dem Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart) erschienene Beitrag fasst noch einmal die wichtigsten Argumente der inzwischen zum akademischen Konsens gewordenen Kritik an Guido Knopps Geschichtsdokumentationen zusammen, belegt aber zudem an früheren Dokumentationen, dass dessen Strategie einer nur illustrierenden Montage beliebigen Filmmaterials eine lange Tradition im westdeutschen Fernsehen hat. Sein Versuch einer gerafften Aufrechnung von Stärken und Schwächen ost- und westdeutscher Vergangenheitsbewältigung setzt jedoch die Kenntnis des überwiegend noch schwer zugänglichen Filmmaterials voraus, da auf einzelne Beispiele kaum eingegangen wird.

Der Tagungsband der AG „Cinematographie des Holocaust“ bietet schließlich noch mehrere kompaktere Beiträge zu einzelnen Aspekten, die neue Quellen erschließen (Claudia Kellers Aufsatz über gescheiterte Verfilmungsversuche zu Oskar Schindlers Lebzeiten anhand dessen Korrespondenz aus dem umstrittenen Koffer-Nachlass), sich einzelnen Filmen (*Zeugin aus der Hölle*, *Abrahams Gold*) oder Regisseuren widmen (Thomas Elsaesser zur Thematisierung des Holocaust durch Alexander Kluge) oder anhand einer sehr persönlichen Erinnerung an ausgewählte Filme psychosoziale Aspekte der Holocaust-Verdrängung im westdeutschen Nachkriegsfilm beschreiben (Dieter Bartzko).

Im Ganzen besticht der Band durch die methodische und thematische Vielfalt seiner Beiträge sowie das inhaltsanalytisch durchweg hohe Niveau der Untersuchungen.

Der auffallenden Vernachlässigung von Fragen der filmischen Inszenierung wurde in den inzwischen ausgerichteten Jahrestagungen offensichtlich Rechnung getragen, auf die Nachfolgebände darf man deshalb gespannt sein.

■ Hans Joachim Meurer: *Cinema and National Identity in a Divided Germany 1979-1989. The Split Screen*. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen 2000, 319 Seiten, Ill. ISBN 0-7734-7640-7, \$ 99,95, £ 59,95

In Studien zur deutschen Filmgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg besteht die deutsche Teilung nach wie vor fort. Diese Arbeit schlägt nun einen neuen Weg ein, indem sie sich um eine vergleichende Darstellung der ost- und westdeutschen Filmproduktion bemüht und an Beispielen aus der letzten Dekade vor der Wiedervereinigung die Beziehungen zwischen Film und nationaler Identität in beiden deutschen Staaten in ihrem jeweiligen sozio-politischen und wirtschaftlichen Kontext untersucht.

Ausgangspunkt ist die Feststellung, die Filmgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit impliziere, allein die Bundesrepublik habe das Filmerbe der Vorkriegszeit angetreten und der deutsche Nachkriegsfilm sei in zwei voneinander unabhängige Filmkulturen gespalten.

Als Alternative zum bestehenden akademischen Diskurs, der – unter Einfluss des Gedankenbegriffs des Kalten Krieges – den Blick auf existierende Wechselbeziehungen verhindert habe, bietet der Autor eine Untersuchung der Abgrenzungs- und Annäherungsprozesse, durch die kulturelle Grenzlinien zwischen beiden Staaten abgesteckt und in Reaktion auf das jeweils vorherrschende politische Klima neu definiert wurden, um so filmgeschichtliche Entwicklungen in Ost- und Westdeutschland unter ein und demselben Blickwinkel zu betrachten. Dabei gelangt er zu folgenden Schlussfolgerungen: (1) „In Bezug auf Artikulation und Projektion einer eigenständigen [ost- bzw. westdeutschen] nationalen Identität existierten zwischen beiden deutschen Filmkulturen stärkere Wechselwirkungen oder Konfrontationen als bislang angenommen wurde.“ (2) „Die Filmpolitik beider Staaten weist wiederkehrende Zyklen des Liberalismus und der Orthodoxie auf, die sich auf Veränderungen der internen Stabilität und auf externe Konfrontationen zurückführen lassen.“ (3) „Offiziell gut geheißene und geförderte Filme führten zu künstlich geschaffenen, anspruchsvollen Kulturprodukten, die vom breiten Publikum in Deutschland kaum akzeptiert wurden.“ Daraus folgert Meurer, hinter den Eingriffen in das kultur- und wirtschaftspolitische Umfeld von Filmherstellung, -vertrieb und -vorführung hätte auf beiden Seiten der Wunsch gestanden, eine nationale Filmkultur zu schaffen, deren Produkte im Bereich des Symbolischen die eigene Position abgrenzen, Wünschenswertes fördern und unerwünschte Einflüsse der Gegenseite ausschalten sollten.

Kenner der Materie dürften diese Ergebnisse nicht überraschen. Und so liegt der Wert dieser Arbeit zunächst in der klaren, übersichtlichen Darstellung von Entwicklungen einer – wohl wegen ihrer wenigen Höhepunkte – in der deutschen Filmgeschichtsschreibung vorläufig noch ungeliebten und vernachlässigten Dekade. Dabei lassen Vorgehensweise und Aufbau den Ursprung der Studie als Dissertation erkennen: Teil 1 („Begriffe und Methoden“) bietet einen Überblick über Diskurse zum deutschen Film und beschäftigt sich mit dem Begriff der nationalen Identität; Teil 2 („Ost- und Westdeutscher Film 1979-89“) bringt eine vergleichende Darstellung des politischen Drucks auf die Produktion, der zentralen Rolle des Vertriebs sowie der Organisation des Filmtheatersektors; Teil 3 („Diskurse zur nationalen Identität“) untersucht auf einfühlsame und überzeugende Weise Manifestationen von Identität im west- und ostdeutschen

Film der achtziger Jahre mit Hilfe detaillierter Analysen von *Peppermint Frieden*, *Stammheim*, *Das Fahrrad* und *Die Besteigung des Chimborazo*. Ein 70 Seiten langer Anhang liefert neben einem kurzen Glossar für den angloamerikanischen Leserkreis eine Liste der preisgekrönten Filme der Dekade, relevante Statistiken sowie eine umfangreiche Bibliografie.

Ebenfalls positiv anzumerken ist, dass in diesem Fall die Beschäftigung mit dem schwammigen Begriff der „nationalen Identität“ gerechtfertigt ist und es sich hier nicht um eine Studie handelt, die hauptsächlich auf einer häufig zu nichts führenden akademischen Modewelle mitschwimmt. So übersieht man auch gern kleine faktische Fehler. Der mehr als einmal erwähnte Film *Insel der Schwäne* wurde z.B. nicht von Horst Seemann, sondern von Hermann Zschoche inszeniert, und es ist eigentlich nicht ganz klar, warum ein vom ZDF über eine Westberliner Firma mitfinanzierter DEFA-Streifen wie *Der Bruch* nicht als deutsch-deutsche Koproduktion eingestuft wird, obgleich dieser 1989 herausgekommene Film nicht nur in den Kinos beider deutscher Staaten lief, sondern ein Paradebeispiel für die vom Autor hervorgehobene Reaktion des Produktionssektors auf die Konvergenz des Publikumsgeschmacks beiderseits der deutsch-deutschen Grenze ist.

Die tatsächliche Bedeutung des Buches liegt jedoch in seiner vergleichenden Behandlung ost- und westdeutscher Filme und ihres jeweiligen Umfelds. Hier müsste weitergearbeitet werden. Den Anfang könnte Meurer selbst machen mit einer preisgünstigeren, erweiterten deutschen Fassung, in der sämtliche Dissertationselemente durch weitere stimulierende Einzelanalysen ersetzt werden.

vorgestellt von... Rolf Aurich

■ Gabriele Michel: **Armin Mueller-Stahl. Die Biografie**. München: Econ Ullstein List 2000, 350 Seiten, Ill.
ISBN 3-471-79426-3, DM 39,80

Eine solide Biografie? Äußerlich schon: buchbinderisch nämlich.

Auch gibt die Qualität der Abbildungen auf den gesonderten Fotoseiten keinen Anlass zur Mäkelei (die der Bildunterschriften hingegen schon eher).

Aber dann ist da ja noch der Text in diesem Buch, das sich überaus freundlich dem Schauspieler, Maler, Musiker, Regisseur und Autor Armin Mueller-Stahl (DDR – BRD – USA) zuwendet. Kein Wunder: Die Biografin Gabriele Michel, dem Klappentext nach freie Journalistin, empfand es früh schon als ein Wunder, dass Mueller-Stahl sich auf ihren ersten Brief hin überhaupt gemeldet hat. Was sie sogleich mit einem Max Frisch-Zitat erläutert (S. 17). Noch Jahre später trunken vor Glück, erzählt sie uns, wie sie sich einst fühlte: „Das Leben eines verehrten Künstlers zu beschreiben – etwas Schöneres konnte ich mir beruflich kaum vorstellen.“ (ebd.) Glückwunsch! Einen „Hauptgewinn“ hatte sie damit – gezogen? Doch erwies sich der „streckenweise eher als Hinderlauf.“ (ebd.) All das war indes vergessen, als man sich zu ausführlichen Gesprächen traf – ganz im Gegenteil zu Stanley Kubrick, der, wir hörten es schon mehr als einmal, sich ja überhaupt nie mit irgendwem zu Interviews treffen wollte.

Ihre Gespräche mit Mueller-Stahl ließen Michel an den „Interviewmarathon von François Truffaut und Alfred Hitchcock denken, aus dem (...) eines der schönsten und

spannendsten Filmbücher hervorging.“ (S. 19) Eine Hoffnung war geboren. Doch schon naht das nächste Hindernis: „der wachsende Text“. Der stellte sich „zwischen ihn und mich“. Letztlich also blieb der Autorin lediglich das Vertrauen ins eigene Handwerkzeug, die Gebote „der wissenschaftlichen und journalistischen Recherche“. Und eine weitere Hoffnung: „auf die Solidität der Quellen.“ (ebd.) Das ist nicht viel. Zumal Quellen ja recht eigentlich auch noch interpretiert werden müssen und nie, nie, nie für sich sprechen. Anders hier.

Nach qualvoller Lektüre weiß ich nun immerhin: „Armin war zwar kein strebsamer Schüler, aber zufrieden, künstlerisch produktiv und sozial erfolgreich.“ (S. 36) Und als Schauspieler hat er „Freude an der Verwandlung.“ (S. 13) Nun, er ist halt Schauspieler. Pinsel und Geige sind seine lebenslangen künstlerischen Instrumente. Und in den nach seiner eigenen Einschätzung besten (antifaschistischen) Filmen „konvergieren seine Rollen und seine persönliche Ausstrahlung, Ernst und Jungenhaftigkeit, Sehnsucht und Scheu, Eigenständigkeit und die Suche nach Gemeinschaft.“ (S. 75)

Was ich bislang nicht wusste: dass das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland im Mai 1949 in Westberlin (und nicht in Bonn) verkündet wurde (vgl. S. 40) und „die Studios der Ufa in Berlin“ nach dem Zweiten Weltkrieg wieder hergerichtet worden sind (S. 56).

Was ich noch immer nicht weiß: Weshalb erzählt die Autorin uns etwas über die Anfänge der „Filmstadt Berlin“ und der DEFA, weshalb breitet sie den Beginn des Neuen Deutschen Films aus und schwafelt über den „Oscar“?

Was ich mir aber gewünscht hätte für die Produktion dieses Buches: Sorgfalt und Umsicht. Denn mit Zitaten aus undatierten Kritiken lässt es sich schwer weiterarbeiten. Und wenn bereits eine Stichprobe das Vertrauen in die Solidität des Personenregisters zerstört (der erwähnte „Gen. Pehnert“, also Horst Pehnert, ist nicht aufgeführt), wirkt sich das aufs Gesamtbild ungünstig aus. Genau wie die großsprecherisch „Bibliografie“ genannte kleine Literaturliste, nach der ein Wolfgang „Jacobson“ an der „Geschichte des deutschen Films“ von 1993 beteiligt war und Ulrich Gregor plötzlich die „Geschichte des deutschen Films ab 1960“ geschrieben haben soll. Eine alphabetisch geordnete Filmografie hingegen ist immerhin neu, aber praktisch sinnlos, weil der Faktor Zeit, also das Werk in seinem Verlauf, fortfällt (und hier nur mühsam wieder zum Vorschein gebracht werden kann unter Heranziehung der tabellarischen Vita, in der auch die Theater-, Film- und Fernseharbeiten geführt werden). Wünschenswert wäre endlich ein professionelles Lektorat gewesen. Dann wären die unangenehmen Tempiwchsel in der Darstellung nicht ebenso unbemerkt geblieben wie so manch sinnfreie, chaotische Formulierung. Und dann würde auch die nunmehr ziemlich unbedarfte Interpunktion sicherlich stehen wie eine Eins. Überhaupt hätte man wohl erst dann etwas Lesbares und keinen Jargon vor sich.

Gabriele Michels Lieblingsrolle des Schauspielers Mueller-Stahl ist die des Helmut Groenberger in *Night on Earth* von Jim Jarmusch: „Der Circusclown, den es von Dresden nach New York verschlagen hat, wo er sich hartnäckig und erfolglos als Taxifahrer versucht, hat mit seinem arglosen Humor und der roten Clownsnase die Herzen aller Zuschauer erobert“ (S. 331), schreibt die Autorin. Meins nicht. Ich finde die Rolle sehr und den Film ziemlich peinlich. Ein wenig vergleichbar mit diesem Buch, das zu lesen eine Marter schon deshalb darstellt, weil dafür keine Sprache gefunden wurde, die als lesbar zu bezeichnen wäre. Und das meine ich wirklich „mehrschichtig“ (S. 260).

vorgestellt von... Frank-Burkhard Habel

■ Gerold Ducke: *„Der Humor kommt aus der Trauer.“ Curt Bois. Eine Biografie.* Berlin: Bostelmann & Siebenhaar 2001, 288 Seiten, Ill.
ISBN 3-934189-61-X, DM 38,00

■ Sabine Zolchow, Johanna Muschelknautz (Hg.): *„Ich mache alles mit den Beinen...“ Der Schauspieler Curt Bois.* Berlin: Verlag Vorwerk 8 2001, 204 Seiten, Ill.
ISBN 3-930916-40-1, DM 48,00

Curt Bois, der grandiose Theaterclown, der in seiner mehr als acht Jahrzehnte währenden Laufbahn auch in über 100 Kino- und Fernsehfilmen auftrat, von denen einige nicht zuletzt durch seine Mitwirkung filmhistorischen Rang erhielten, droht hundert Jahre nach seiner Geburt und zehn Jahre nach seinem Tod langsam vergessen zu werden. Wie wichtig es für die Nachkommen ist, sich an dieses außergewöhnliche Leben eines herausragenden deutschen Künstlers jüdischer Abstammung zu erinnern, beweisen zwei neue Bücher, die im Abstand weniger Monate im „Bois-Jahr“ erschienen sind. Sie unterscheiden sich nicht in der detailgetreuen Beschäftigung mit ihrem Gegenstand, wohl aber in ihrer Herangehensweise.

Bois selbst hat zwei eigenwillige Memoirenbände verfasst. Einen unter dem Titel „So schlecht war mir noch nie“ zusammen mit Wolfgang Deichsel, der 1967 und 1984 in der Bundesrepublik erschien, einen anderen, „Zu wahr, um schön zu sein“ gemeinsam mit Gerold Ducke im Ostberliner Henschelverlag (1980/1982). Beide waren lakonisch erzählt, Anekdoten rissen manches an, was der aufmerksame Leser gern vertieft gesehen hätte. Nun hat Gerold Ducke, auf Gesprächen mit Curt Bois aufbauend, seine Biografie unter dem Titel „Der Humor kommt aus der Trauer“ geschrieben. Chronologisch erzählt er Leben und Laufbahn nach – beides nicht zu trennen, da bei Bois Schul- und Berufsbeginn zusammenfallen und der Schauspieler noch als Neunzigjähriger vor der Kamera stand. Wer das Glück hatte, Bois' Soloabende zu erleben, in denen er seine Erinnerungen „vorspielte“, glaubt immer wieder, ihn selbst zu hören. Manchmal gewinnt man den Eindruck, Ducke hätte keinen genügenden Abstand zu seinem Objekt entwickelt. Er schreibt immer so, wie Bois wohl erzählt hätte, wenn er seine Erinnerungen in diesem Erzählstil hätte verfassen wollen. Dabei wird so manches Bonmot, so manche Anekdote unkritisch übernommen.

Andererseits hat Gerold Ducke genau recherchiert. Er liefert das Umfeld zu Bois' Karriere mit und erzählt die Geschichte der Berliner Theater und Kabarets, an denen Curt Bois wirkte, hat biografische Details zu seinen Regisseuren oder Schauspielerkollegen parat, liefert Zeitkolorit. Natürlich nimmt auch das Kritikerecho einen breiteren Raum ein, als es Curt Bois in seinen Büchern zuließ. Dadurch wird die außerordentliche Wirkung des Schauspielers deutlich.

Obwohl einige der Autoren des von Sabine Zolchow und Johanna Muschelknautz herausgegebenen Sammelbandes „Ich mache alles mit den Beinen“ (Titel eines Hollaender-Schlagers von 1930) Bois ebenfalls persönlich gekannt haben, hat dieses Buch trotz aller Nähe doch einen gewissen Abstand, einen „Blick von außen“, der einen stärkeren Anflug von Objektivität hat.

Rudolf Mast und Sabine Zolchow betrachten Curt Bois auf der Bühne der Weimarer Republik, während bei Klaus Völker der auch politisch agierende Künstler „hinter und vor dem Eisernen Vorhang“ gewürdigt wird. Volker Kühn erfasst in seinem Erlebnisbe-

richt die Eigenheiten des Schauspielers und stellt sie in einen Zusammenhang mit seiner Wirkung im Kabarett, wobei nicht ausgespart bleibt, dass das Leben für Curt Bois eine Kabarett-Bühne war, auf der er gegen Dummheit kämpfte.

Hier sollen vor allem die Kapitel um Bois und den Film betrachtet werden. Jean-Claude Kuner räumt in seinem Beitrag beiläufig mit der von Curt Bois selbst gepflegten Legende seiner Erfolglosigkeit in Hollywood auf. Tatsächlich stellte nicht jeder seiner Mini-Auftritte das „Highlight eines jeden Films“ dar, wie es Thomas Brandlmeier in seinem Kapitel formuliert (S. 125). Beispielsweise war die kleine Rolle in *The Hunchback of Notre Dame* durchaus nur gehobene Kleindarstellerei. Aber Curt Bois wurde eben auch für andere Rollen 1940 mehrfach von der Zeitschrift „Hollywood Reporter“ als bester Nebendarsteller nominiert. Kritiken, die Kuner zitiert, belegen seine starke Präsenz. (Hier wird wieder schmerzlich deutlich, dass allzu viele von Bois' amerikanischen Filmen noch immer nicht in Deutschland aufgeführt wurden.) Bei der ausgiebigen Betrachtung seiner Arbeit als Schauspieler bemerkt man, dass es noch viel zu entdecken gäbe. Keaton, Lloyd und Chaplin werden von der Kritik zum Vergleich herangezogen, als Bois 1931 in seinem ersten Tonfilm als „Schlemihl“ auftritt, ein Film, der als verschollen gilt (*Der Schlemihl*, P: Mikrophon-Film GmbH, Berlin, R: Max Nosseck). Gibt es niemanden, der sich die Mühe macht, in den Bunkern – beispielsweise von Gosfilmofond – nach einer vergessenen Kopie zu suchen?

