Filmblatt 1 - Sommer 1996

Herausgeber:
CineGraph Babelsberg e.V.
Brandenburgisches Centrum für Filmforschung
Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Renate Helker

An die filmwissenschaftlich interessierten Leser,

Man hat nie genug Informationen - CineGraph Babelsberg, Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V. legt die erste Ausgabe seines Mitteilungsblattes vor! Das ***Filmblatt*** wendet sich an alle, die an Filmforschung und - geschichte interessiert sind. Seine Inhalte ergeben sich aus den Aktivitäten von CineGraph Babelsberg. So publizieren wir in der ersten Nummer wichtige Dokumente zur Geschichte des Kinematographen Unter den Linden 21, dem ersten Berliner Kino von 1896. Wir fanden sie, als wir im April in unserer monatlichen Filmreihe „Wiederentdeckt" an den 100. Geburtstag dieses Kinos erinnerten.

Es wäre ideal, wenn das ***Filmblatt*** dazu beitragen könnte, die Kommunikation unter den Filmforschern zu verbessern. Wir werden versuchen, unseren Service mit Buchbesprechungen noch auszubauen. Wir freuen uns daher besonders, wenn Sie uns auf Ihre Veröffentlichungen aufmerksam machen. Auch Beiträge sind willkommen, können allerdings nicht honoriert werden.

Das nächste ***Filmblatt*** erscheint im Winter.

Redaktion:
Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56d, 10965 Berlin
Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Gestalter von Film-Spielräumen

Nur wenige Tage nach seinem 65. Geburtstag, den er heiter und voller Pläne mit vielen Freunden und Kollegen beging, ist Alfred Hirschmeier ganz plötzlich gestorben. Er hinterläßt ein reiches Werk - für rund 65 Filme und für ein Dutzend Theateraufführungen hat er die Szenographien entworfen. Den ostdeutschen Part der deutschen Filmgeschichte seit 1945, die Spielfilme der DEFA, hat er maßgeblich mitgeprägt. Er hat für Konrad Wolf, Frank Beyer, Bernhard Wicki und Peter Schamoni und viele andere noch gebaut. Seine besten Filme gehören zum Goldenen Fonds deutscher Filmkunst.

Er verstand seine Profession als Bild-Kunst - die schönsten seiner Blätter, meist großformatige Entwürfe, können jede Galerie zieren. Dabei wußte und wollte er, daß seine Kunst allemal aufgehen sollte in dem Gesamt-Kunstwerk Film. So kommt es, daß er keine strenge stilistische Handschrift entwickelte, sondern sich immer souverän der Fabel und der Erzählweise des Regisseurs einfügte - ganz wie Alexandre Trauner, dessen Film „Les enfants du paradis" ihm, dem Schuhmacherssohn aus Berlin-Pankow, 1946 den direkten Anstoß gab, gerade diesen Beruf zu wählen und ihn beharrlich und fleißig von der Pike auf zu erlernen. Auch sah er sich stets in der Tradition der großen deutschen Filmarchitekten vor allem der 20er Jahre, die den Ruhm des deutschen Films mitbegründet und mitgeholfen hatten, ihn als Kunstform zu etablieren. Mit diesen Vätern verband ihn zudem handwerkliche Solidität, Zuverlässigkeit und eine schier uferlose Fabulier-freudigkeit, Vielseitigkeit und Erfindungsreichtum im Umgang mit Materialien aller Art und mit allen Tricks. Den Satz „Das geht nicht" kannte er nicht.

Alfred Hirschmeier erfand das optische Drehbuch (story board) zu einer Zeit, als die Dialog-Intensität in den Filmen der DEFA überhandnahm und vor allem junge Filmleute sich bewußt auf die optische Kraft des Bildes besannen. Und er erfand eine eigenwillige Collagen-Technik, die Foto und Zeichnung verband: auf Klarsichtfolie, über Fotos von realen Schauplätzen gelegt, zeichnete er mit Tusche ein, was gebaut werden und wie sich in solchen Spielräumen die Film-Figuren verhalten sollten. Er hielt die Kunst des Modellbaus, die den deutschen Film seit „Metropolis" auszeichnete, auf ihrem hohen gestalterischen und technischen Niveau. Er liebte die Handwerker aller Film-Gewerke, weil er wußte, daß erst sie seine Entwürfe im Bau aufblühen und glänzen lassen konnten. Und oft genug legte er noch kurz vor Drehbeginn selbst Hand mit an. Es schmerzte ihn immer, wenn er sah, daß Filmarchitektur zu Postkarten-Buntheit verkam und die Filmfabel nicht miterzählte.