Man erfährt in diesem Buch durchaus Neues über den umtriebigen Künstler, so, dass Curt Bois mit einem Partner 1941 für kurze Zeit eine Produktionsgesellschaft besaß, in der er sich als Regisseur betätigen wollte. Erstmals wird in diesem Band auch Bois' einzige abendfüllende Regiearbeit – *Ein Polterabend* (P: DEFA-Studio für Spielfilme, Buch und Regie: Curt Bois) – in ihren Meriten gewürdigt. Sie entstand 1954 (nicht 1955) bei der DEFA und galt lange Zeit als misslungen. Michael Wedel unterzog diesen bisher unterbewerteten und wenig beachteten Film einer ausführlichen Analyse: „Gemäß dem von Bois gewählten Untertitel ‚Unser Lustspiel auf falschen Wegen‘ verabschiedet sich sein Film in der Darstellung des Geschehens von vornherein von allen gängigen Repräsentationsmustern der musikalischen Filmkomödie. Wenn auch einiges überzogen wirkt, beginnt das Lokalkolorit des Stoffes in dieser filmischen Behandlung neu zu schillern.“ (S. 137) Auch der Anteil von Kameramann Robert Baberske und Szenograf Rochus Gliese an dem Film wird von Wedel angemessen gewürdigt.

Thomas Brandlmeier geht zuvor in seinem Kapitel ebenfalls kurz auf Bois' Regiearbeit ein, ohne dass auf die spätere ausführliche Betrachtung durch Wedel verwiesen wird. Hier und an anderen Stellen macht sich das Fehlen eines Titel- und Personenregisters schmerzlich bemerkbar – übrigens auch ein Mangel von Duckes Buch.

Bei einem Band mit mehreren, unabhängig voneinander arbeitenden Autoren kommt es zwangsläufig zu kleinen Wiederholungen, auch zu lässlichen Irrtümern. So waren die meisten von Curt Bois' Fernsehrollen keine „Cameo-Auftritte“, wie Brandlmeier schreibt (S. 130), sondern prägende Rollen, etwa in Staudtes „Kommissar“-Film *Tod eines Ladenbesitzers* (1971) oder bei Helmut Dietl in *Kir Royal* (1986). In Bois' Regiedebüt, dem Kurzspielfilm *Scherben bringen Glück* (1932, P: Elite Tonfilm Produktion GmbH) gab Emilia Unda die vielbeschworene Erbtante, und nicht, laut Brandlmeier, das Dienstmädchen.

So aner kennenswert der Anhang einer Diskografie ist, so sehr wäre Vollständigkeit zu wünschen; bekannt ist, dass Bois auch Schiller-Balladen aufgenommen hat: sie fehlen hier.

Leider wird auch in den beiden vorliegenden Büchern die Arbeit des Schauspielers als Hörspielsprecher (als der er in Wiederholungen ab und an noch zu erleben ist) nicht gewürdigt. Dieses dem Film durchaus verwandte Genre sollte nicht derart sträflich vernachlässigt werden.

Hervorzuheben ist die Aufnahme von zum Teil seltenen Abbildungen in beiden Büchern, bei Ducke etwa Curt Bois im Familienkreis oder mit Marlene Dietrich, bei Zolchow/Muschelknautz mit Heinrich George oder Bois als Pressewerbeträger. Leider fehlt bei beiden ein Filmfoto aus *Das Spukschloß im Spessart*, dem Film, der ihm 1960 neue Popularität beim Kinopublikum brachte.

Beide Bücher zeigen Curt Bois als einen wachen Künstler in seiner Zeit: als Schauspieler, Sänger, Regisseur, Autor, (eher verhinderten) Produzenten und – auch das eine Entdeckung – als Theoretiker. In Zeitschriftenbeiträgen hat sich Bois über das Anekdotische hinausgehend mit seinem Beruf auseinandergesetzt. Ducke gibt im Anhang einige Bois-Texte in voller Länge wieder, leider nicht seine Karl-Valentin-Würdigung „Groteske spielen“ aus „Die Frechheit“ von 1929, aus der bei Zolchow/Muschelknautz mehrfach zitiert wird. Diesen Artikel sollte man sich in voller Länge herausuchen! So bleibt der Eindruck, dass Curt Bois noch lange ein Studienobjekt bleiben wird.

vorgestellt von... Francesco Bono

■ Paolo Caneppele: *Il regista e la diva. L'attrice Carmen Cartellieri e Cornelius Hintner, regista* [Der Regisseur und die Diva. Die Schauspielerin Carmen Cartellieri und Cornelius Hintner, Regisseur]. Alto Adige, Bolzano Centro Audiovisivi Bolzano / Provincia Autonoma di Bolzano 2000, 124 Seiten.

Nicht im Handel erhältlich. Bestelladresse: Centro Audiovisivi Bolzano, Via Cappuccini 28, 39100 Bolzano. Tel.: 0471-411240, Fax: 411259, E-Mail audiovisivi@provincia.bz.it

Klein aber fein: So könnte man, kurz gefasst, die kleine Veröffentlichung von Paolo Caneppele nennen, die sich mit Cornelius Hintner beschäftigt, einem Protagonisten der österreichisch-ungarischen Stummfilmproduktion, der jedoch von den Filmforschern sowohl in Österreich als auch in Ungarn übersehen wurde, wie das Fehlen jeglicher Arbeit über ihn zeigt, sieht man von einer Erwähnung in Walter Fritz' „Geschichte des Österreichischen Films“ (Wien 1969) ab.

Die Tätigkeit von Cornelius Hintner, der 1875 in Bozen geboren wurde, reicht von der Jahrhundertwende bis in die zwanziger Jahre und umfasst verschiedene künstlerische Bereiche. Nach seinen Anfängen als Maler engagiert er sich ab den zehner Jahren im Film, wo er als Kameramann, Drehbuchautor und Regisseur tätig ist.

Sich auf archivalische Quellen und zeitgenössische Notizen stützend, rekonstruiert Paolo Caneppele Leben und Werk Cornelius Hintners: seine ersten Schritte als Kameramann für Pathé in Bozen, sein Einsatz anlässlich der Auseinandersetzung zwischen Bulgarien und dem Ottomannischen Reich im Winter 1912, seine Tourismus-Filme für Eclair, schließlich sein Regie-Debüt 1914 mit dem Spielfilm *Unter Palmen und ewigem Eis* der Wiener Firma Hilda: „ein sportliches Drama in 3 Akten“ (so die Werbung in „Die Filmwoche“). Später, zwischen 1916 und 1919, arbeitet Cornelius Hintner in Budapest, wo er ein Dutzend Filme realisiert (der erste ist *Lili* und zeichnet sich durch die Mitwirkung von Béla Lugosi aus).

Nach dem Ersten Weltkrieg gründet er in Wien eine Produktionsgesellschaft und führt bei weiteren fünf Filmen Regie, bevor er unter nie geklärten Umständen gegen Ende 1922 stirbt.

Der Recherche Paolo Caneppeles ist es zu danken, dass jetzt die Laufbahn eines Regisseurs rekonstruiert wurde, der sowohl der österreichischen wie der ungarischen Stummfilmproduktion zuzuordnen ist. Er scheint in verschiedenen Genres zu Hause gewesen zu sein, im Sport- und Polizeifilm, im sentimental Drama und in der Adaption literarischer Werke. Caneppele hebt vor allem seinen Beitrag zur Entstehung des Bergfilms hervor, einem Genre, das den deutschen Film der zwanziger Jahre prägen wird und das in Cornelius Hintner einen Vorläufer Arnold Fancks, Leni Riefenstahls und des ebenfalls aus Süd-Tirol stammenden Luis Trenker hat. Dennoch bleibt die Frage über den Einfluss Cornelius Hintners auf die Entwicklung des Bergfilms offen, da er noch anhand seiner Filme – von denen heute nur das Drama *Die Würghand* vollständig erhalten ist – zu überprüfen ist.

Vervollständigt wird die Veröffentlichung durch ein Kapitel über die Schauspielerin Carmen Cartellieri, italienischer Herkunft, aber in Innsbruck aufgewachsen, die mit dem Regisseur, der sie 1918 mit dem Film *A sors oeke* – der in Österreich als *Die Würghand* herauskam – lanciert, einen Freundschaftsbund eingeht. Dieser reicht von den zehner Jahren in Budapest (8 gemeinsame Filme) bis zu den Nachkriegsjahren in Wien, als sie mit Hintner die Produktionsgesellschaft Carmen-Cartellieri-Film gründet.

Die Buchedition wird von der Videokassette des Films *Die Würghand* begleitet, dessen einzige Kopie im Filmarchiv Austria in Wien erhalten ist und die sorgfältig durch das Labor „L'immagine ritrovata“ in Bologna restauriert wurde. Antonio Coppola komponierte eine neue Begleitmusik.

vorgestellt von... Kerstin Stutterheim

■ Guntram Geser, Armin Loacker (Hg.): *Die Stadt ohne Juden*. Wien: Film Archiv Austria 2000. (= Edition Film und Text; 3)

Buch: 506 Seiten, Ill., ISBN 3-901932-08-9, Euro 10,80 / VHS: *Die Stadt ohne Juden* (A 1924, R: Hans Karl Breslauer), 80', VHS/PAL/deutsch, Euro 21,60 / Buch und Video zusammen: Euro 28,90

Der 1923/24 nach dem gleichnamigen und überaus erfolgreichen Roman gedrehte Stummfilm *Die Stadt ohne Juden* handelt von der Vision des Holocaust: Das Land Utopia müsse judenfrei werden, denn die Juden seien schuld an allem Übel. Der Bundeskanzler macht sich zum Wortführer der Deutschnationalen und argumentiert mit beißender Ironie gegen das Judentum. Das Parlament verabschiedet entsprechend ein Gesetz, nach dem alle Juden, auch Kinder aus Mischehen, die Stadt am 1. Weihnachtsfeiertag verlassen haben müssen.

Ein sich liebendes junges Paar, dessen Geschichte den Film zusammenhält, wird getrennt, aber auch der Schwiegersohn eines der deutschnationalen Räte muss das Land verlassen. Gezeigt werden aber auch kleine Szenen, in denen Ostjuden ihre armseligen Zimmer räumen müssen. Der liebende Kunstmaler findet unerkannt einen Weg zurück in die Stadt, in der sich nichts im Sinne der Deutschnationalen verbessert hat. So ist es ihm ein Leichtes, mit Hilfe kleiner geklebter Aufrufe viele Menschen für die Rück-

nahme dieses Gesetzes zu mobilisieren. Dennoch droht ein Abgeordneter, mehr auf Seiten der Deutschnationalen, für die Beibehaltung des Gesetzes zu stimmen. Der jugendliche Held hat aber eine List entwickelt und hält einen der Räte, der von Hans Moser gespielt wird, mit einem guten französischen Wein von der Abstimmung fern. Das Gesetz wird zurückgenommen, der Kunstmaler kann seine wahre Identität offenbaren und die Verlobten können sich in die Arme fallen. Allerdings war alles nur ein Traum, wie die Schluss-Sequenz zu verstehen gibt.

Der Film hat inszenatorische Schwachstellen, die auch unter Berücksichtigung der Tatsache, dass hier eine zwar rekonstruierter, aber doch nur verstümmelt überlieferte Kopie vorliegt, augenscheinlich sind. Doch spätestens nach Lektüre der Schilderungen über die Kopienherstellung aus der Feder des Regisseurs Hans Karl Breslauer, die im begleitenden Buch auf den Seiten 117f nachzulesen sind, möchte man hier Milde walten lassen. In diesem Schreiben an den Autor der Romanvorlage, Hugo Bettauer, bezeichnet Breslauer selber das Resultat als „gewaltsam ruinierte Arbeit“, da die Vorführkopien so dunkel gezogen wurden, dass die Kinobetreiber mehrere Stellen haben herausschneiden oder kürzen müssen.

Lange glaubte man diesen Film verloren. Wie Josef Schuchnig in seinem Kapitel „Die Geschichte einer Filmrettung“ berichtet, tauchte 1991 überraschend eine Kopie im Zuge einer Recherche Guntram Gesers im Filmmuseum Amsterdam auf – vermutlich jene Kopie, die noch 1933 in Amsterdam im Theater „Carré“ als Zeichen gegen Hitler-Deutschland gespielt wurde.

Im ersten Teil des Buches wird von Guntram Geser und Armin Loacker dargelegt, dass der Film *Die Stadt ohne Juden* einerseits von Bedeutung für die filmhistorische Forschung ist, da bisher „randständige“ Stummfilme, wie die Autoren es bezeichnen, sehr selten in die filmhistorischen Untersuchungen einbezogen wurden. Für das Filmarchiv Austria ist dieser Film darüber hinaus von speziellem Interesse, ist er doch einer der wenigen sogenannten „Tendenzfilme“ der österreichischen Stummfilmproduktion nach dem Ersten Weltkrieg. Er behandelt ein Thema, das in der österreichischen Gesellschaft zu dieser Zeit sehr kontrovers diskutiert wurde, das Bestandteil des politischen Alltags – besonders in Wien – war, und das auf Grund der Popularität der Romanvorlage erfolgreich für eine Verfilmung schien.

In den Beiträgen des I. Teils des Begleitbuchs wird die Produktions- und die Rezeptionsgeschichte in vielen Facetten dargestellt sowie von der Auffindung und Restaurierung berichtet. Josef Schuchnig beschreibt die Phase der Sicherung durch eine optisch-chemische Behandlung bis zur Aufführung 1991 im Wiener Kino „Apollo“. Zu diesem Zeitpunkt war eine digitale Restaurierung praktisch noch nicht realisierbar. Für die nun vorliegende Edition wurde der Film digital bearbeitet. Die genaue Vorgehensweise, zu behebbende Defekte, ihre Ursachen und Ausprägungen sowie die Möglichkeiten und Grenzen der digitalen Bearbeitung fasst Walter Plaschzug in seinem Aufsatz zusammen.

Der II. Teil beginnt mit einer so ausführlichen biografischen Vorstellung der Mitwirkenden an dem Film, wie dies Armin Loacker, Brigitte Dalinger und Silvia Stastny möglich war, denn neben der zeitgeschichtlichen Brisanz, die er noch immer transportiert, steht dieser Film auch als Dokument für einen tatsächlich erlittenen Verlust. So wirkten in diesem Film eine Reihe Schauspieler mit, die später in den Konzentrationslagern des „Dritten Reiches“ ermordet wurden oder sich noch ins Exil retten konnten. Auch die Dramaturgin Ida Jenbach, die gemeinsam mit Breslauer das Drehbuch geschrieben hatte, wurde hochbetagt deportiert.

Guntram Geser, der maßgeblich zu diesem Film geforscht hat, analysiert die Rolle der Massen im vorliegenden Film, die er auf Canettis „Masse und Macht“ Bezug nehmend im historischen und filmhistorischen Kontext wertet. Er weist aber auch auf die komplizierte Situation bei der Rekonstruktion der Zwischentitel hin und beschreibt die Geschichte der musikalischen Begleitung des Films vor dem Hintergrund der damaligen Aufführungspraxis.

Der III. Teil des Buches bringt Einblicke in die Geschichte des Judentums und des Antisemitismus in Österreich. Die gesellschaftspolitische Brisanz, die einerseits zu dem Erfolg des Romans von Bettauer, andererseits aber auch zu der Erwartungshaltung und der Bekanntheit des Films – trotz der schlechten Kopien – geführt hat, wird für manchen heutigen Rezipienten, der mit der Geschichte Wiens Anfang des 20. Jahrhunderts eventuell weniger vertraut ist, durch die Lektüre dieses Teils nachvollziehbar.

Der Begleitband besticht vor allem durch die gestalterisch wie inhaltlich gelungene Kombination von zeitgeschichtlichen Dokumenten und Fotos mit durchgehend spannend zu lesenden Essays, die, ausgehend vom Film, einen Einblick vermitteln in das Wien jener Jahre, und das Spannungsfeld aufzeigen, in dem *Die Stadt ohne Juden* entstanden ist und rezipiert wurde.

Diese vom Film Archiv Austria herausgegebene VHS nebst Begleitbuch lässt auf weitere und ähnlich ernsthafte Forschungen und Editionen im Bereich der nur scheinbar weniger bedeutsamen Mittelfilme hoffen.

vorgestellt von... Martin Loiperdinger

■ Marie-Hélène Gutberlet: **Zur Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen in sogenannten ethnografischen und kolonialen Filmen (1910-1960). Eine kommentierte Filmografie.** Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Zentrum für Frauenstudien und die Erforschung der Geschlechterverhältnisse, 202 Seiten. Als Manuskript gedruckt. (= Mitteilungen des Zentrums für Frauenstudien; 5/Mai 2000) Bezug über: Zentrum für Frauenforschung, FB Gesellschaftswissenschaften, J.W. Goethe-Universität, Robert-Mayer-Straße 5, 60054 Frankfurt am Main
Fax: 069-798 22383, E-Mail: Zffrauenstudien@soz.uni-frankfurt.de

Das niederländische Filmmuseum in Amsterdam beherbergt eine immense Zahl von kolonialen und ethnografischen Filmen – in den Sammlungen zum frühen Film, in den umfangreichen Filmbeständen aus der Kolonie Niederländisch-Indien sowie in diversen Überlieferungen europäischer Filme aus Afrika. Eine Auswahl davon wurde 1998 auf dem Amsterdamer Workshop „The Eye of the Beholder“ einer gemischten Fachöffentlichkeit zur Diskussion vorgelegt. Dadurch angeregt, hat Marie-Hélène Gutberlet ein äußerst aufschlussreiches und nützliches Kompendium zu diesem vielfältigen Filmkorpus erarbeitet.

Die kommentierte Filmografie beruht auf der Sichtung von rund 150 Filmen aus dem Zeitraum 1910 bis 1965. Neben filmografischen Angaben enthalten die Einträge zu jedem aufgeführten Film eine prägnante Kurzbeschreibung des Inhalts, einen Kommentar zur Haltung des Films gegenüber seinem Aufnahmesubjekt, Hinweise zu auffälligen Gestaltungsmerkmalen sowie Querverweise zu anderen Filmen des Korpus für die Kinoprogrammierung.

Die Filme wurden ausgewählt unter dem Gesichtspunkt, dass sie Frauen zeigen, die in exotischen Landstrichen leben. Klare Unterschiede zwischen einer eher beobachtenden Haltung ethnografischer Filme und dem imperialen Zugriff kolonialer Filme ließen sich häufig nicht erkennen. Die Blicke der europäischen Kameramänner variieren ebenso wie die vielfältigen Lebenssituationen der Frauen und ihre Inszenierung für die Filmaufnahmen durch die Kamera: von einer naiven, manchmal selbstvergessenen Neugier und Schaulust an fremdartigen Gebräuchen und Arbeitsvorgängen bis zum Vorführen körperlicher Besonderheiten, die offenkundig unter physischem Zwang erfolgte.

Die knappen Beschreibungen und Kommentierungen der Filme beruhen auf dem reichhaltigen Erfahrungswissen ausgedehnter Filmsichtungen. Die Verfasserin versteht es ausgezeichnet, ihre Anschauung der jeweiligen Filme knapp und präzise mitzuteilen. Auch bei unbekanntem Filmen entsteht beim Lesen der Einträge vor dem inneren Auge eine deutliche Vorstellung von Inhalt und Machart dieser bewegten Bilder aus den Kolonien.

Das Kompendium ist ein Versuch, die unübersichtliche Vielfalt und Flüchtigkeit dieser in den Filmbunkern des Niederlands Filmuseum lagernden Bilder für eine sinnvolle Benutzung der Filme zu erschließen. Von einer Einzelperson ist das nur zu leisten, wenn eine klare Entscheidung für einen bestimmten Gesichtspunkt getroffen wird. Das heißt aber keineswegs, dass die Arbeit von Marie-Hélène Gutberlet nur für Leserinnen und Leser zu empfehlen wäre, die erfahren wollen, wie die Blicke von Kameramännern auf fremde Frauen das Interesse des „weißen Mannes“ an der Ausbeutung exotischer Landstriche repräsentieren.

Wer sich mit den ethnografischen und kolonialen Filmen im Filmuseum in Amsterdam auseinandersetzen will, sei es für eine Forschungsarbeit, ein Seminar oder eine Filmreihe im Kino, ist gut beraten, sich vorher und dann bei der Arbeit selbst immer wieder in diese kommentierte Filmografie zu vertiefen.

vorgestellt von... Wilhelm van Kampen

■ **Medien, Bildung und Visionen. 75 Jahre Bildstellen/Medienzentren. 50 Jahre FWU.**
Hg.: FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, Arbeitsgemeinschaft der Landesbildstellenleiter Deutschlands, Bundesarbeitskreis der Leiterinnen und Leiter kommunaler Bildstellen und Medienzentren in Deutschland. Redaktion: Erich Strunk, Joachim Paschen, Martin Viering. Lahnstein: Imprimatur Verlag 2000, 166 Seiten, Ill.
ISBN 3-9807361-0-5, DM 48,00

Jubiläumsbände von Institutionen unterliegen, anders als relativ unabhängige wissenschaftliche Untersuchungen, oft spezifischen Einschränkungen, für die man Verständnis haben muss. Während wissenschaftliche Darstellungen eher unter einer eingeschränkten Perspektive der Autoren leiden können oder darunter, dass die relevanten Quellen nicht alle zugänglich sind, dienen Veröffentlichungen zu Jubiläen vor allem der Selbstdarstellung der Institutionen, die sie herausgeben. Sie sind quasi offizieller Natur und drücken mit dem Blick auf Vergangenheit und Gegenwart auch die Hoffnungen für die Zukunft aus. Auch fehlt ihnen als Sammelbänden vieler Autoren meist ein einheitliches Konzept wissenschaftlicher Fragestellungen. Das ist auch bei diesem Band der Fall. Angesichts der Defizite an verlässlichen und leicht zugänglichen Informatio-

nen über Vergangenheit und Gegenwart des inzwischen ehrwürdigen und verdienstvollen Bildstellenwesens muss man aber für diese Publikation doch dankbar sein, weil es einen besseren Einblick in die vielfältige und sich auch unter widrigen Umständen immer wieder erneuernde Arbeit dieser gerade in jüngster Zeit oft gefährdeten Bildungseinrichtungen nicht gibt.

Für die Leser dieser Zeitschrift dürften besonders die historischen Rückblicke auf die vergangenen, zeitgeschichtlich durchaus turbulenten Jahrzehnte der Bildstellenarbeit von Interesse sein. Dem dient einmal ein knapper, aber inhaltsreicher Überblick der Autoren Paschen, Selg und Viering zur Entwicklung von den Anfängen der Schulfilmbewegung vor dem Ersten Weltkrieg bis zum Wandel der medienpädagogischen Arbeit in der Gegenwart, der auch die institutionelle Entwicklung vom Bildspielbund Deutscher Städte und den ersten Landes- und Stadtbildstellen über den geschickt angelegten Modernisierungsschub nach 1933 (Gründung der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm und Einführung eines flächendeckenden Bildstellensystems 1934) mit den politischen Folgeproblemen und die Nachkriegsentwicklung in der Bundesrepublik einschließt. Dieser letzte Teil liest sich vor allem als Erfolgsbilanz des FWU sowie der Landes- und kommunalen Bildstellen des nach 1945 im Westen überlebenden Systems – was aber letztlich nicht zu beanstanden ist, weil in der Tat in den Jahren nach dem Krieg eine gewaltige Aufbauarbeit geleistet wurde und die Bildstellen sich den immer neuen Herausforderungen der gewandelten Medienwelt erfolgreich stellten.

Natürlich ist auch von Hindernissen zu berichten, wie der Zurückhaltung der Schulträger und der mangelhaften Ausstattung der Schulen in der Frühzeit sowie den negativen Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise oder von den Schwierigkeiten, sich von den NS-Gaulehrstellen abzugrenzen. Für die Zeit vor 1933 ist es aber auch als Erfolg zu bewerten, wenn von der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin in den zwanziger Jahren 3200 Filme geprüft und davon 2300 als Lehrfilme anerkannt wurden.

Die Versorgung mit Filmen scheint am Ende besser gewesen zu sein als die Bereitschaft der Lehrerschaft, den Pionieren der Mediendidaktik in der Unterrichtspraxis zu folgen. Daher sind viele der damals diskutierten didaktischen Probleme auch heute noch aktuell.

Für die Kriegszeit ist allerdings der Darstellung insofern zu widersprechen, als die Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Wehrmacht bei der Truppenbetreuung kein Zwang war, dem sich die Bildstellen widerstrebend beugten, sondern eine willkommene Gelegenheit, das Überleben des Bildstellensystems zu sichern, wie die entsprechenden Akten eindeutig zeigen.

Über die separate Entwicklung in der DDR, die von der zentralen Lenkung des Schulwesens geprägt wurde, und den Neuanfang nach der „Wende“ unterrichtet ein allzu kurzer Beitrag der Autoren Bartels, Müller und Obst, der aber als Anregung dienen könnte, dieser besonderen Geschichte forschend nachzugehen. Die in Berlin geretteten Bestände des Instituts für Unterrichtsmittel der Akademie der Pädagogischen Wissenschaften, die allerdings noch einer institutionellen Anbindung bedürfen, könnten dazu eine Grundlage bieten.

Als Ergänzung zu diesen beiden Kapiteln ist eine Reihe von Porträts zur Medienpädagogik anzusehen, die u.a. so wichtige Persönlichkeiten wie Hans Ammann, Adolf Reichwein, Werner Hortschansky, Fridolin Schmid und Walter Cappel umfasst, in der man aber Namen wie Kurt Zierold und Walter Günther vermisst. Wer sich besonders für

die RWU interessiert, sollte ohnehin zu den Arbeiten von Michael Kühn („Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus. Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm / Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“, Mammendorf 1998) und Malte Ewert („Die Reichsstelle für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“, Hamburg 1998) greifen. Auch Friedrich Terveens schon 1959 erschienene Edition der „Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland“ sind nicht zu vergessen. Für eine kritische Geschichte der FWU scheint es noch zu früh zu sein.

Zuweilen noch nicht bekannt genug sind die Schätze in den Archiven von Landes- und oft auch kommunalen Bildstellen, deren Anfänge zum Teil schon weit zurückliegen. Daran erinnern dankenswerter Weise der Beitrag von Wolfgang Linke: „Das visuelle Gedächtnis von Stadt und Land. Die dokumentarischen Archive in den Bildstellen“ sowie Rudolf Geislers Hinweise auf das seit einigen Jahren auf breiterer Basis einsetzende Interesse am „Sammeln, Sichern und Nutzen von historischen Filmdokumenten“ in den Landesbildstellen, bei dem Berlin und Hamburg voran gegangen sind. Dabei sind allerdings auch institutionelle Verschiebungen zu beachten: Die einst von der Sächsischen Landesbildstelle aufgebauten Fotobestände befinden sich heute in der Fotosammlung der Sächsischen Landesbibliothek, und die umfangreichen audiovisuellen Landesarchive Berlins sind seit der Auflösung der Landesbildstelle Berlin im Jahre 2000 Teile des Landesarchivs Berlin. Wie ihnen das bekommt, wird sich erst noch erweisen müssen.

Insgesamt handelt es sich bei diesem übrigens gut präsentierten Jubiläumsband um ein durchaus brauchbares Kompendium, das hoffentlich auch dazu anregt, die noch spürbaren Forschungslücken auszufüllen. An, allerdings sicherlich mühsamen, Einzelstudien besteht zweifellos noch viel Bedarf, z.B. zur Geschichte des Bildspielbundes Deutscher Städte, zu den Unterrichtsfilmen selbst seit den zwanziger Jahren, zum Problem von Kontinuität und Bruch um 1945, zur Geschichte einiger herausragender Landesbildstellen und zur institutionellen und didaktischen Entwicklung in der DDR.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Karl Sierek, Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag 2000, 263 Seiten, Ill. (= Nexus; 43)
ISBN 3-86109-143-7, DM 48,00

Kaum ein filmtheoretischer Ansatz ist in der neueren wissenschaftlichen Diskussion derart in die Kritik geraten wie der psychoanalytische in all seinen Manifestationen. Sei es die in den siebziger Jahren dominierende Richtung der psycho-semiotischen Filmanalyse, sei es der noch weiter zurückreichende methodische Zugriff einer sozial-psychologisch argumentierenden Filmgeschichtsschreibung – als den filmhistorischen wie -analytischen Erkenntnisprozess wenig befördernde, die eigenen Kategorien tautologisch reproduzierende Theoriebildung wurden ihre interpretatorischen Instrumentarien an nahezu allen Fronten für untauglich erklärt. Dass die psychoanalytisch inspirierte Beschäftigung mit Film und Kino trotzdem weiterhin ein wirkungsmächtiges Dispositiv innerhalb der Filmwissenschaft darstellt, verdankt sich einer doppelten Revision und Neufundierung. Einerseits haben Autoren wie Joan Copjec, Kaja Silverman und Slavoj Žižek aus der Re-Lektüre Freuds und Lacans der in sich erstarrten Diskussion neue

Dimensionen kulturkritischer Relevanz erschlossen. Andererseits wurde in den letzten Jahren wieder verstärkt auf die vielfältigen historischen Verknüpfungen zwischen Psychoanalyse und Film verwiesen, in denen diese Konstellation, etwa in neueren Arbeiten zu G. W. Pabsts *Geheimnisse einer Seele* (1925/26), konkrete Anschaulichkeit zurückgewinnt.

Der vorliegende Sammelband nimmt beide Impulse – theoretische Revision und historisierende Konkretisierung – auf, um, wie es die Herausgeber im Vorwort formulieren, „die ersten Berührungen zwischen den beiden Kulturtechniken in den Zwanziger Jahren nachzuzeichnen und sie bis in die Gegenwart fortzuschreiben.“ (S. 7)

Dabei führt der erste Teil des Buches zunächst ein kaum bekanntes Filmskript des Wiener Psychoanalytikers Siegfried Bernfeld wieder in die Diskussion ein. Dessen unrealisiert gebliebener „Entwurf zu einer filmischen Darstellung der Freudschen Psychoanalyse im Rahmen eines abendfüllenden Spielfilms“ aus dem Jahre 1925 bildet den historischen Angelpunkt der in ihren spezifischen Interessenlagen durchaus divergierenden Beiträge.

Die Einleitung der Herausgeber sowie Karl Siereks als „Synchronspur“ zu Bernfelds Text angelegter Kommentar unternehmen eine doppelte historische Einordnung dieses tatsächlich einzigartigen Dokuments in den damaligen psychoanalytischen Diskurs sowie in das „Kino-Milieu dieser Zeit“ (S. 14). Letzteres gelingt vor allem Siereks Paralleltext leider nicht immer restlos überzeugend. Kryptische Wendungen wie „Der Filmschlaf erwacht der Fiktion“ (S. 40f) und überpointierte Formulierungen wie „Andererseits spielt das Skript auch die filmhistorische Geige“ (S. 95) oder „Béla Balázs etwa, dessen theoretischer Einfluss Bernfelds Ideen zumindest mitbeeinflusst hat, war ihm persönlich bekannt. Der Beginn des Skripts mit einer abendlichen Idylle kommt wohl aus dieser Ecke“ (S. 38) dürften einer exakten Positionsbestimmung von Bernfelds Entwurf innerhalb der zeitgenössischen Filmkultur kaum zuträglich sein.

Schwerer wiegt allerdings, dass die filmhistorischen Koordinaten, in die Sierek Bernfelds Text einbettet, sich einmal mehr weitgehend in wenigen kanonisierten Werken erschöpfen und somit ein recht grobes Bezugsfeld ergeben, zumal viele der angeführten Referenzfilme – von *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) und *How It Feels to be Run Over* (1900) über *Insel der Seligen* (1913), *Cabiria* (1913) und *Intolerance* (1916) zu *The Jazz Singer* (1927) und *Der Mann mit der Kamera* (1929) – lediglich spekulativ mit Bernfelds Projekt in Verbindung zu bringen sind.

Auch ist durchaus fraglich, ob Alfred Abel, der Bernfeld als Vorbild für seine männliche Hauptfigur diente, zum Entstehungszeitpunkt des Skripts bereits als „Inbegriff des kontrollierten und kontrollierenden Leinwandmannes im deutschen Kino“ (S. 43) gelten und in diesem Sinne auf Bernfelds Figurenkonzeption eingewirkt haben kann, denkt man etwa an die innere Zerrissenheit und äußere Exaltation seiner Figur in *Phantom* (1922). In Murnaus Film, der auch eine Reihe inhaltlicher Parallelen zu Bernfelds Entwurf aufweist, spielte die Mutter des von Abel dargestellten Helden übrigens niemand andere als jene Frieda Richard, die auch Bernfeld als Darstellerin der Mutter seines „Träumers“ vorschwebte.

Weitaus erhellender, wenn auch vielleicht weniger handgerecht als die assoziative Montage vermeintlich leicht verfügbarer Versatzstücke wäre hier eine genauere Erörterung jenes Zusammenhangs, den die Herausgeber selbst als zentralen Aspekt des Drehbuchs identifizieren: „Neben der eigenständigen und originellen Variation ästhetischer Konzepte aus dem filmstilistischen Umfeld greift es vor allem eine Strömung auf: die

Gewinnung und Darstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse im und durch den Film.“ (S. 14) Die Funktion von Bernfelds Entwurf lässt sich jedoch vor dem für die Entwicklung des filmischen Mediums so wichtigen diskursiven Horizont und historischen Strang des wissenschaftlichen Films kaum mit dem Verweis auf die kurze Blüte des Aufklärungsfilms oder der Nennung einiger beliebig herausgegriffener Reisefilme verdeutlichen.

Hier hätte die Umschau in Filmarchiven und der Einstieg in die Fachdiskussion zur zeitgenössischen Verwendung des filmischen Mediums als psychologischem und anthropologischem Erkenntnismittel im Umkreis von Hysterieforschung, Psychophysik und Biomechanik zu einem genaueren Verständnis der Einflüsse und Intentionen Bernfelds führen können.

Die Beiträge der zweiten Sektion des Buches, in denen einzelne Spuren aus Bernfelds Text aufgenommen und weiterentwickelt werden, beweisen in dieser Hinsicht in ihren Zugriffen einen weitaus höheren Grad an historisch-kritischer Feinmotorik.

Mechthild Zeuls Betrachtung der Geschlechterinszenierung benennt die grundsätzliche Aporie, in der sich Bernfeld mit seinem Entwurf bewegt: „Die Träume des Protagonisten (...) bilden einen wesentlichen Bestandteil der im Drehbuch angelegten filmischen Erzählstruktur, deren Gegenstand sich um die unterschiedlichen Ausformungen unbewusster Fantasien des Mannes über die Frau rankt, die das Objekt seiner Begierde und seiner Ängste ist. Die Stärke des Drehbuchs liegt darin, Anweisungen für die filmische Darstellung dieser unbewussten Wünsche zu geben, seine Schwäche hingegen liegt in der Vermischung des Entwurfs für einen narrativen Film mit Hinweisen auf die Erstellung einer psychoanalytischen Didaktik.“ (S. 107) Zeul zufolge kennzeichnet diese widersprüchliche Spannung Anspruch und Grenzen des Bernfeldschen Entwurfs, während sich *Geheimnisse einer Seele* „im psychoanalytischen Werbefilm“ (S. 103) erschöpfe. Pabsts nahezu zeitgleich entstandener Film ist das offensichtlichste Referenzprojekt, das auch in den Beiträgen von Jutta Rekus und Paul Ries zum ausführlichen Vergleich herangezogen wird. Rekus erkennt zwischen beiden Projekten eine unheimliche Kontinuität, die sie als „zwei Kapitel einer Biografie“ erscheinen lässt: „Der Entwurf gestaltet die Wirren der Pubertät als Passage und endet mit der Identifizierung des Träumers in der klassischen Rolle des Mannes (...) G. W. Pabst setzt denselben Lebenslauf fort: beginnend mit dem noch flürend-flatternden Auftakt der Ehe folgt er über Krise, Höhepunkt und Versöhnung im Dreischritt klassischer Literatur dem Geschick des Protagonisten, dessen Mühen ihren Lohn im Mehrwert des Epilogs haben.“ (S. 120)

Wie diese Kontinuität freilich historisch zu erklären wäre, bleibt offen. Ries' detaillierte Rekonstruktion der psychoanalytischen Fachdebatte um *Geheimnisse einer Seele* deutet hingegen auf ein antagonistisches Verhältnis beider Projekte, nannte Bernfeld Pabsts Film doch nicht nur „eine irreführende Darstellung“ und eine „anstößige oder unsinnige Verballhornung“ der Psychoanalyse, sondern wies sein eigenes Projekt unmissverständlich als „Konkurrenzfilm zur Ufa“ (zit. nach S. 175f) aus.

Ries beschränkt sich in seiner Recherche nicht nur auf die Kontroversen um den Pabst-Film, sondern beschreibt diese vor dem Hintergrund existierender historischer Präzedenzfälle. So sieht er Pabsts Film und – in bewusster Absetzung von diesem – Bernfelds Projekt als Produkte eines historischen Diskurses um das Verhältnis der Psychoanalyse zum neuen Medium Film, der sich erstmals 1923 an dem Lehrfilm *Ein Blick in die Tiefe der Seele – Der Film vom Unbewußten* konkretisiert hatte: in der ablehnen-

den Haltung der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung (IPV) gegenüber diesem Kulturfilm, den der Neurologe Curt Thomalla in Zusammenarbeit mit dem „wildem Analytiker“ (Paul Abraham, zit. nach S. 180) Arthur Kronfeld für die Deutsch-Amerikanische Film-Union (DAFU) hergestellt hatte, macht Ries überzeugend die historischen und rhetorischen Ursprünge der Kontroverse zwischen den beiden späteren Projekten aus.