Jahrelang und jahrelang vergeblich stritt er für eine qualitätsvolle Ausbildung von Nachwuchs, und es hat ihn glücklich gemacht, daß er 1991 als Gründungsprofessor einen (mittlerweile sehr begehrten und international angesehenen) Studiengang Szenographie an der Babelsberger Filmhochschule einrichten und bis zu seinem Tode leiten konnte. Er stellte als Gründungsmitglied seine Autorität und sein Renommee gern zur Verfügung, als CineGraph Babelsberg e.V. gegründet und etabliert wurde. Alle, die ihn kannten oder mit ihm arbeiteten, werden ihn unauslöschlich in Kopf und Herz behalten. Der Bild-Künstler wird dem deutschen Film sehr fehlen.

Günter Agde

„100 Jahre Film sind genug."

Podiumsdiskussion am 9. Mai 1996 über „Konzepte der theoretischen und praktischen Filmausbildung in Berlin", im Rahmen der Solidaritätsveranstaltungen zum Erhalt der Film- und Fernsehwissenschaft an der FU Berlin.

Nach dem Weggang von Prof. Karl Prümm zum Wintersemester 1994 nach Marburg und dem Tod von Prof. Karsten Witte im Herbst 1995 sind beide Professorenstellen für Film- und Fernsehwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin nicht neu ausgeschrieben worden; sie werden gegenwärtig durch „Vakanzvertretungen" ersetzt. „Den verbliebenen wissenschaftlichen Mitarbeitern ist es zwar bis zu dem heutigen Tag gelungen, eine Kontinuität der Lehre aufrechtzuerhalten, doch ist eine adäquate Forschung und Lehre in Zukunft nur durch die Neubesetzung der vakanten Film- und Fernsehprofessuren möglich. Die ständigen Kürzungen der Mittel durch den Berliner Senat haben bereits Prof. Karl Prümm und Prof. Karsten Witte enormes persönliches Engagement abverlangt, um den hohen Standard ihrer Forschung und Lehre zu gewährleisten. Die erneuten **rigiden Sparmaßnahmen** beabsichtigen jetzt, den Film- und Fernsehbereich in einen marginalen Randbereich der Theaterwissenschaft abzudrängen, weil es, so die Universitätsleitung, aus finanziellen Gründen nicht möglich ist, beide Wissenschaftszweige zu erhalten. Für die Theaterwissenschaft ist zum kommenden Sommersemester die Mainzer Professorin Erika Fischer-Lichte berufen worden. Der Film- und Fernsehbereich ist nach wie vor verwaist, und es ist zu befürchten, daß mit dem theaterwissenschaftlichen Konzept von Prof. Erika Fischer-Lichte der Filmbereich einem am Theater orientierten medienwissenschaftlichen Entwurf zum Opfer fällt. Ein Ausbau beziehungsweise der Erhalt des eigenständigen film- und fernsehwissenschaftlichen Forschungs- und Lehrbetriebs, wie er sich in den vergangenen Jahren am Institut für Theaterwissenschaft entwickelt hat, ist ohne die Neubesetzung der vakanten C4-Professur mit einem renommierten Filmwissenschaftler nicht möglich." (Aus der Pressemappe der Fachschaft am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin zur Situation der Film- und Fernsehwissenschaft an der FU).

Unter dem Motto „100 Jahre Film sind genug" organisierten Studenten des Instituts vom 6. - 10. Mai eine Aktionswoche mit Solidaritätsveranstal-

tungen zum Erhalt der Film- und Fernsehwissenschaft an der FU Berlin.

CineGraph Babelsberg beteiligte sich mit zwei Vorträgen zum frühen deutschen Werbefilm am Beispiel von Julius Pinschewer und Hans Fischerkoesen an den Vorlesungen, Diskussionen und Filmpräsentationen.