Barbara Lesák erläutert in ihrem Beitrag zu Friedrich Kieslers 1924 entwickeltem szenografischen Konzept einer vertikal in drei Spielflächen gestaffelten Raumbühne den Hintergrund einer dahingehenden Regieanweisung Bernfelds (S. 80). Für Lesák diene die „spezifische tektonische Form“ der Raumbühne Bernfeld „zur Veranschaulichung des psychischen Apparats“: „ihre vertikale Dreigliederung entsprach ziemlich genau dem Freudschen Szenarium der Seele. (...) Bernfeld lässt auf der Raumbühne eine Pantomime ablaufen, und es gelingt ihm sogar, den elektrischen Aufzug, wie er in [Kieslers] Original vorgesehen war, aktiv ins Geschehen einzubeziehen. Er symbolisiert hier das Gedächtnis, das zwischen den Stockwerken der Seele auf und ab fährt.“ (S. 139)

Die Beiträge von Christa Blümlinger und Oksana Bulgakowa verweisen auf weitere Berührungspunkte zwischen Psychoanalyse und Film Ende der zwanziger Jahre. In ihrer Beschreibung der intellektuellen Auseinandersetzung Sergej Eisensteins mit psychoanalytischen und biomechanischen Kategorien zeichnet Bulgakowa die Genese einer allgemeinen Kunsttheorie der Ausdrucksbewegung nach, mit der Eisenstein die Wende zu einem wirkungsästhetischen Ansatz gelungen sei, die die moderne Filmtheorie in ihren „Modelle[n] eines psychoanalytischen Strukturalismus“ (S. 160) erst viel später nachvollzogen habe. Auch Blümlingers Lektüre der im Umkreis der Zeitschrift „Close Up“ anhand der wesentlichen Mechanismen der Traumarbeit – Verschiebung, Verdichtung und Rücksicht auf Darstellbarkeit – entwickelten filmtheoretischen Positionen von L. Saalschutz arbeitet zahlreiche Parallelen, aber auch signifikante Differenzen zur französischen „Apparatus-Theorie“ und filmanalytischen Praxis eines Christian Metz und Thierry Kuntzel in den siebziger Jahren heraus.

In ihren retrospektiv vergleichenden Schlussfolgerungen leiten diese beiden Beiträge zum dritten Teil des Buches über, der der „zweiten Generation“ gewidmet ist und in dem mit Thierry Kuntzel und Stephen Heath zwei Hauptvertreter psychoanalytischer Filmtheorie der siebziger Jahre selbst zu Wort kommen.

Bei Kuntzels „Notizen über den filmischen Apparat“ handelt es sich um einen 1975 entstandenen Text, dessen Versuch einer auf Freuds Wunderblock-Notiz zurückgehenden Beschreibung des kinematografischen Apparats somit seinerseits als Dokument eines historisch gewordenen Stadiums filmtheoretischen Denkens zu lesen ist.

Auch der Beitrag von Stephen Heath, der die Entwicklung von Kino und Psychoanalyse als eine Parallel-Geschichte der versäumten Begegnungen liest, datiert bereits einige Jahre zurück: er entstand 1993-94 und wurde erstmals als Herzstück des 1999 von Janet Bergstrom herausgegebenen Bandes „Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories“ veröffentlicht. Er ist hier in einer gekürzten deutschen Fassung wiedergegeben, worauf leider ebensowenig hingewiesen wird wie auf seine Entstehungszeit und seinen Ersterscheinungsort.

Die vielfältigen Verbindungen, die die einzelnen Beiträge zwischen Psychoanalyse und Film der zwanziger Jahre herstellen, bilden einen faszinierenden Komplex, für dessen weitere Erforschung reichhaltiges Material und zahlreiche Denkanstöße zur Verfü-

gung gestellt werden. Ob Bernfelds Entwurf gebliebenes Drehbuch in der zukünftigen Diskussion tatsächlich jene zentrale Stellung behaupten kann, die es als „Wiederentdeckung“ im Rahmen dieses Bandes einnimmt, bleibt allerdings abzuwarten. Als historisches Pendant und konzeptuelles Korrektiv zu dem in seiner vermeintlich symptomatischen Bedeutung bereits reichlich überstrapazierten und fast schon eine Monopolstellung genießenden Film Pabsts stellt es – wie die einzelnen Beiträge beweisen – jedenfalls eine lohnende Herausforderung dar.

vorgestellt von... Lothar Fischer

■ **George Grosz: Zeichnungen für Buch und Bühne.** Hg.: Stiftung Stadtmuseum Berlin. Mit Beiträgen von Lothar Schirmer und Sabine Herder. Berlin: HenschelVerlag 2001, 176 Seiten, Ill.
ISBN 3-89487-370-1, DM 49,90

Im Nicolaihaus in der Brüderstraße, das dem Berliner Stadtmuseum als Ausgleich für die Flächenverluste seines Gebäudes in der Lindenstraße überlassen wurde, sollen in Zukunft wechselnde Ausstellungen gezeigt werden. Den Auftakt bildete eine Schau zur Berliner Theatergeschichte der Nachkriegszeit neben einer Ausstellung mit Zeichnungen für Buch und Bühne von George Grosz. Während der größere Teil der Illustrationen und Buchumschläge nur als Vignetten und Varianten existiert – einige Publikationen kamen nicht zustande oder konnten bisher nicht nachgewiesen werden – liegt das Hauptgewicht der Ausstellung und des Kataloges auf den Arbeiten für die Bühne, die auch hier interessieren sollen, zumal sie Grosz als Trickfilmer wieder in Erinnerung rufen.

Lothar Schirmer als Hauptautor des Buches gilt als erfahrener Theaterfachmann und Brecht-Spezialist. Im Essay über die Tendenzen des Bühnenbildes im Theater der zwanziger Jahre wird George Grosz kein sehr hoher Stellenwert zuerkannt, eine kontinuierliche Mitarbeit an der Bühnengestalt eines Jahrzehnts setze eine Produktivität von *mehr* als einem Dutzend Ausstattungen voraus. Eine etwas merkwürdige Betrachtungsweise, von der Quantität auf die Qualität zu schließen. Immerhin habe Grosz, so räumt Schirmer ein, „das Theater der zwanziger Jahre mit seinen Arbeiten mitgeprägt und befördert.“ (S. 99)

Der Künstler selbst hat seine Tätigkeit für die Bühne anders gesehen. Als Grosz emigrierte, blieb ein Großteil seiner Bilder und Zeichnungen im Berliner Haus seines Schwagers Otto Schmalhausen zurück. Die Arbeiten für die Bühne nahm er komplett mit in die USA, möglicherweise in der Absicht, sie als Anschauungsmaterial für erwartete Aufträge zu verwenden, die dann jedoch ausblieben. Wenn das Hitlerreich nur kurze Zeit Bestand gehabt hätte – vergleiche dazu das Gespräch mit Thomas Mann in: George Grosz: „Ein kleines Ja und ein großes Nein.“ Hamburg 1955 (S. 267f) – so wäre sicher auch Grosz nach Berlin zurückgekehrt und hätte seine künstlerische Arbeit für die Bühne fortgesetzt.

Diese von den politischen Verhältnissen herbeigeführte Zäsur darf bei einer Bewertung nicht unbeachtet bleiben. So waren es tatsächlich nur 12 Inszenierungen, an denen Grosz als Bühnen- und Kostümbildner mitwirkte. 1954, bei seinem zweiten Deutschland-Aufenthalt nach dem Zweiten Weltkrieg, stattete er für die Berliner Ko-

mödie – gewissermaßen im Nachklang – noch das Ballett „Bilderbogen aus Amerika“ aus. „Boys, wenn ich mal tot bin, werdet ihr Millionäre sein“, sagte George Grosz zu seinen Söhnen in den fünfziger Jahren, zu einer Zeit, da die Darstellung von Figuren und Gegenständen in der Malerei als obsolet angesehen wurde. Die Zeitläufte haben ihm erst spät recht gegeben. Klee und Kandinsky hießen damals die Götter Werner Haftmanns, des ehemaligen Direktors der Neuen Berliner Nationalgalerie. Dass ausgerechnet er im Vorwort (S. 7) zur Ausstellung der Stiftung Stadtmuseum im Berliner Nicolaihaus ausführlich zitiert wird, wirkt deplatziert, ist doch auch in diesem Zitat (aus seinem Standardwerk „Malerei im 20. Jahrhundert“, 1954) von „Zeichnungen in den öffentlichen Bedürfnisanstalten“ als „besonders willkommenes Material“ die Rede, was aus dem Zusammenhang gerissen – das Kaiserwort von der „Rinnsteinkunst“ noch im Ohr – nahtlos bis zu Hitlers Verdammungsurteilen des Expressionismus führt. Eine gerechte Bewertung von Grosz und seines abstrakten Strichs leistet Haftmann nicht. Die von Rainer Güntzer nicht vollständig zitierte Passage endet: „...und dieser ganze, imponierende Aufstand endet mit dem Nachlassen der satirischen Energie nach und nach in einem flauen, romantischen Realismus.“ Dieses auf das Spätwerk von Grosz auch nur sehr beschränkt zutreffende Urteil ist für eine Würdigung der künstlerischen Potenz von Grosz im Berlin der zwanziger Jahre – und um solche Arbeiten handelt es sich in der Ausstellung ausschließlich – fehl am Platze.

Das Vorwort enthält zudem eine Verwechslung. Zilles Ausspruch: „Ich bin ein Gott! Ich habe gegen die Dummheit vergebens gekämpft!“ war kein Eintreten für die Zeichnungen von Grosz, sondern meinte die Richter, die ihn selbst wegen seiner als „unzüchtig“ eingestuften Zeichnung „Modellpause“ in Stuttgart 1926 zu einer Geldstrafe verurteilt hatten.

Selbst wenn man die Bühne in erster Linie als Domäne des Schauspielers betrachtet, Kostüme und Kulissen dagegen nur als zweitrangiges Beiwerk, so bleibt doch eine Inszenierung übrig, die theater- und filmgeschichtlich bedeutend war: die Zusammenarbeit zwischen Erwin Piscator und George Grosz für die Aufführung der Bühnenfassung von Jaroslav Haseks Roman „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ vom 23. Januar 1927 bis 12. April 1928.

Grosz zeichnete Figuren, die auf Lebensgröße gebracht, die Wanderung Schwejks nach Budweis auf einem laufenden Band begleiteten. Er zeichnete aber auch ungefähr 300 Blätter, die zusammen mit Dokumentaraufnahmen der realen Landschaft das Material für einen Film lieferten, der auf einer großen Leinwand im Hintergrund der Bühne ablief. Jeanpaul Goergen hat die bisher genaueste und weitestgehende Rekonstruktion dieses kombinierten Real- und Zeichentrickfilms durch wiederaufgefundene Materialien (George Grosz. Die Filmhälfte der Kunst. In: Kinemathek, Heft 85, Berlin 1994) geleistet und wird im Buch entsprechend ausführlich zitiert.

Für die (am 30. September zu Ende gegangene) Ausstellung hatte die Firma DIRECTMEDIA – gestützt auf die handschriftlichen Anweisungen von Grosz auf seinen Trickfilmvorlagen – durch eine Dia-Trickprojektion einen ungefähren Eindruck vermittelt, wie Teile des ursprünglichen Films gewirkt haben könnten. Das war für die Besucher hilfreich, für den Stand der Forschung jedoch kaum weiterführend; denn bei dem erfreulichen Erwerb von 54 Blättern zum „Schwejk“ wurden nur zwei neue den bekannten hinzugefügt, andere bereits gezeigte indes fehlen.

Schon 1973 hatte das Busch-Reisinger Museum der Harvard University den Theaterzeichnungen von Grosz eine Ausstellung gewidmet. Einige Schwejk-Blätter verblieben

im Bestand des Museums, andere erwarb das Cleveland Museum of Art, so dass jetzt für Berlin ein ausgedünntes Konvolut übrig blieb. Da die Stiftung Archiv der Akademie der Künste vorher umfangreiche Erwerbungen von Skizzenbüchern und Briefen aus dem Nachlass getätigt hatte, sind die Neuerwerbungen für die Theatersammlung – „annähernd 400 Aquarelle und Zeichnungen“ (S. 7) – als eine wertvolle Ergänzung zu begrüßen; die Deutsche Klassenlotterie stellte die entsprechenden Mittel zum Ankauf zur Verfügung. So können Grosz' Zeichnungen für den Trickfilm jetzt wieder in Berlin im Original studiert werden. Das Vorhandensein großer Teile des Nachlasses in einer Stadt macht zudem das Abschließen gegenseitiger Leihverträge nun leicht möglich.

Das großformatige, klar gegliederte und gut gedruckte Katalogbuch (Gestaltung: Hans Spörri) dokumentiert ferner die Bühnen- und Kostümentwürfe (S. 133-158) und bietet auch ein Verzeichnis der Inszenierungen (S. 159-163) und der illustrierten Bücher (S. 165-171). Mit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses der Grosz-Gemälde kann wahrscheinlich in etwa drei Jahren gerechnet werden. Bisher ist es noch nicht gelungen, etwa 70 Gemälde aus der Berliner Zeit vor 1933 nachzuweisen.

Der Katalog „George Grosz: Zeichnungen für Buch und Bühne“ bleibt, über die Ausstellung hinaus, wertvoll: für den Grosz-, aber auch für den Theater- und Filmfreund.

vorgestellt von... Malte Hagener

■ Horst Reimers: *Von der Kaiserkrone zum CinemaxX. Die Geschichte der Kieler Filmtheater*. Husum: Husum Verlag 1999. 478 Seiten, Ill. (Schriftenreihe Regionale Film- und Kinogeschichte; I, Sonderveröffentlichungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte; 33)
ISBN 3-88042-916-2, DM 58,00

Daten aus der Kieler Kinogeschichte: Am 1. Oktober 1896 werden in der Kaiserkrone – einem multifunktionalen Hotel mit einem zum Varieté- und Tanzsaal umgebauten Restaurant – durch den Verein für Amateur-Fotografie erstmals Filme zur Vorführung gebracht. Der Elektro-Biograph zeigt ab Dezember 1906 in der Holstenstraße täglich ein Filmprogramm. Der Tonfilm *Atlantic* läuft ab 28. Dezember 1929 in den Kammerlichtspielen. Das erste CinemaxX mit 10 Leinwänden präsentiert sich ab März 1995 dem Publikum. Filmvorführung, ortsfestes Kino, Tonfilmeinführung, Multiplexing – Kiel entspricht mit diesen Daten gänzlich den Zeitfenstern, die sich in der Filmgeschichte für diese Schlüsselereignisse durchgesetzt haben. Die Bestätigung dieser Daten an einer Fallstudie ist sicher nicht das Schlimmste, was der Filmhistoriografie passieren kann. Aber reicht das?

Auch wenn der Nutzwert des vom Heimatforscher und „passionierte[n] Cineast[en]“ (Klappentext) Horst Reimers zusammengetragenen Materials für bestimmte Untersuchungen hoch sein mag, so dürfte die Anordnung nicht einmal einem Stadtführer helfen, der einen kinematografischen Rundgang plant.

Offenbar wusste der Autor nicht so recht, was er mit seiner Materialfülle anfangen sollte; so hat er einfach seinen Zettelkasten unsortiert zwischen zwei Buchdeckel gegossen.

Den Hauptteil des Buches bildet ein Verzeichnis der Kieler Filmtheater von A bis Z (400 Seiten). Diese Sortieranordnung ist beklagenswert, weil die Kinos ohnehin über

einen alphabetischen Index erschlossen sind. Filmhistorisch interessant sind in der Regel andere Fragen, wie beispielsweise: Welche Kinosituation bestand 1922 in Kiel? Ab wann setzten Kinoschließungen aufgrund von Zuschauerschwund ein? Die Antwort auf diese Fragen zu finden, wird einem vom Buch nicht gerade einfach gemacht. Zudem hat Reimers zwar eifrig zahllose lokale Quellen aufgespürt und gesichtet, jedoch offenbar wenig Affinität zu Erkenntnissen der Filmgeschichte, in die er seine Ergebnisse einbetten könnte. So wetterleuchtet das Lokalkolorit, doch Aufschluss verspricht es wenig.

Der etwa dreißigseitige chronologische Abriss einer Kieler Kinogeschichte versucht zwar diese Lücke zu schliessen, ist dabei aber weder adäquat noch in irgendeiner Weise systematisch. Zwar bemerkt Reimers selber, „Von der Kaiserkrone zum Cinemax“ solle „kein streng wissenschaftliches Buch und kein Nachschlagewerk sein“ (S. 6), jedoch bleibt die Frage, welcher lokalpatriotisch gesinnte Kieler solch genaue Auskunft sucht, wie sie das Werk zu bieten hat.

Reimers präsentiert sein Material in einer solchen Form und Auswahl, dass vermutlich niemandem damit gedient ist, weder dem Lokalforscher noch dem Kinohistoriker. Gänzlich unsinnig sind beispielsweise die bis zu fünfseitigen Listen, welche Filme im jeweiligen Kino liefen. Diese führen jedoch nur bekannte Filme auf, die Nostalgiewert genießen, und vermelden lediglich den Monat, nicht aber die Laufzeit.

Wahrscheinlich weder ironisch noch nostalgisch-traurig gemeint, sondern schlichtweg naiv sind die Fotos von Parkplätzen und Supermärkten, von Schuhgeschäften und Teppichhändlern, die Orte markieren, an denen früher einmal Kinos standen, annotiert mit solch inhaltsfreien Bildunterschriften wie „Eine tanzende Dame, wie hier in der Schaufensterdekoration (...), mag an der gleichen Stelle in einem anderen Haus schon einmal über die Leinwand geflimmert sein“ (S. 89) oder „Heute Spielwaren, damals Spielfilme“ (S. 137). Vollends ins Grübeln gerät man angesichts der akklamatorischen Äußerung zur Wiedereröffnung von Beate Uhses Blue Movie Sex-Kinos: „Frauen haben freien Eintritt!“

vorgestellt von... Uli Jung

■ Andreas M. Rauch: **Bernd Eichinger und seine Filme**. Frankfurt am Main: Haag + Herchen 2000, 224 Seiten, Ill.
ISBN 3-89846-027-4, DM 29,80

■ Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Gabriele Jatho (Red.): **Bilder / Stories / Filme. Der Produzent Joachim von Vietinghoff**. Berlin: Filmmuseum Berlin 2001. 88 Seiten, Ill.
ISBN 3-9807746-0-0, DM 18,00

Literatur-Professor und Journalist sei der Autor, sagt der Klappentext über Andreas Rauch. Ich danke dem Verlag für diese Information, denn aus dem Text hätte ich dies nicht heraus gelesen. Sein Buch ist naiv, oberflächlich, populistisch, unsystematisch, beliebig und technisch miserabel bebildert – und überdies schlecht geschrieben.

Das Buch ist von dem Motiv getragen, Bernd Eichingers Werk – selbst Filmen wie *Manta, Manta* (1991), *Voll Normaal* (1994) oder *Ballermann 6* (1997) – eine gesellschaftliche und historische Relevanz zuzusprechen, die sich letztlich über die Popularität seiner Filme realisiere. Dafür fehlen jedoch dem Autor das methodologische Rüstzeug und die soziologische Einsicht. Wenn er beispielsweise über *Das Mädchen Rosema-*

rie (1996 - TV) behauptet: „Mit den Menschen der neunziger Jahre hat der Film nur noch wenig zu tun“ (S. 123), so steht diese Aussage in krassem Widerspruch zu den zuvor konstatierten 8,83 Millionen Zuschauern, die der Film bei seiner Ausstrahlung gehabt haben soll – Eichingers bisher erfolgreichste Produktion überhaupt. Irgend-
etwas muss der Film mit den Menschen von heute also zu tun gehabt haben.

Überraschenderweise geht Rauch auf Eichingers Tätigkeit als Produzent kaum ein. Sein prägender Einfluss auf die Produktionen wird grundsätzlich behauptet, aber nicht an Beispielen konkretisiert. So sollen die Filme wohl für sich selbst sprechen, gerade so wie in der klassischen Filmkritik. Doch gibt Rauch kaum mehr als Inhaltsangaben (und auch die nicht immer) und einige ungeordnete, allenfalls Oberflächenphänomene referierende Gedanken dazu. Dabei kommt es immer wieder zu erstaunlichen Stilblüten: „*Ballermann 6* ist für viele Deutsche zu einer Art Ventilfunktion geworden, wo man den gesamten Frust und Stress des deutschen Alltags vergessen und praktisch haltlos unter der schönen Sonne Spaniens ‚saufen und fressen‘ und natürlich Sex machen kann.“ (S. 96) Eine Adresse wird zur Ventilfunktion, wo man Sex machen kann – hört, hört!

Dabei ist Bernd Eichinger ein lohnender Gegenstand für eine Untersuchung. Er ist der bedeutendste deutsche Filmproduzent der Gegenwart. Seine Arbeit hat dazu beigetragen, da hat Rauch völlig recht, den Marktanteil deutscher Filme in Deutschland zu heben. Das heißt aber: Eichingers Bedeutung besteht nicht in der sozialtheoretischen Signifikanz, sondern in dem wirtschaftlichen Erfolg seiner Filme. Seine Strategien zu untersuchen, die Beteiligungsverhältnisse bei der Filmfinanzierung aufzudecken (Geheimnisse sind es ja keine!), das Verhältnis zwischen Produktion und Verleih der Constantin zu illustrieren, würde bestimmt ein spannendes Buch ergeben, ein Buch jedoch, dessen Recherche kompliziert werden könnte – und dessen Lektüre möglicherweise ebenso.

Das ist offenkundig Rauchs Sache nicht. Wenn es an Tiefgründigkeit mangelt, verliert er sich in allgemeinere Reflexionen: „Schauspieler, Filminhalte sowie Qualität und Technik eines Filmes sind Spiegelbild der jeweiligen Zeit; sie lassen somit einen Film zu einem Dokument der Zeitgeschichte werden, zumindest in kultureller Hinsicht. Eben deshalb hat die deutsche Bundesregierung ein Filmarchiv beim Bundesarchiv eingerichtet, und die Stiftung Kinemathek dokumentiert filmisches Schaffen in Deutschland.“ (S. 136) Eine solche Bundesregierung kann man getrost wieder wählen.

Doch es kann noch schlimmer kommen: „Aber spätestens im Film *Der Name der Rose* lernen wir, dass Vergänglichkeit nichts mit Vergessen zu tun haben muss, und dass bei allem Revue-passieren-Lassen des eigenen Lebens, des Lebens anderer oder ganzer Zeitabschnitte deutlich wird, wie sehr der Mensch der Gnade und des Erbarmens desjenigen bedarf, der Menschen Leben einhaucht und es ihnen wieder nimmt.“ (ebd.) Das hat Bernd Eichinger nicht verdient. Man muss ihn vor diesem Buch verteidigen!

Dass eine Hommage an einen Produzenten auch anders aussehen kann, zeigt ein schmales Büchlein, das das Filmmuseum Berlin aus Anlass einer Ausstellung über Joachim von Vietinghoff heraus gebracht hat. Hier ist analytische Distanz zum Gegenstand gar nicht erst angestrebt, aber Zuneigung und Respekt verleiten die Autoren nicht dazu, sich vor von Vietinghoff in den Staub zu werfen, seine Arbeit zu idealisieren oder unzulässig zu überhöhen.

Freunde, Kollegen, Regisseure erzählen über ihre Zusammenarbeit mit dem Produzenten und heben dabei aus durchaus subjektiver Sicht seine professionellen Qualitäten hervor. Die drei Redakteure organisieren 18 kleine Miszellen zu einem assoziativen

Gang durch von Vietinghoffs wechselvolle Karriere vom früh berufenen Fotoreporter zum enthusiastischen Produzenten. Anschließend äußert sich von Vietinghoff in einem Interview, das ihm die Stichworte liefert, sein professionelles Selbstverständnis und seine Aufgaben bei der Filmproduktion zu beschreiben. Eine Biografie beinahe im Stil eines tabellarischen Lebenslaufes und eine Filmografie, die die Bandbreite der Produzententätigkeit aufzeigt – schon ist das Bändchen fertig: eine saubere, angemessene erste Annäherung an eine wichtige Figur des deutschen Films der letzten 35 Jahre.

Gewiss hätten die filmografischen Angaben ausführlicher sein können, gewiss sind einige Abbildungen lächerlich klein. Die vorliegende Broschüre ist keine Monografie; sie lotet das Schaffen von Vietinghoffs nicht abschließend aus, aber sie versteht sich auch nicht als solche. Sie ehrt einen Mann, der – man hat es kaum bemerkt – am 8. Mai 2001 sechzig Jahre alt geworden ist. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

vorgestellt von... Wolfgang Mühl-Benninghaus

■ Sebastian Storm: **Strukturen der Filmfinanzierung in Deutschland**. Potsdam: Verlag Berlin-Brandenburg 2000, 133 Seiten (= Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und Multimediale Produktion; 6)
ISBN 3-932981-75-8, DM 39,00

Die in zehn Kapitel gegliederte Untersuchung, deren Anhang mit einer Vielzahl von Tabellen komplettiert wurde, ist infolge ihrer knappen und präzisen Darstellung auch für den Laien verständlich. Dies ist um so höher zu bewerten, als es oft den Anschein hat, dass nur noch Fachleute mit Mühe den Förderdschungel nachvollziehen können.

Der Autor gibt zunächst einen Überblick über die historischen und gegenwärtigen Strukturen der Filmförderungsmöglichkeiten, die sich weitgehend auf den klassischen Spielfilm konzentrier(t)en, auf internationaler, nationaler und regionaler Ebene. Im Ergebnis kommt er zu der Feststellung, dass seit 1950 zunächst eine langsame und ab 1980 eine relativ stark steigende Förderung zu beobachten ist. Sie erreichte 1998, am Ende des Untersuchungszeitraums, mit etwa 200 Millionen DM ihren vorläufigen Höhepunkt. Damit ist die Filmförderung seit Jahrzehnten der wichtigste Finanzier deutscher Kinofilme.

Von der klassischen Spielfilmförderung abgehoben, umreißt Storm im folgenden Kapitel die Strukturen des öffentlich-rechtlichen und des privaten Fernsehens und betrachtet deren Investitionen auf den verschiedenen Ebenen, wie Co-Produktionen, Rechtehandel, indirekte Finanzierung etc. im Spielfilmsektor. Das hier erzielte Ergebnis ist insofern erstaunlich, als die jährlich 90 Millionen Mark, die das deutsche Fernsehen investiert, eine erhebliche Summe für den Wirtschaftszweig darstellt. Vor dem Hintergrund, dass Bruttowerbeeinnahmen und Gebühren sich insgesamt auf etwa 20 Milliarden Mark belaufen, betragen die direkten und indirekten Investitionen in den Spielfilmsektor allerdings nur 0,45% des Gesamthaushaltes aller deutschen Rundfunkanstalten bzw. Fernsehsender. Diese Zahl ist möglicherweise insofern zu hinterfragen, als der Autor nicht angibt, ob und in welcher Höhe des Gebührenaufkommens er den Hörfunk der ARD-Anstalten berücksichtigt.

Diskussionswürdig auch, ob die hier vorgenommene ausschließliche Konzentration auf den reinen Spielfilmsektor für die Betrachtung ausreicht oder sie nicht durch Da-

ten zur TV-Movieproduktion ergänzt werden müssten, um Querfinanzierungen zu verdeutlichen. Fachleute wissen seit Jahrzehnten, dass der Vertrieb und Verleih seit den siebziger Jahren seine exponierte Stellung in der Filmfinanzierung verloren hat, die er in der unmittelbaren Nachkriegszeit inne hatte. Entsprechend kurz und leider ohne aussagekräftige aktuelle Zahlen wird daher der Distributionssektor abgehandelt.

Im 6. Kapitel beschreibt der Autor die verschiedenen Möglichkeiten privater Investitionen. Leider fehlt auch hier aktuelles Zahlenmaterial. Unverständlich ist, weshalb an dieser Stelle jeder Bezug zu Manfred Auers Publikation zum „Product placement“ fehlt, weil hier, soweit ich sehe, bisher einmalig diese Finanzierungsquelle beschrieben wird. Storm selbst handelt sie unter dem Stichwort „Sponsoring“ eher kursorisch ab (S. 64). Zusammenfassend beschreibt der Autor für die Jahre 1994-1998 die Finanzierungsstruktur prozentual wie folgt: 60% Filmförderung, 14% öffentlich-rechtliche TV-Sender, 4% private TV-Sender und 22% Distribution und Produktion.

In den folgenden beiden Kapiteln setzt sich Storm mit Problemen und Mängeln der Filmförderung auseinander. Davon abgeleitet werden vier Reformvorschläge entwickelt, die ökonomisch durchaus sinnvoll sind. Vor dem Hintergrund teilweise divergierender Interessen werden sie sich wahrscheinlich kaum realisieren lassen. Für diese These spricht allein das gerade beginnende verstärkte Engagement Baden-Württembergs auf diesem Gebiet. Im Ergebnis dessen werden sicher einige Filme mehr hergestellt werden mit dem Effekt, dass die Dezentralisierung in der Produktion weiter zunehmen wird.

Die eigentliche und zukunftssträchtige Alternative zur bisherigen Förderpraxis sieht Storm in public-private-Partnerships Modellen bzw. im Akquirieren finanzieller Mittel auf dem freien Markt. Die unterbreiteten Vorschläge zur Filmfinanzierung über den freien Markt entlasten die Produzenten am ehesten von langwierigen Förderanträgen, Rücksichtnahmen auf regionale Interessen usw. und geben ihm damit die Möglichkeit, sich auf seine eigentliche Aufgabe, die Verfilmung spannender, unterhaltsamer vor allem aber interessanter Stoffe zu konzentrieren. Die Liberalisierung des Telekommunikationsmarktes, die Storm offensichtlich als Vorbild für seine Auffassung dient, hat zwar erhebliche Mittel freigesetzt, doch inzwischen, erst nach der Fertigstellung des Buches, sind die Aktien erheblich gefallen. Außerdem bedeutet Telekommunikation immer, ein vielfältiges Angebot an Dienstleistungen dem Verbraucher zur Verfügung zu stellen. Auf diese Weise können Defizite eines Geschäftsfeldes bis zu einem gewissen Grad durch Gewinne eines anderen kompensiert werden. Dies gilt aber für die Filmindustrie nicht in gleichem Maße.

vorgestellt von... Jürgen E. Müller

■ Hans J. Wulff: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films.*
Tübingen: Gunter Narr 1999, 310 Seiten
ISBN 3-8233-5201-6, DM 86,00

Die Welle semiotisch-pragmatischer Forschung hat zweifellos ihren Zenit vor einigen Jahren überschritten und in der Zwischenzeit an ‚wissenschaftlicher Breitenwirkung‘ eingebüßt.

Hans J. Wulff lässt sich von der gegenwärtigen Baisse erfreulicherweise nicht beirren, sondern entwickelt in „Darstellen und Mitteilen“ den pragmasemiotischen Ansatz be-

harrlich fort. Dieser Sachverhalt indiziert bereits das entscheidende Verdienst des vorliegenden Bandes (zugleich eine an der FU Berlin eingereichte Habilitationsschrift), dem es zweifellos gelingt, sich positiv von kurzlebigen modischen Trends des medienwissenschaftlichen Feldes abzuheben.

Wulffs Ausgangsthese, dass die primär linguistisch orientierte Filmsemiotik der sechziger und frühen siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts die „Kontextsensitivität der filmischen Mittel und des filmischen Formenbaus“ zugunsten einer rein strukturalistischen Analogie zum sprachlichen Formenbau vernachlässigt habe, dürfte heutzutage von keinem Semiotiker bestritten werden.

Bekanntlich rückten die kontextuellen Bedingungen filmischen Handelns in der Tat erst gegen Ende der siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre ins Zentrum semiotischer Forschung, ohne dass sie bis heute eine umfassende Systematisierung erfahren hätten. Die Entwicklung einer Pragmasemiotik des Films erweist sich in diesem Sinne als ein ambitioniertes Unterfangen, welches einer weiteren theoretischen Fundierung bedarf.

Wulff justiert den theoretischen Rahmen seiner Pragmasemiotik an drei miteinander verbundenen Bezugsgrößen:

1. der Kategorie des Stoffes, die es „gestattet, den mannigfachen Formen, in denen Film Bedeutungen tragen und vermitteln kann, auf die Spur zu kommen“,
 2. der Kategorie des filmischen Werkes als eines „symbolischen und formalen Rahmen(s) (...), in dem die filmischen Mittel funktional verwendet werden, sowohl um komplexe Bedeutungen zu artikulieren, als auch zu kommunizieren“,
 3. der Kategorie der filmischen Kommunikation als eines „fait communicatif (...) (das) auf die Akte des Mitteilens und des Verstehens rückbezogen werden muss“.
- (S. 12)

Dieser allgemeine Bezugsrahmen wird mittels semiotischer, formalistischer, texttheoretischer und rezeptionsästhetischer Modelle gefüllt. Im Kontext der skizzierten axes de pertinence erscheint der Film als eine res intelligibilis, die (mit Jakobson) einen vielschichtigen Prozess der intersemiotischen Übersetzung voraussetzt – ein Prozess, der erst die Analyse derjenigen Operationen ermöglicht, die der Rezipient am filmischen Text vollzieht.

Eine solchermaßen fundierte Theorie des Films begreift die Sinnproduktion nicht als eine ‚beliebige und kontextabhängige Aktivität‘ des Zuschauers, sondern sucht der Autorität des filmischen Textes und dessen Einfluss auf die Sinnerzeugung durch den Rezipienten zu ihrem Recht zu verhelfen. Die Untersuchung der kommunikativen Tätigkeit des Zuschauers in Interaktion mit den Strukturen des Textes führt Wulff zu drei Schritten: Im ersten Kapitel des Bandes wird das „Kräftefeld“ (S. 17) zwischen den oben eingeführten Bezugsgrößen weiter ausgeleuchtet, im zweiten werden Basisüberlegungen zur Raum- und Farbsignifikation des Films präsentiert, die – zusammen mit den Rekonstruktionen des Kräftefelds – den Hintergrund zweier abschließender exemplarischer Filmanalysen bilden.

Filmisches Darstellen ist an „Stoffe“ (im Sinne von Bühler) gebunden. In der ersten „Abteilung“ des Bandes werden Eckpfeiler einer funktionalen Strukturanalyse des Films skizziert, die den Filmwissenschaftler in die Lage versetzen sollen, „Voraussetzungen, Techniken und Strategien der Artikulation und Repräsentation von Inhalten welcher Art auch immer“ (S. 22) zu beschreiben und zu rekonstruieren. Dies geschieht in Form

einer sprach-, text- und kulturphilosophischen Bestimmung des Verhältnisses von Stoff, Inhalt und Form, einer neo-formalistischen und phänomenologischen Klärung der filmischen „Repräsentation“ und deren Interaktion mit dem „Stofflichen“ sowie einer Analyse der Konzepte von „Montage“, „Zeigen“ und „Reflexivität“ im Lichte des beschriebenen (text-)pragmatischen Ansatzes.

Raum und Farbe konstituieren zwei grundlegende Elemente zur „stofflichen Steuerung des Filmendenkens“ (S. 77). Eine Pragmasemiotik des Films muss daher der Repräsentation räumlicher Verhältnisse und der Rolle der Farbe entsprechende Aufmerksamkeit widmen. Dies geschieht in der zweiten Abteilung von „Darstellen und Mitteilen“, in der Wulff die zentralen Indikatoren des filmischen Raumes herausarbeitet, der für ihn prinzipiell den Status einer Raumhypothese (S. 80) besitzt. „Raum“ wird als ein intentionales Feld begriffen, das in mannigfacher Weise mit den Gliederungen des Werks verbunden ist. Er ist als „Bildraum und szenischer Raum“, als intentional fundierter „Handlungsraum“ und als Spannungsfeld zwischen „Zentrum und Peripherie“ in seinen „symbolischen Funktionen“ (S. 122 ff) fassbar. Die unterschiedlichen Faktoren und Facetten der filmischen Darstellung des Raums werden in einem komplexen Modell der Raumstruktur ‚verortet‘, das zur erhellenden Beschreibung von vier weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation führt.

Dieser nützliche Vorschlag zur Systematisierung filmischer Repräsentationen des Raums bedingt allerdings auch eine Crux, der sich Wulff im gesamten ‚Theoretieil‘ seines Buches nicht entziehen kann: Der hohe Anspruch einer tiefeschürfenden theoretisch-methodologischen Fundierung und einer möglichst umfassenden ‚taxonomischen‘ und strukturalistischen Beschreibung generiert einen Text, der Gefahr läuft, seine theoretischen Rahmungen (die sich, wie bereits erwähnt, nicht allein auf filmsemiotische Schriften beschränken, sondern auch Rezeptionsästhetische, phänomenologische und kognitionswissenschaftliche Ansätze einbeziehen) überborden zu lassen und aufgrund der ihm eigenen ‚enumerierenden und taxonomischen‘ Tendenzen, Chancen, die in den Dynamiken der verschiedenen einbezogenen Ansätze liegen, zu vergeben. Dies gilt etwa für die Rekonstruktion der Rolle des Raumwissens, die im Kapitel „Raum und Handlung“ (S. 103 ff), im Gegensatz zur später erfolgenden exemplarischen Analyse (S. 241 ff) nicht auf der Basis von Ethnomethodologie und Phänomenologie erfolgt. Eine weitere Nutzung der phänomenologisch-handlungstheoretischen Entwürfe böte sich zudem für die Beschreibung von Handlungsmotiven im Rahmen der Diskussion von „Zentrum und Peripherie“ an (S. 118 ff).