Höhepunkt der Veranstaltungen war am 9. Mai 1996 eine Podiumsdiskussion über „Konzepte der theoretischen und praktischen Filmausbildung in Berlin". Auf dem Podium saßen Marion Klann und Ralf Dittrich als Vertreter der Studenten, Reinhard Hauff von der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin Friedrich Knilli von der Technischen Universität Berlin, Wolfgang Mühl-Benninghaus von der Humboldt-Universität, Eggo Müller, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Studiengang AV Medienwissenschaft der Hochschule für Film- und Fernsehen „Konrad Wolf" in Potsdam-Babelsberg sowie als Vertreter der FU deren Vizepräsident Werner Väth. Im folgenden werden die wichtigsten Statements dieser Podiumsdiskussion nach einem Tonbandmitschnitt dokumentiert. Es handelt sich um das gesprochene Wort; die Beiträge wurden redigiert und von den Diskussionsteilnehmern überarbeitet.

Werner Väth, Vizepräsident der Freien Universität (antwortet auf die einleitenden Worte der Studenten): „Sie haben das ja vereinfachend zugespitzt auf die Frage: ist sich die FU ihrer Verantwortung für den Bereich Film- und Fernsehwissenschaft bewußt und führt das nicht automatisch dazu, daß die Frage der Wiederbesetzung der beiden vakanten Professuren ehemals Witte und ehemals Prümm eine Selbstverständlichkeit ist, über die sich alle wundern müssen, warum denn darüber zu reden sei. Erstens ist derzeit die finanzielle Situation der FU so, daß auch über Selbstverständlichkeiten geredet werden muß, denn nichts ist mehr selbstverständlich. Zweitens gibt es hier an der Stelle „Filmwissenschaft" besonderen Diskussionsbedarf, wobei ich allerdings die Vermutung, die Filmwissenschaft solle an der FU ersatzlos abgeschafft werden, für falsch gestellt oder formuliert halte. Denn daß es in Berlin eine Film- und auch Fernsehwissenschaft geben muß, soll und wird, halte ich allerdings für eine **Selbstverständlichkeit**. Die Frage, die zur Diskussion steht, ist: Wie soll das aussehen? Wie soll dieser Bereich angelegt und organisiert werden? Wie schaffen wir es, an den beiden Universitäten - und da würde ich auch die Humboldt-Universität ansprechen wollen - eine Theaterwissenschaft neben oder mit oder komplementär zur Filmwissenschaft zu erhalten? Wie soll das organisiert sein, in welcher institutionellen Form und in welchen Quantitäten -

das ist die Frage - nicht das ob -, sondern: Wie schaffen wir das? Und an diesem Punkt wäre es falsch, die Augen davor zu verschließen, daß es dazu unterschiedliche Vorstellungen gibt. Ich halte es auch für selbstverständlich, daß diese unterschiedlichen Vorstellungen diskutiert werden müssen. Und natürlich sind auch die Kolleginnen und Kollegen von den Theaterwissen-schaften im klassischen Sinne in diese Debatte einzubeziehen."

Eggo Müller: „Wenn jetzt alle sagen, es ist sinnvoll und nötig, diesen Bereich neuzustrukturieren - sehr gut. Ich freue mich auch, daß man in Berlin einsieht, daß wir eine Filmwissenschaft brauchen. Es ist sicherlich sehr sinnvoll zu überlegen, wie sie aussehen soll. Es ist ja kein Geheimnis, daß der Grund, warum die Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft nicht im Namen auftaucht und in der Studienordnung nicht richtig abgesichert ist, seine historischen Ursachen hat. Also soll man das zum Anlaß nehmen, zu überlegen, wie eine solche Filmwissenschaft in Berlin aussehen soll. (...) Unter den kleinen Instituten, die es verstreut gibt - und da sind wir in Babelsberg dabei (...) - wird überlegt, wie man diese kleinen Einheiten (...) sinnvoll vernetzen kann, - und das geht sicherlich auch über die Ländergrenzen hinweg. (...) Ich kann nicht verstehen, wieso man sagt, wir können diese beiden Professuren erstmal nicht besetzen, bevor wir wissen, wie das Ganze denn aussehen soll. Es war von einem Zeitraum von zwei Jahren die Rede - bis dahin sollte man ein Konzept erarbeiten und dann kann man weiter darüber nachdenken, was mit diesen zwei Stellen geschieht; es sind aber gewisse Fakten geschaffen worden, die es verunmöglichen, hier sinnvoll weiterzuarbeiten. Also: was sind die **Planungsvoraussetzungen**, unter denen man überlegen kann?"