Auch im Kontext der ethnomethodologisch fundierten Untersuchung von *North by Northwest* kommen – aufgrund der angesprochenen strukturalistischen und taxonomischen Tendenzen – die dynamischen und mit dem Alltagsverständnis von Situationen ‚spielenden‘ Verfahren der Ethnomethodologie nur rudimentär zur Geltung.

Der „radikale“ Anspruch einer allgemeinen Pragmasemiotik generiert daher über weite Strecken – trotz aller sinnvollen und überzeugenden Beispiele – einen ‚radikal allgemeinen‘ theoretischen Rahmen, der mit zahlreichen Auflistungen von Elementen und Beispielen angefüllt wird.

Ähnliches gilt auch für den zweiten Schwerpunkt dieser „Abteilung“ des Bandes, die „Filmfarben“.

Die Rolle der Farbe im Prozess der filmischen Darstellung und Mitteilung wird im Kontext verschiedener Bedeutungsträger beschrieben. Ebenso gründlich wie bei der Analyse der Raum-Repräsentationen wird das Spektrum der Farbfunktionen „1) in den

Darstellungsverhältnissen des Films, 2) im Aufbau spezifischer Bedeutungen in einem einzelnen Werk und 3) in den Rezeptionsprozessen" (S. 146) rekonstruiert. Die pragmasemiotische *axe de pertinence* erstreckt sich von Modalitäten der Farbsignifikation über Fragen der Texttheorie, der Farbschemata und -modalitäten bis zu Filmfarben ohne Darstellungsfunktion. Die einzelnen Elemente führen zur einer Funktionsbeschreibung der Farben als filmische Mittel, die einen „Gegenstand in Rede" (S. 202) ausdrücken.

Die wissenschaftliche Stringenz dieser Erörterungen verdient Anerkennung, zu bedauern ist allerdings, dass die skizzierten kommunikativen Funktionen des Phänomens „Farbe" in den beiden anschließenden paradigmatischen Analysen von Hitchcocks *North by Northwest* und von Schillings *Der Willi-Busch-Report* nicht aufgegriffen werden. Dieser Sachverhalt mag auf die textuellen Gegebenheiten dieser beiden Filme zurückgeführt werden, er entbindet jedoch nicht von der Verpflichtung, die Rolle der Farbe oder das Ausklammern von deren Untersuchung zumindest kurz zu erwähnen. Dies hat zur Folge, dass die Filmanalysen der letzten „Abteilung" zwar zu den überzeugendsten Passagen des gesamten Bandes gehören, ihre expliziten Verbindungen zu den beiden einleitenden theoretischen Kapiteln jedoch lediglich sporadisch – und bisweilen mit andersartigen theoretischen Orientierungen – hergestellt werden.

Wie auch aus dem einleitenden Kommentar und den Informationen zur Entstehungsgeschichte diese Bandes deutlich wird, könn(t)en diese zweifellos gelungenen Kapitel sehr gut als eigenständige Untersuchungen gelesen werden.

Der Band wird durch eine umfangreiche Bibliografie und durch ein detailliertes Register abgerundet. Letzteres dürfte sich für den interessierten Leser als hilfreich erweisen, denn ihm dürfte nicht verborgen bleiben, dass „Darstellen und Mitteilen" – ganz im Sinne seines wissenschaftlichen Ansatzes – den spezifischen pragmasemiotischen Rahmen einer Habilitationsschrift evoziert.

vorgestellt von... Ralf Forster

■ **Bewegte Bilder. Film- und Videobestände in Sachsen.** Hg.: Filmverband Sachsen e.V., Red.: Karsten Winkler, Dresden 2000, 238 Seiten, mit CD-ROM-Datenbank, Systemvoraussetzungen: Windows ab 3.1 und Mac OS ab 7.1.

Schutzgebühr: DM 40,00 (Bezug über: Filmverband Sachsen e.V., Schandauer Straße 64, 01277 Dresden, Tel.: 0331-33 60 099, E-Mail: info@filmverband-sachsen.de)

In Anlehnung an die Untersuchung „Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen" des Nordrhein-Westfälischen Hauptstaatsarchivs (Düsseldorf 1997) legt nun der Filmverband Sachsen e.V die Ergebnisse einer vergleichbaren Erhebung für Sachsen vor.

Nach mehr als 2000 Anschreiben über einen standardisierten Fragebogen wurden 183 Bestandsträger archivalisch betreuter Film- und Videomaterialien erfasst. Das ist zunächst ein enormer quantitativer Zuwachs, ließen sich doch für die „Topographie audiovisueller Quellenüberlieferung" des Bundesarchivs (Koblentz 1996) nur 43 sächsische Einrichtungen mit Film- oder Videobeständen ermitteln.

Neben den größeren landeseigenen bzw. städtischen Archiven (z.B. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig mit rund 1200 Filmtiteln) oder bekannteren überregionalen Ein-

richtungen (Deutsches Institut für Animationsfilm Dresden mit rund 1800 Filmen) sind es vor allem die zahlreichen kleineren Museen, Stadtverwaltungen und -archive, Film- und Fernsehproduktionen, Amateurfilmklubs und Privatsammler, die hier erstmals erfasst werden und den eigentlichen Wert dieser Übersicht ausmachen.

Mit der Integration dieser peripheren Bestandsträger, die nur durch ein entwickeltes Kommunikationssystem im Filmverband Sachsen aufzufinden waren, wird erstmals auf weithin unbekanntes Filmmaterial detailliert hingewiesen. Wer käme schon auf die Idee, im Bergbaumuseum Oelsnitz über 1000 Filme zur Geschichte des Bergbaus und der daran gekoppelten Industrie zu vermuten? Oder in Miltitz (einem kleinen Dorf bei Meißen) ein seit 1962 bestehendes Amateurfilmstudio, das u.a. fast 15 Jahre lang die örtlichen Ereignisse zu Jahresschauen im Format 8mm montierte und 19 satirische Animationsfilme unter dem Titel *Eine Eugenspiegelei* zusammenwerkelt? Der Begriff des „Zusammenwerkeln“ ist aber nicht negativ zu verstehen, denn zu einfacher Aufnahmetechnik kamen Erfindungskraft und Improvisationsvermögen, eine Spur Lokalpatriotismus, dazu ein oft unzensierter (und wenig inszenierter) Blick auf Alltägliches. Diese Spezifika sind manchem Amateurfilm eigen, machen ihn als Teil einer zweiten Kategorie von DDR-Filmhistorie zum ergänzenden (denn viele der Amateurfilme nahmen DEFA-Filme zum Vorbild) aber auch – aufgrund abseitiger Themenstellungen, eingeschriebener Subversivität bzw. banaler Aussagekraft – zum autonomen Dokument der Kulturgeschichte. Das gilt auch für die Produktionen der zahlreichen Betriebsfilmzirkel, die, meist besser ausgestattet, auf 16mm drehten. Das Verzeichnis der Film- und Videobestände in Sachsen gibt auch hier Auskunft, einige Studios bestehen noch, wichen nach Schließung ihrer Trägerbetriebe in Privatkeller aus und filmten als eingetragener Verein unter Nutzung der Videotechnik weiter.

So organisierte sich das Betriebsfilmstudio Club 15 des VEB Strömungsmaschinenbau Pirna als Pirnaer Film- und Videoclub. Andere wurden als Teil der Betriebsgeschichte angesehen und nach Auflösung der Studios von den wenigen noch existierenden Firmen oder ihren Nachfolgern aufbewahrt (z.B. die 30 Eigenproduktionen des Filmzirkels in der MAN Plamag Druckmaschinen AG Plauen).

Wiederum andere Bestände übernahmen Privatsammler bzw. ehemalige Mitglieder der Filmzirkel. Immer schwieriger wird es, den Weg dieser Filmdokumente zu verfolgen; umso dringlicher und notwendiger sind Initiativen wie die in Sachsen, denn nur sie können ein Netzwerk zu Filmbeständen in der Region erstellen und aktualisieren.

Im Aufspüren dieser häufig verborgenen Quellen begründet sich der qualitative Sprung dieses Bestandsverzeichnisses gegenüber der Bundesarchiv-Edition von 1996. Deutlich werden Forschungslücken, die in der Prägung der DDR-Filmgeschichte durch das DEFA-Erbe begründet liegen. Vergessen blieben die privaten Filmhersteller (ab den siebziger Jahren in der Kooperationsgemeinschaft Film zusammengefasst), die zahlreichen Pionier- und Betriebsfilmstudios sowie auf Gemeindeebene organisierte Amateurfilmer.

Einzig die von Künstlern dominierte DDR-Off-Schmalfilmszene wurde bisher zum Gegenstand einer Untersuchung („Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1977-1989“, Berlin 1996, vgl. FILMBLATT 4, S. 45).

Die vom Filmverband Sachsen herausgegebene Publikation öffnet ebenso den Blick auf eine weitere quellengeschichtliche Brache. Spätestens seit der Veröffentlichung des erschütternden Films *Zusammenlegung der letzten Juden in das Lager Hellerberg* [vgl. FILMBLATT 11, S. 4ff], den der Dresdner Kameramann und Filmsammler Ernst Hirsch

ausfindig machte, sollte die Bedeutung von Privatinitiativen bei der Bewahrung von kulturhistorischen Zeugnissen wahrgenommen werden. Auch Hirsch ist in diesem Bestandsverzeichnis vertreten, stellt in einem kurzen Text sein Archiv vor und erzählt die Geschichte eines spektakulären Filmfundes: Auf dem Dachboden eines Bauernhofes fand er 33 Filme aus dem Jahre 1903, darunter die frühesten erhaltenen Aufnahmen von Dresden. Da Filmsammler auch oft die passende Kinotechnik besitzen, war die Umkopierung der 17,5mm-Abformate ein lösbares Problem. Eine Original-Ernemann-Kamera aus Hirschs Beständen wurde auf eine Kopiermaschine montiert, 35mm-Negative hergestellt, das wertvolle historische Material gesichert.

Andere Einrichtungen und Archive, deren Verhältnis zum Film durch Unsicherheiten gegenüber dem Medium bestimmt war, regte die Publikation an, sich über ihre Film- und Videobestände noch mehr Gedanken zu machen.

Die Datensammlung, die in Buchform und als CD-ROM vorliegt, fasst Archive und Einrichtungen nach „Bestandsträgerkategorien“ (S. 10) zusammen, etwa Landeseinrichtungen, Museen und Gedenkstätten sowie Wirtschaftsarchive. Jeder Filmstock wird in den Kategorien Thematik, Format, Umfang, Erscheinungszeitraum etc. beschrieben – konkrete Auflistungen der Filmtitel finden sich (sofern mitgeteilt) nur auf der CD-ROM.

Die Datenbank-Variante (Programm: FileMaker) beinhaltet komfortable Suchfunktionen (z.B. nach Bestandsträger, Thema oder Zeitraum), auch eine kombinierte Recherche ist möglich.

Nach diesem in seiner technischen Ausführung und Benutzerfreundlichkeit vorbildlichen Projekt, dessen Ergebnis den Ausdruck Findmittel verdient, plant der Filmverband Sachsen eine sächsische Regionalfilmografie.

vorgestellt von... Martina Roepke

■ Franz Schlager, Peter Gruber (Hg.): **Von Döbler bis DV-Cam. Ergonomics für den Amateurfilm.** Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, 454 Seiten, Ill.
ISBN 3-631-34023-0, DM 118,00

Der lange Zeit stiefmütterlich behandelte Amateurfilm genießt gegenwärtig erhöhte Aufmerksamkeit. Auf internationalen Konferenzen werden ihm eigene Panels gewidmet und er darf sogar Teil einer Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland werden. Systematische Darstellungen seiner Geschichte im deutschsprachigen Raum fehlen bisher allerdings gänzlich. Es ist also zunächst einmal erfreulich, dass aus Österreich ein Forschungsprojekt zur Geschichte des Amateurfilms gemeldet wird, das allererste Ergebnisse gleich in einem 450 Seiten starken Buch vorlegt. Freudig überrascht auch der forsche Ansatz: „Ergonomics für den Filmamateur“ ist das Stichwort, unter dem nichts Geringeres geleistet werden soll, als die Adaption einiger Konzepte der Arbeitswissenschaft für eine Geschichte des Amateurfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart. Dabei sollen Aspekte der Technikgeschichte im Sinne der Entwicklung und Nutzung von Fertigungsverfahren und vor allem die Prozesse der Evaluation der Produkte berücksichtigt werden.

Der vorliegende Band ist federführend von Franz Schlager, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Salzburg, konzipiert und versammelt eine Fülle von Kurzbeiträgen eines Autorenteam. Das erste Kapitel zur Mediengeschichte allgemein widmet

sich insbesondere der Technikgeschichte, umfasst aber auch eher stichwortartige Beiträge etwa zur Musik im Amateurfilm und einer „feministischen Geschichte des Amateurfilms“ sowie der Rechtlage im Amateurfilmbereich. Es folgen „historische Längsschnitte“, die den Zeitraum zwischen 1920 und 2000 nach Dekaden gliedern. Den Abschluss bildet als Fallstudie die Chronik des seit 1931 bestehenden Klubs der Kinomateure Österreichs (KdKÖ) – ein Beitrag von Peter Gruber, dem Präsidenten des KdKÖ.

Der Band, an dem Theoretiker wie „Macher“ beteiligt sind, will zum einen eine systematische Darstellung der Amateurfilmgeschichte in Österreich leisten, zum anderen aber soll eben durch diese Arbeit auch eine Verbesserung der Amateurfilmstandards erreicht werden (!).

Im Zentrum der Studie steht denn auch nicht das „Home Movie“, der Familienfilm der „Knipser“, sondern das organisierte Amateurfilmwesen. Dessen Kernstück ist der Wettbewerb, der hier als Prozess gefasst wird, in dem die Filme gezeigt und bewertet werden. Im Kontext der bisherigen Forschung zum Amateurfilm ist dies ein interessanter Aspekt, schärft er doch den Blick für Fragen, die die Filmwissenschaft gerne ausspart, wie die nach der Struktur des Vereinswesens, der Zirkulation der Filme, schließlich nach den Kriterien für Bewertungen bei Wettbewerben etc. – alles Aspekte, die eben auch zum breiten Feld privater Filmpraxis gehören, welches nicht, wie es manche Historiker und Produzenten gerne darlegen, allein aus „ungeheuer authentischen“ Bildern „von unten“ besteht. Die Prozesse der Selbstevaluierung, in denen sich die Amateurfilmer Normen unterwerfen, werden gerne als „Entauthentisierung“ (so z.B. bei Michael Kuball: „Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland“, Hamburg 1980) beschrieben. In der Tat aber stellen sie das Kernstück einer Theorie des Amateurfilms dar, insofern hier das für diese Form filmischer Praxis charakteristische Verhältnis zwischen ambitionierter Formgebung und sozialer Gebrauchsweise des Mediums in seiner eigentümlichen Dynamik fassbar wird.

Das Buch begrenzt sich aber nicht auf diesen Aspekt des Amateurfilmwesens, sondern sucht quasi eine Verortung amateurfilmischer Praxis innerhalb der Mediengeschichte vorzunehmen. Dazu wird gleichsam die gesamte Kulturgeschichte im Hinblick auf die Entwicklung amateurfilmisch relevanter Fertigungsverfahren abgegrast.

Methodisch bleibt es dabei allerdings allein beim Versprechen eines interdisziplinären Ansatzes. Forschung aus der Filmwissenschaft wird entweder nicht beachtet, wie der von Roger Odin herausgegebene Sammelband („Le film de famille. Usage privé, usage public“, Paris 1995) oder wenig reflektiert übernommen, wie die Periodisierung von Patricia Zimmermann („Real Families. A Social History of Amateur Film“, Bloomington 1995). Hinweise auf Ergebnisse zur Erforschung der privaten Fotografie fehlen gänzlich.

Vor allem aber: Bei aller Sympathie für das Interesse an Fertigungsprozessen – so formuliert bleibt die Frage der Rezeption der Filme und damit ihrer Funktion für ihr Publikum (im Ergonomics-Jargon würde es wohl „User“ heißen) ganz außen vor.

Spannend für eine Modulation amateurfilmischer Praxis nimmt sich im zuweilen unübersichtlichen Sammelsurium von Fakten der Hinweis auf den österreichischen Projektionskünstler Ludwig Döbler aus, der in der Mitte des letzten Jahrhunderts mit seinem „Phantascop“ im Theater in der Josephstadt in Wien Furore machte und internationalen Ruhm erlangte. Hier ist tatsächlich eine interessante Kontextualisierung gegeben: Sie regt zum Nachdenken darüber an, inwieweit der Amateurfilm, oder vielmehr der private Film allgemein, nicht mehr mit der Liebe zur technischen Raffinesse im Dienste

der Illusionsbildung und des Spektakels zu tun hat als die Rede vom „privaten Dokument der Alltagsgeschichte“ fassen kann. Dieser Zusammenhang könnte bei dem Versuch, den Amateurfilm – als Dokument geädelt – in die Filmgeschichte einziehen zu lassen, glatt übersehen werden.

Interessant und wichtig nicht zuletzt auch der Hinweis auf ein bisher offensichtlich nur angedachtes Projekt zur Archivierung des Amateurfilms in Österreich. Auch hier gibt es Anknüpfungspunkte zu Aktivitäten anderorts: Die Association Européenne Inédits (AEI) mit Sitz in Charleroi bemüht sich seit Jahren um eine Kooperation zwischen Archiven, Wissenschaftlern und Fernsehanstalten zur Archivierung und Erforschung des privaten Films und hat neben dem 1997 erschienenen „Jubilee Book“ [vgl. FILM-BLATT 7, S. 58] nun auch einen Band zu Fragen seiner Restaurierung vorgelegt.

vorgestellt von... Martin Koerber

■ **Ich küsse Ihre Hand, Madame.** Edition Salzgeber, Spielfilme D309. DVD Ländercode 2, PAL, Bildformat 1:1,66, Dolby Digital, ca. 83'. Extras: Marlene Dietrich Biografie & Geschichte, Hintergründe zum Film, Trailershow. DM 59,80

Das Cover kündigt „Marlene Dietrich in ihrer ersten Hauptrolle“ an, was ebensowenig zutrifft wie die Attribute „Special Edition“ und „Digitally Remastered“ – ein offenbar nicht auszurottender Nonsense, wer würde etwa ein vergleichbar sinnvolles „mit Rillen“ auf ein Schallplattencover drucken? Auf dem Backcover eine annehmbare Synopsis, leider mit Rechtschreibfehlern. Wie üblich wird behauptet, der Film sei bis zur Restaurierung verloren gewesen, was wie üblich nicht stimmt.

Auf einem DVD-Player erscheint der Film nicht formatrichtig abgetastet, die einleitende Texttafel mit Kurzangaben zum Material (es handelt sich um die in Zusammenarbeit von Stiftung Deutsche Kinemathek und Bundesarchiv-Filmarchiv 1995 für die Taurus-Film hergestellte Restaurierung) ist dadurch kaum lesbar; auf einem PC wird der Film aber kurioserweise formatrichtig wiedergegeben. Das Menü lässt es zu, innerhalb des Films aktweise zu manövrieren, einzelne Szenen sind nicht anwählbar. Es werden acht Akte versprochen, der Film hat jedoch nur sieben. Die Bildqualität ist, abgesehen vom Beschnitt, durchaus annehmbar, allerdings wurde auf eine digitale Überarbeitung der analogen Filmrestaurierung verzichtet: einkopierte Schrammen, Staub, Bildstandsfehler und Schichtablösungen sind nicht korrigiert. Spieldauer des Hauptfilms sind 66 Minuten (25 B/sec), angegeben sind jedoch irreführend „ca. 83 Minuten“.

Die Musik ist die von ZDF/ARTE beauftragte (und im Mai 1996 ausgestrahlte) Kompilation aus Schlagern der zwanziger und dreißiger Jahre, die Helmut Imig zusammengestellt hat und die bei der Wiederaufführung des Films 1995 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland aufgezeichnet wurde. Enthalten ist auch die Richard-Tauber-Schallplatte des Titelsongs (Odeon 8351a) in der Filmszene, in welcher Harry Liedtke einst die Lippen zu diesem Lied bewegte. Ein Hinweis auf den Komponisten Imig und das aufführende Ensemble Salonorchester Cölln fehlt sowohl im Film als auch auf dem Cover der DVD. Die Live-Aufzeichnung der Musik bedingt Kompromisse bei der Tonqualität und liefert Publikumsreaktionen mit, der Schlussapplaus wird verschämt abgeblendet. Dass die DVD pompös mit einem Trailer für Dolby Digital startet, verwundert, da die Musik nur für Stereo-Sendezwecke aufgezeichnet wurde.

Auf dem Cover der DVD werden neben dem Film folgende Extras angekündigt: „Marlene Dietrich Biografie & Geschichte“, „Hintergründe zum Film“, „Trailershow“. Die Biografie ist uninspiriert, die Filmografie unvollständig, außer *Der blaue Engel* und *Morocco* sind nicht einmal alle Sternberg-Filme der Dietrich erwähnt. Die Angaben zum Film enthalten viel Angelesenes zur Geschichte verschiedener Tonfilmsysteme, unter anderem darf man darüber schmunzeln, dass mit der Erfindung des Lichttons endlich die Fotografie von Schallwellen gelang. Am Ende dieses Textes überrascht ein Untermenü mit einer Filmografie des Regisseurs Robert Land.

Die Trailershow bringt dilettantisch geschnittene Ankündigungen von *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* und *Hans Warms – Mein 20. Jahrhundert*, sowie den stark beschädigten Originaltrailer zu dem Joseph-Schmidt-Vehikel *Ein Lied geht um die Welt*. Ein eigener Button im Hauptmenü wird dem Trailer zu Joseph Vilsmaiers *Marlene* eingeräumt.

Der Vertrieb dieser sicher gut gemeinten, aber redaktionell und technisch ungenügend betreuten Edition wurde gefördert vom Filmboard Berlin-Brandenburg und der Filmförderung Hamburg GmbH.

vorgestellt von... Peter Diezel

■ Reinhard May, Hendrik Jackson (Hg.): **Filme für die Volksfront. Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf – antifaschistische Filmemacher im sowjetischen Exil.** Berlin: Stattkino Berlin e.V. 2001, 255 Seiten, Ill.
ISBN 3-00-007540-2, DM 14,90

Am 1. März eröffnete der unabhängige Filmverleih „Neue Visionen“, Sörgel/Frehse GbR, im Berliner Kino Nickelodeon mit *Der Aufstand der Fischer* (1934) von Erwin Piscator eine kleine Reihe antifaschistischer Filme, die während der dreißiger Jahre unter maßgeblicher Beteiligung deutscher Emigranten in der Sowjetunion entstanden sind. Noch im selben Monat folgte *Kämpfer* (1936, Regie und Drehbuch: Gustav von Wangenheim) und *Der Kampf geht weiter* (1939, Drehbuch: Friedrich Wolf und Alexander Rasumny). Avisiert ist ferner *Professor Mamlock* (1938, Regie: Herbert Rappoport und Adolf Minkin, Drehbuch: Friedrich Wolf, Minkin und Rappoport).

„Neue Visionen“ hat nicht nur die deutschen Kinoverleihrechte erworben, sondern auch beim bislang nur arg verstümmelten *Aufstand der Fischer* eine nicht hoch genug zu schätzende Rekonstruktionsarbeit übernommen. Das betrifft sowohl die nun durchgängige deutsche Untertitelung als auch die wohl erstmals annähernd komplett eingefügten Zwischentexte und Chorpässagen. Erst dies macht die erzählerisch stringente Anlage als episches Filmdrama deutlich. Der einzige Kritikpunkt an der Neufassung ist technischer Art. Er bezieht sich auf das häufige Überlappen der neuen deutschen Untertitel mit den „alten“ fremdsprachigen sowie ihre nicht immer glückliche grafische Anordnung. Ob dies freilich anders zu lösen gewesen wäre, muss aus der Sicht des Rezensenten dahingestellt bleiben.

Informell begleitet wurde die eingangs erwähnte Filmreihe von einer über 250seitigen Publikation zu einem erfreulich kulanten Preis. Sie nennt sich „Filme für die Volksfront“ und ging aus einem von Reinhard May geleiteten Seminar an der Humboldt-Universität Berlin hervor. Der breite, komplexe methodische Ansatz reicht von

den allgemein einführenden Kapiteln „Sowjetunion‘ und sowjetische Realität“ sowie „Proletarisch-revolutionäre ‚Öffentlichkeit‘, die IAH und Willi Münzenberg“ (Reinhard May) über die jeweiligen konkreten Filmanalysen bis zu den Porträt-„Profilen“ wichtiger Beteiligter.

Die besprochenen Filme werden nicht vordergründig der „Diskreditierung einer Idee durch die Realität“ (S. 15) untergeordnet, hier einer Idee, deren Propagierung die Filmemacher in gutem Glauben und aufrechter antifaschistischer Haltung anhängen, sondern im Kontext von Exilgeschichte gesehen. Dabei gilt mehr oder minder für alle diese Filme, dass sich ihre „Faschismuskritik“ (S. 9) entsprechend der Kominternlinie als Kapitalismuskritik manifestierte und dass das zugrundeliegende „Kunst ist Waffe“-Prinzip zwangsläufig die „Nähe (...) zur Proklamation, zum Manifest“ (S. 11) heraufbeschwor. Mit Ausnahme von *Aufstand der Fischer* äußerte sich ihr den Widerstandskampf der KPD thematisierender „Opfer- und Heldenmythos“ in einer überwiegend schematisierten Konflikt- und Handlungsstruktur sowie einem ausgeprägten, mitunter sogar direkt reißerische Züge annehmenden „pathetische(n) Aktionismus“ (S. 12).

So treibt Friedrich Wolf in der filmszenarischen Aufbereitung seines vorherigen Jugendstücks „Das trojanische Pferd“ (Filmtitel: *Der Kampf geht weiter*) seine aristotelische Spieler-Gegenspieler-Dramaturgie derart ins Extrem, dass sich die beiden Antagonisten, der nach Verhör und Folter quasi zur endgültigen Überführung entlassene Jungkommunist Karl und sein Peiniger SA-Scharführer Harry, die sich vorher „nur“ im betrieblichen Rahmen einer Rüstungsfabrik gegenüberstanden, in der Weite der spanischen Schützengräben wiederfinden. Dort reduziert sich dann die Epochenauseinandersetzung Faschismus-Kommunismus auf den reaktionsschnelleren und zielsichereren Gebrauch der Waffe.

Aber auch in seinem Drehbuch zu *Professor Mamlock* fällt Wolf auf eigenartige Weise hinter sein erfolgreiches Stück zurück. Noch in der frühen Auseinandersetzung mit der Theatre Union, als er diesem linken New Yorker Berufstheater das damals gerade fertig gewordene Bühnen-Manuskript vorstellte, verteidigte er die von ihm hierfür gewählte „Technik des Indirekten“, da sie – anders als immer wieder dazwischengeschaltete agitpropmäßige Erklärungen – „auf sokratische Weise“ den Zuschauer „die Dinge/Schlüsse selbst finden“ lasse.“ (Wolf an Theatre Union, 21.8.1933. In: Friedrich Wolf: Briefwechsel. Eine Auswahl. Berlin und Weimar 1968, S. 262) Im Film nun wird dieser strukturell lancierte Erkenntnisvorsprung des Publikums gegenüber dem tragischerweise zurückbleibenden „Helden“ weitgehend ausgeschaltet – Mamlock selbst hält noch rechtzeitig bei seinem Suizidversuch inne, entwickelt sich zum Volkstribun und wird als solcher von seinen Gegnern niedergestreckt. Alternativ voraus ist ihm sein Sohn Rolf, dessen Widerstandsarbeit im Stück nur episodisch blieb, hier aber zur gleichberechtigten Parallelhandlung wird. Dass dem Film dennoch eine große internationale Wirkung – darunter besonders in den USA – beschieden war, lag neben der Darstellungskraft des sowjetischen Schauspielers S. Meshinski als Mamlock vor allem in der Tatsache, dass 1938/39 – die Moskauer Premiere fand nur wenige Tage vor dem Abschluss des Münchener Abkommens statt – nirgendwo sonst ein so offen-militanter antifaschistischer Film gedreht werden konnte. Was freilich auch, wie Paul Westheim schrieb, „Aufklärung (...) über das nicht eben erhebende Kapitel Weltfilmkapitalismus“ (Paul Westheim: Friedrich Wolfs *Professor Mamlock*. In: Deutsche Volks-Zeitung, Paris, Prag, Kopenhagen, Nr. 51, 18.12.1938) gab. Im Unterschied zu seinen früheren großen Stücken für die „Truppe 1931“ ist das Montage-Prinzip in Gustav von Wangenheim's *Kämpfer* nicht mehr vordringlich auf die gedankliche Herstellung dialektischer Zusammenhänge

ausgerichtet, um so den Zuschauer zu neuen Erkenntnissen zu verhelfen, sondern auf die Parallelisierung und Verschränkung auseinanderliegender Schauplätze und Aktionen. Dramaturgisch und filmtechnisch war es immerhin eine beachtliche Leistung, die wenigen Meter originaler dokumentarischer Aufnahmen vom mutigen Auftritt Georgi Dimitroffs auf dem Leipziger Reichstagsbrandprozess (zuzüglich eines geschickt herum gebauten Umfeldes von der nachgestellten Schlüssellochperspektive in Dimitroffs Zelle bis hin zur machtvollen Solidaritätskundgebung mit Henri Barbusse in Paris) mit einer frei erfundenen komplementären Spielhandlung zu collagieren. Sie hatte in einem von der SA initiierten Brandanschlag, der nachträglich den Kommunisten in die Schuhe geschoben werden sollte, ihren Aufhänger. Mutter Lemke, deren erster Sohn als Mitwisser heimlich angelaufener Giftgasproduktion ein erstes Mordopfer der Nazis geworden ist, muss um ihren zweiten Sohn kämpfen, damit dieser nicht zu den Nationalsozialisten abdriftet, sondern seinen Platz in der KPD findet. In eindringlichen Gestaltungen beider Rollen die noch sehr junge Lotte Loebinger und Bruno Schmidtsdorf – 1938 als angebliches Mitglied einer Hitlerjugend-Gruppierung in Moskau vom NKWD erschossen!

Überhaupt ist der überwiegend deutsch besetzte Film der einzige wirkliche Exilstreifen dieser Reihe und schon deshalb ein kostbares Zeugnis. Doch verliert auch er deutlich an Substanz, wo er spektakulär in bloße „action“ – so die Haft-Entführung Annas – abgleitet.

Am wenigsten der Vereinfachung, eher dem Gegenteil, unterlag Erwin Piscators Bearbeitung der Anna Seghers-Novelle „Der Aufstand der Fischer von St. Barbara“.

Vor der Machtübertragung an den Nationalsozialismus begonnen, wollte der Film eigentlich noch im letzten Moment zu deren Verhinderung beitragen – indem das Kleinbürgertum als einer der ideologischen Hauptträger jener unheilvollen Entwicklung seinem Schwanken zwischen den Klassen entrissen werden sollte. In maximaler Breite zeichnete Piscator sowohl die ökonomischen Zwänge als auch die verschiedenen ideologischen Richtungen nach, mit denen es sich konfrontiert sah. Der Film wurde mit den Worten Piscators zu einem „Epos der Bruderkämpfe“. Mit seiner verspäteten Fertigstellung hatte er freilich sein ursprüngliches Zielpublikum verloren. Aber auch in der Sowjetunion war inzwischen ein konservativ-restaurativer kulturpolitischer Wandel eingetreten – weg von der früheren Agitationskunst und hin zum sich in den „Formen des Lebens“ etablierenden „sozialistischen Realismus“. Stalin jedenfalls, der die Menschen sozusagen von oben herab „glücklich“ dekretieren wollte, schien *Der Aufstand der Fischer* langweilig und düster. (Günter Agde: Stalin meets Piscator. In: FILMBLATT 13, S. 39ff)

Aus dem beabsichtigten politischen „Lehr“-Gehalt des Films wurde aus heutiger Sicht ein filmhistorischer – und dies in teilweise schon klassischem, nach-Eisensteinschem Format.

Der gerade in der Sowjetunion äußerst schwerfällige Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, von der starren zur bewegten Kamera, die epische Rahmung durch Kapitel- bzw. Akt-Überschriften sowie die chorische Verallgemeinerung, das Verhältnis von Einzel- zum Massenschicksal, die Unterschiede in Spannung und Perspektive zwischen Novelle und Drehbuch und eine „hohe Schule“ der Montagekunst – all dies ist exemplarisch zu studieren und von den Autoren beider Kapitel, die sich im Buch mit dem Film beschäftigten (Bianca Schemel und Simone Schofer) klar herausgearbeitet.

Dramaturgische Analyse ergänzt sich hier mit filmästhetischer – gerade letztere gerät in den anderen Beiträgen des öfteren zu kurz.

Man tat auch ausgesprochen gut daran, die teils infamen Anschuldigungen der Meshrabpom-Leitung gegenüber Piscator zu relativieren. Verbargen sie doch zur Genüge deren eigene Unfähigkeit und bürokratische Verkrustung.

Worüber sich streiten ließe, ist der Titel des Buches und der Filmreihe: „Filme für die Volksfront“.

Im breiten Panorama von *Professor Mamlock* und *Kämpfer* finden sich zwar abbildhaft wesentliche Momente kämpferischer Volksfrontpraxis, aber eigentlich bedeutete Volksfrontstrategie weder vordergründige kommunistische Thematik noch plattes, unvermitteltes propagandistisches Herangehen. Piscators Film entstand ohnehin vor dem Aufkommen der Volksfront-Politik – er galt vielmehr der 1931/32 für kurze Zeit in der KPD vertretenen, zugleich historische Fehleinschätzungen gegenüber der Sozialdemokratie einschließenden Losung der „Volksrevolution“ gegen den Faschismus.

Ein weiteres Verdienst der Publikation ist die Auswertung neuerer Quellen – so des Begleitmaterials zur Ausstellung „Moskau – Berlin“ (Oksana Bulgakowa (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin 1995) oder der höchst respektablen kleinen Dokumentation von Jeanpaul Goergen zu *Vosstanie rybakov* (Berlin 1993).

Manches Material freilich – besonders im biografischen Bereich – ist allerdings auch schlicht überaltert (Goertz' Piscator-Monografie von 1974).

Mehrfach zurückgegriffen wurde auf den von Renate Waack-Ullrich verfassten Abschnitt zum Film in dem bei Reclam erschienenen Band „Exil in der UdSSR“, dies u.a. konzeptionell sehr eng im *Kämpfer*-Kapitel; leider blieb – da ungedruckt – ihre bereits 1969 im Auftrag des Instituts für Filmwissenschaft der DDR entstandene Studie „Zur Arbeit der deutschen Emigranten an sowjetischen Filmen (1933-45)“ unberücksichtigt.

Einige Laxheiten bzw. Ungenauigkeiten wären bei einer strengeren Redaktion vermeidbar gewesen, etwa die Zahl der Film-Emigranten, bezogen auf die Sowjetunion (S. 164) oder die so nicht stimmige Kausalität von Wangenheims Aussage über Carola Neher und ihrer tatsächlich schon erfolgten Verhaftung bis hin zu seit dem „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters“ eigentlich nicht schwer recherchierbaren Fakten wie dem Todesdatum Curt Treptes.

Zu bedauern mag auch sein, dass die theoretisch vertiefte Betrachtungsweise des Vorworts nicht oder nur zum Teil in den eigentlichen Haupttexten wiederkehrt. Doch soll und muss zugleich in Rechnung gestellt werden, dass ein solches, maßgeblich im studentischen Rahmen entwickeltes Projekt – und gerade dem sei uneingeschränkt Respekt gezollt – notwendig bestimmte Grenzen ausweisen muss.

Für den historisch interessierten Kinogänger und partiell auch für den damit befassenen Wissenschaftler ist es allemal eine durchaus anregende, sympathisch unvoreingenommene und in ihren komplexen Zusammenhängen bereichernde Lektüre.

Kurz vorgestellt

■ Vlastemil Tetiva: *Jirf Trnka (1912-1969)*. Prag 1999, 207 Seiten, Ill.
ISBN 80-85857-29-4, DM 60,00 (Bezug auch über Tschechisches Zentrum, Leipziger
Straße 60, 10117 Berlin; Tel.: 030 - 208 25 92)

Diese erste umfassende Monografie, reich bebildert, über den Meister des tschechischen Puppenanimationsfilms konzentriert sich keineswegs nur auf Trnkas bekannte Trickfilme – etwa *Ruka (Die Hand)* von 1965, sein letzter, subversivster und ausgefeiltester Animationsfilm –, sondern beschreibt gleichwertig seine anderen künstlerischen Arbeiten. Vielseitigkeit und produktive Unruhe zeichneten Trnka aus: er begann als Puppenspieler mit einer eigenen Marionettenbühne, schuf etliche Bühnenbildentwürfe und wechselte schließlich 1945 zum Film. Hier probierte er erfolgreich verschiedene Animationsverfahren (Zeichentrick, Puppentrick) und pflegte insbesondere den Marionettenfilm, immer bestrebt, die verlebendigten Gegenstände zu Parabeln menschlichen Lebens zu gestalten (*Sen noci svatojanske / Ein Sommernachtstraum*, 1955). Trnka war aber auch Buchillustrator und Puppengestalter; sein Schaffen gab zudem wichtige Anregungen für die Puppentrickfilmproduktion der DEFA im „benachbarten“ Dresden. Die leider vorerst nur in tschechisch erschienene Edition enthält auch ein umfassendes Werkverzeichnis. Wir hoffen auf eine baldige Übersetzung. (Ralf Forster)

■ *Komm in den Garten. Kino in Prenzlauer Berg. Prenzlauer Berg im Film*. Hg.: Kulturamt Pankow und Prenzlauer Berg Museum, Berlin: Metropol-Verlag 2001, 117 Seiten, Ill.
ISBN 3-932482-92-1, DM 19,80

Das Buch zur gleichnamigen Ausstellung im Berliner Prenzlauer Berg Museum (Prenzlauer Allee 227/228, bis 2.12.2001) gibt einen Überblick über Kino- und Filmkulturen in dem dichtbesiedeltesten Berliner Bezirk. Peter Mänz thematisiert „Prenzlauer Bergs Lichtspieltheater im Wandel der Zeiten“, Nils Warnecke den Kiez als beliebte Kulisse für DEFA-Spielfilme. Mänz Ausführungen (besonders zum Berliner Kino bis 1914) basieren auf umfangreichen Quellenstudien u.a. in Polizeiakten; er führt frühe Kinoereignisse ebenso auf wie die soziale Schichtung der Kinogänger. Nils Warnecke macht darauf aufmerksam, das drei der vom 11. Plenum 1965 verbotenen Filme (*Berlin um die Ecke*, *Fräulein Schmetterling* und *Jahrgang 1945*) im Prenzlauer Berg spielen; gerade dieser Drehort erlangte seine Exklusivität einerseits durch den verwitterten Charme seiner Bebauung, andererseits aber auch durch das (in Teilen) subversive Nischendasein seiner Bewohner. Als zeitlose Charakteristika der Darstellung von Kiezbewohnern können so nonkonformes Verhalten, Widerständigkeit und eine Spur Nostalgie gelten – und das von Spielfilmen (*Solo Sunny*, 1980) bis zu dokumentarischen Filmen nach 1989 (*Komm in den Garten*, 1990). Ein Bonbon hält der Schlussteil bereit: Elke Schieber porträtiert Horst Klein, einen über fast 40 Jahre im Stadtteil arbeitenden freien Filmemacher – Regisseur, Kameramann und Geschäftsführer in einer Person. Klein begann als Amateurfilmer in den dreißiger Jahren, wurde 1943 nach kurzem Praktikum bei der Ufa als PK-Berichter an die Ostfront kommandiert, kehrte schließlich aus amerikanischer Gefangenschaft in die DEFA-Kulturfilmabteilung zurück und führte von 1954 bis 1990 als „realistisch arbeitende[r] Film- und Bildberichterstatte[r]“ (S. 97) sein eigenes Unternehmen im Prenzlauer Berg. Den Nachlass konnte das Filmmuseum Potsdam erwerben;

auf eine ausführliche Dokumentation seiner Arbeiten darf man gespannt sein. Insgesamt ein informatives Büchlein, das nicht nur zum Besuch der Ausstellung, sondern auch zu einer filmhistorischen Kiezerkundung einlädt. (Ralf Forster)

■ **Hitchcock in Frankfurt.** Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 2000, 64 Seiten, Ill. (= Kinematograph; 15)
ISBN 3-88799-061-7, Preis nicht mitgeteilt

Zwischen 1959 und 1972 besuchte Alfred Hitchcock mindestens neunmal die Main-Metropole. Begleitend zur Wanderausstellung „Obsessionen: Die Alpträumfabrik des Alfred Hitchcock“ [siehe FILMBLATT 14, S. 42], die bis März dieses Jahres im Deutschen Filmmuseum gastierte, erschien ein liebevoll gestaltetes Themenheft, das in kurzen Textbeiträgen, zahlreichen Bild- und schriftlichen Quellen Facetten der Beziehung Hitchcocks zu Frankfurt dokumentiert. Seine gelegentlichen, unbeholfenen Äußerungen in deutscher Sprache, seine Erfahrungen mit deutscher Film- und hessischer Esskultur, Pressestermine und Rundfunkinterviews, öffentlichen Auftritte und persönlichen Beziehungen haben ebenso ihren Platz wie sein Kurzbesuch einer Verhandlung des Frankfurter Ausschwitz-Prozesses im Juni 1964. Werkbezüge, wo sie denn vorgenommen werden, bleiben naturgemäß spekulativ. (Michael Wedel)

■ **Sauerbruch - Das war mein Leben.** (Deutschland 1953/54, Regie: Rolf Hansen)
VHS, Transit Classics 4025, s/w, 100'

■ **Der Raub der Sabinerinnen.** (Deutschland 1953/54, Regie: Kurt Hoffmann)
VHS, Transit Classics 4026, s/w, 85'

In dem Film über den berühmten Chirurgen Sauerbruch, der in hohem Alter noch in der Charité operierte und dabei wohlätig Menschen rettete, die sich die jeweilige Behandlung nicht hätten leisten können, spielen neben Ewald Balsler und Heidemary Hatheyer u.a. Edith Plate, Paul Bildt, Kurt Horwitz, Erich Ponto und Otto Gebühr. Der Film, im Nachkriegs-Berlin angesiedelt, aber überwiegend in den Bavaria-Studios in München gedreht (Produktion: Corona-Filmproduktion GmbH, München), erzählt nicht nur von Sauerbruch als begnadetem Arzt und legendärem Menschenfreund. Er berichtet auch von Kriegsfolgen, von Krankheiten, von Verzweiflung und von Armut im Nachkriegsdeutschland – und wirkt gleichzeitig wie Balsam für die deutsche Nachkriegsseele: es wird an Hindenburg erinnert, der hier noch auf dem Totenbett vor Hitler warnt, ein junger begabter Mediziner kommt unversehrt aus einem Gefangenenlager zurück und kann natürlich sofort bei Sauerbruch in der Charité arbeiten, ein anderer junger Mann wird vom Zigaretten-Schieber zum fleißigen Medizinstudenten bekehrt.

Die CCC-Komödie *Der Raub der Sabinerinnen* in der Regie des kürzlich verstorbenen Kurt Hoffmann bringt ein Wiedersehen mit Gustav Knuth, Paul Hörbiger, Fita Benkhoff, Loni Heuser, Bully Buhlan, Edith Hancke und anderen vor allem aus dem Fernsehen bekannten deutschen Schauspielern. Der seit der Uraufführung im April 1954 bis zuletzt 1996 von der FSK unverändert für Jugendfrei ab sechs Jahre befundene Spielfilm ist nun als Nr. 4026 der Transit-Edition als Video aufgelegt worden, das neben den üblichen urheberrechtlichen Einschränkungen auch nicht für Unterrichtszwecke genutzt werden darf. Diese Einschränkung gilt auch für das Video *Sauerbruch - Das war mein Leben*. (Kerstin Stutterheim)

Der Hinweis auf dieses populär gehaltene Nachschlagewerk erfolgt aus zwei Gründen: zum einen liegt im deutschsprachigen Raum ein vergleichbares Lexikon, das eine strafte Übersicht zu Schulen, Genres und Bewegungen bietet, nicht vor. Zum anderen ist es immer wieder interessant zu beobachten, wie im Ausland deutsche Filmgeschichte rezipiert wird.

Das Buch ist handlich aufgebaut, zu jedem Eintrag werden – nach einer kommentierenden Einführung – Angaben zur geschichtlichen Entwicklung, die wichtigsten Charakteristika des Genres, die herausragenden Künstler und die Filme sowie knappe bibliografische Hinweise geliefert.

Da ein Stichwort in der Regel auf einer Doppelseite abgehandelt wird, bleibt kein Platz für detaillierte Ausführungen, zumal jeder Eintrag durch eine Abbildung illustriert wird. Dieser Zwang zur Kürze hat auch seine Vorteile, zumal Vincent Pinel nicht hinter einer vorgeblichen Objektivität in Deckung geht. So bringt dieses Lexikon keine festen Zuschreibungen, sondern pointierte und für Diskussionen offene essayartige Beschreibungen.

Vier Einträge sind ausschließlich deutschen Entwicklungen gewidmet: „Caligarisme“ (S.44f), „Expressionisme“ (S.100f), „Kammerspielfilm“ (S.134f) und „Nouvelle Objectivité“ (S.154f).

Caligarismus wird im Anschluss an Henri Langlois als ein Stil definiert, der sich durch die Vorherrschaft einer komponierten und stilisierten, aber nicht unbedingt verzerrten Ausstattung auszeichnet. Die zentrale Rolle des Lichts und des Drehbuchs hätten zwangsläufig zu reinen Studioproduktionen geführt, die als das wichtigste Merkmal des Caligarismus (mit *Nosferatu* als Ausnahme) vorgestellt werden. Die Filmliste beginnt mit *Caligari* (1920) und endet bei *Metropolis* und *Dirmentragödie* (beide 1927).

Der expressionistische Film dagegen wird als Subgenre des Caligarismus vorgestellt, mit *Caligari*, *Von morgens bis mitternachts*, *Algol*, *Torgus*, *Genuine*, *Schatten*, *Raskolnikov*, *Orlacs Hände* sowie *Das Wachsfigurenkabinett*. Pinel benennt drei charakteristische Merkmale: eine am Chaos orientierte Ausstattung mit brutal verzerrten Formen und gebrochenen Perspektiven, ein mit Absicht willkürlich gesetztes, beängstigendes Licht, das die Kontraste betont, und die Schauspieler, die mal mit abgerissenen Bewegungen, mal mit versteinertem Innehalten agieren und die menschliche Gestalt brechen und verzerren, um sie den Kulissen anzupassen.

Kammerspielfilm - als deutscher Ausdruck ins Französische eingegangen - und Neue Sachlichkeit (als „Laboratorium der vielen Spielarten des Realismus im Film“ charakterisiert) werden ebenfalls als rein deutsche Stilrichtungen vorgestellt.

Natürlich wird unter „Animationsfilm“ Lotte Reiniger, unter „Stumme Avantgarde“ Ruttman, Eggeling und Richter, unter „Biografischem Film“ Lubitsch und Steinhoff, unter „Propagandafilm“ Riefenstahl und Steinhoff angeführt.

Der deutsche Nachkriegsfilm findet mit dem Jungen deutschen Film (unter „Junges Kino, Generation 1960“) kurze Erwähnung.

DEFA-Filme sucht man vergebens.

Deutschsprachige Literatur wird nicht zitiert. (Jeanpaul Goergen)

■ Armin Degenhardt: „*Bedenken, die zu überwinden sind ...*“ *Das neue Medium Film im Spannungsfeld reformpädagogischer Erziehungsziele. Von der Kinoreformbewegung bis zur handlungsorientierten Filmarbeit* Adolf Reichweins. München: Kopäd-Verlag 2001, 127 Seiten (= kopaed historische Studien; 2)
ISBN 3-934079-11-3, DM 26,00

Degenhardts Freiburger Diplomarbeit gliedert sich in zwei große Teile mit unterschiedlichen Darstellungszielen. Im ersten Teil werden die Argumente der Kinoreformbewegung ab 1907 vor dem Hintergrund zeitgenössischer reformpädagogischer Bewegungen (Kunsterziehungsbewegung, Arbeitsschulbewegung, Jugendbewegung) in groben Zügen skizziert. Vor allem Texte von Adolf Sellmann und Konrad Lange werden auf mögliche Anschlusspunkte für Vertreter der Schulfilmbewegung der zwanziger Jahre (Berthold Otto, Hans Bestler) hin gesichtet.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Leben und Werk des 1944 von den Nationalsozialisten ermordeten Medienpädagogen Adolf Reichwein, dessen Schrift „Film in der Landschule“ (1938) einer ausführlichen Neulektüre unterzogen wird, die den historischen Kontext (die Arbeit der „Reichsfilmmstelle für den Unterrichtsfilm“ und die Ausrichtung ihrer Hauszeitschrift „Film und Bild“) ebenso ausleuchtet wie sie Bezüge zur aktuellen Diskussion über die Herausbildung von Medienkompetenz bei Kindern und Jugendlichen herstellt.

Obwohl filmhistorische Forschungsliteratur von Degenhardt kaum zur Kenntnis genommen wird, finden sich in seiner Arbeit eine Reihe aufschlussreicher Hinweise zum Einsatz von Unterrichts- und Märchenfilmen in Reichweins Tiefenseer Reformschule zwischen 1933 und 1939. (Michael Wedel)

■ *Tijdschrift voor mediageschiedenis (TMG)*, Jg. 3, Nr. 2, Dezember 2000, Sonderheft „Audiovisuele Archivering“, 203 Seiten, Ill.
ISSN 1387-649X, hfl 35,00

Eingeleitet von einer historischen Rückschau auf die Institutionalisierung und Bestandspolitik des nationalen Filmarchivs Nederlands Audiovisueel Archief (NAA) in Hilversum aus der Feder seines ehemaligen Direktors Piet van Wijk, finden sich in dieser umfangreichen Nummer der TMG neben Porträts verschiedener niederländischer Archive und Sammlungen, in denen historisches Bild- und Tonmaterial aufbewahrt wird, vor allem Beiträge zu Theorie und Praxis audiovisueller Archivierung. Unter den Beiträgen der ersten Kategorie von besonderem Interesse ist Bert Hogenkamps Beschreibung der Polygoon-Sammlung im NAA, in der eindringlich auf die Bedeutung der umfangreichen, bis heute wissenschaftlich nicht aufgearbeiteten Wochenschau-Bestände aus der Zeit von 1923 bis 1980 hingewiesen wird. Die ausnahmslos von Berufspraktikern verfassten Beiträge der zweiten Kategorie befassen sich mit Ausbildungsprofilen und möglichen Kooperationsfeldern zwischen Archiven und Universitäten (Connie Oosterbaan) oder den Grenzen und Möglichkeiten automatischer Indexierung (Annemieke de Jong). Breiter Raum wird der pragmatischen Auseinandersetzung mit digitalen Archivierungstechniken eingeräumt, deren Vorzüge und Gefahren zwei Beiträge von Mark-Paul Meyer und Arjo van Loo gegeneinander abwägen. Insgesamt ein wichtiger Anstoß zur kritischen Reflexion, deren Fortsetzung man sich – auch hierzulande – nur wünschen kann. (Michael Wedel)

Inhaltsverzeichnis

Themen

Grüße nach Metropolis. Die Zeichenfilm-Sequenzen aus *Die Stadt der Millionen* (Ufa 1925) (Jeanpaul Goergen) [4]

Die Darstellung der Schlachten (1927) (Svend Noldan) [7]

„Naturbilder sind immer belebender als Tricks...“ Animationen im militärischen Ausbildungsfilm des deutschen Heeres 1933-45 (Jan Kindler) [8]

Stehaufmännchen und Musikalisches Auto. Auf der Spur eines Zeichentrickfilms (Egbert Barten, Mette Peters) [16]

„SS wählt Adenauer“. Die Bundesrepublik im politischen Trickfilm des DDR-Fernsehens bis 1961 (Ralf Forster, Jens Thiel) [26]

Animation im Internet: Die Situation in Deutschland (Karin Wehn) [41]

Der abendfüllende Animationsspielfilm in Deutschland seit 1997 (Michael Schmetz) [47]

Curt Linda – Zauberer des deutschen Zeichentrickfilms [53]

Gute Kopien. Restaurierungen und Editionen (2) [54]

Service

Sammlungen und Nachlässe zum deutschen Animationsfilm [57]

The Netherlands Institute for Animation Film (NIAf) [65]

The IotaCenter [66]

Neues aus den Archiven [68]

Review Essay

Wenig Neues zum deutschen Animationsfilm (Jeanpaul Goergen) [75]

„Keine Revolution hätte mich hindern können...“ Georges Sturm über das Frühwerk von Fritz Lang (Jürgen Kasten) [80]

Neue Filmliteratur

Deutsches Filminstitut – DIF (Hg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm.* / Thomas C. Fox: *Stated Memory. East Germany and the Holocaust.* / Peter Zimmermann: „Vergangenheitsbewältigung: Das ‚Dritte Reich‘ in Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen der BRD.“ In: Ders., Gerhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im westdeutschen Film* (Jan Kindler) [85]

Hans Joachim Meurer: *Cinema and National Identity in a Divided Germany 1979-1989. The Split Screen* (Horst Claus) [88]

Gabriele Michel: *Armin Mueller-Stahl. Die Biografie* (Rolf Aurich) [89]

Gerold Ducke: „Der Humor kommt aus der Trauer.“ Curt Bois. Eine Biografie / Sabine Zolchow, Johanna Muschelknautz (Hg.): „Ich mache alles mit den Beinen...“ Der Schauspieler Curt Bois (Frank-Burkhard Habel) [91]

Paolo Caneppele: Il regista e la diva. L'attrice Carmen Cartellieri e Cornelius Hintner, regista (Francesco Bono) [93]

Guntram Geser, Armin Loacker (Hg.): *Die Stadt ohne Juden* (Kerstin Stutterheim) [94]

Marie-Hélène Gutberlet: Zur Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen in sogenannten ethnografischen und kolonialen Filmen (1910-1960). Eine kommentierte Filmografie (Martin Loiperdinger) [96]

Medien, Bildung und Visionen. 75 Jahre Bildstellen/Medienzentren. 50 Jahre FWU (Wilhelm van Kampen) [97]

Karl Sierek, Barbara Eppensteiner (Hg.): *Der Analytiker im Kino. Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie* (Michael Wedel) [99]

George Grosz: *Zeichnungen für Buch und Bühne*. Hg.: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Lothar Fischer) [103]

Horst Reimers: *Von der Kaiserkrone zum CinemaxX. Die Geschichte der Kieler Filmtheater* (Malte Hagener) [105]

Andreas M. Rauch: *Bernd Eichinger und seine Filme / Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Gabriele Jatho* (Red.): *Bilder / Stories / Filme. Der Produzent Joachim von Vietinghoff* (Uli Jung) [107]

Sebastian Storm: *Strukturen der Filmfinanzierung in Deutschland* (Wolfgang Mühl-Benninghaus) [108]

Hans J. Wulff: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films* (Jürgen E. Müller) [109]

Bewegte Bilder. Film- und Videobestände in Sachsen. Hg.: Filmverband Sachsen e.V. (Ralf Forster) [112]

Franz Schlager, Peter Gruber (Hg.): *Von Döbler bis DV-Cam. Ergonomics für den Amateurfilm* (Martina Roepke) [114]

Ich küsse Ihre Hand, Madame. DVD (Martin Koerber) [116]

Reinhard May, Hendrik Jackson (Hg.): *Filme für die Volksfront. Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf – antifaschistische Filmemacher im sowjetischen Exil* (Peter Diezel) [117]

Kurz vorgestellt

Vlastemil Tetiva: *Jirí Trnka (1912-1969)* (Ralf Forster) [121]

Komm in den Garten. Kino in Prenzlauer Berg. Prenzlauer Berg im Film. Hg.: Kulturamt Pankow und Prenzlauer Berg Museum (Ralf Forster) [121]

Hitchcock in Frankfurt (Michael Wedel) [122]

Sauerbruch - Das war mein Leben. (Deutschland 1953/54, Regie: Rolf Hansen) VHS / *Der Raub der Sabinerinnen*. (Deutschland 1953/54, Regie: Kurt Hoffmann) VHS (Kerstin Stutterheim) [122]

Vincent Pinel: *Écoles, Genres et Mouvements au Cinéma* (Jeanpaul Goergen) [123]

Armin Degenhardt: „Bedenken, die zu überwinden sind ...“ *Das neue Medium Film im Spannungsfeld reformpädagogischer Erziehungsziele*. (Michael Wedel) [124]

Tijdschrift voor mediageschiedenis (TMG), Dezember 2000 (Michael Wedel) [124]