Friedrich Knilli : „Bei einer Strukturdiskussion müßte man überlegen, was an Filmforschung in der Stadt vorhanden ist. Die Stiftung Deutsche Kinemathek hat das meiste Archivmaterial und wenn ich ein Buch suche, gehe ich in die Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie und nicht zu den FU-Theaterwissenschaftlern, von denen hole ich mir Videokopien. Regelmäßige Filmwissenschaft wird in der Stadt nur von der Kinemathek betrieben - das heißt aber nicht, daß die anderen überflüssig sind. Die Kombination Theater und Film ist wichtig, ebenso die Kombination Publizistik und Film. Das gilt auch für die FU-Semiotik und für das, was die TU-Medienwissenschaft macht oder was durch die Humboldt-Universität dazugekommen ist. Die Frage ist also nicht, was hier weggelassen werden kann, sondern wie **konzentriert** und in welchen institutionellen Rahmen

man es bindet. (...) Es ist falsch, mit Streichungen und Sparmaßnahmen anzufangen, ohne daß man weiß, was die Politiker mit den Medien in dieser Stadt vorhaben."

Eggo Müller: „Das Problem ist, daß die Universitäten (...) unter einem Sparzwang stehen. Wenn man sagt: Fassen wir doch alle Einrichtungen zusammen, die wir haben und machen daraus einen großen, eigenständigen Studiengang, so muß der irgendwo angesiedelt werden. Aber keine Universität sagt: wir wollen ihn haben, weil man ihn finanzieren muß. Denn wenn es in Berlin eine eigenständige arbeitsfähige Film- und Fernsehwissenschaft geben soll, dann kostet das."

Wolfgang Mühl-Benninghaus: „Erstens würde ich sagen, Film- und Fernsehwissenschaft kostet nicht soviel. (...) Das zweite ist, daß die Universitäten einem Sparzwang unterliegen. Das Problem ist folgendes: Die Film- und Fernsehwissenschaft, die Medienwissenschaft, ist in sich doch sehr stark differenziert. Wenn ich Herrn Kanzog nehme, der die germanistische Filmwissenschaft begründet hat, so ist das etwas völlig anderes als das, was wir machen, die wir von den „cultural studies" kommen, es ist wieder was anderes als etwa mein Kollege macht, der von den darstellenden Künsten kommt, usw. Im Grund genommen müßten alle diese unterschiedlichen Momente zusammengetragen werden, um sagen zu können: Jetzt habe ich eine wirkliche filmwissenschaftliche Ausbildung. (...)

Nun stehen wir aber vor dem gleichen Problem wie überall: es gibt nun mal nicht mehr Geld. Wir sind aber in einer etwas glücklicheren Lage, insofern, als daß wir ein Großinstitut sind, das sich Kultur- und Kunstwissenschaft nennt, das wiederum sehr stark medienorientiert arbeitet. Wir heißen nicht Theaterwissenschaft wie hier, sondern wir sind **Theaterwissenschaft / Kulturelle Kommunikation**, also besser „cultural studies", oder „cultural performance" genannt - also vom Ausbildungsprofil und auch so, wie wir Film- und Fernsehwissenschaft und überhaupt Medienwissenschaft begreifen, etwas grundsätzlich anderes als es hier gelehrt wurde; und das war eine gute Ergänzung, als Herr Witte und Herr Prümm noch hier waren.

Um den Studenten zumindestens eine gewisse Breite anbieten zu können - und das wollen wir in Zukunft auch institutionalisieren -, bieten wir, ausgehend von den vorhandenen Professuren, quer durch diese Fächer nochmal einen Medienstudiengang an, mit starker Film -und Fernsehwissen-schaft, aber eben auch Hörfunk, so daß sich im Grunde die Kapazi-

täten nicht erhöhen, aber die Studenten ein zusätzliches Lehrangebot bekommen, wo sie die unterschiedlichen Zugänge zu Film, Fernsehen und Hörfunk, einschließlich der neuen Medien, vermittelt bekommen.

Ausgehend von film- und fernsehwissenschaftlichen Schwerpunkten sollen also auch mediale Verflechtungen untersucht und gelehrt werden. Und so etwas könnte ich mir auch für diese Universität vorstellen."

Marion Klann: „Ich halte es für wichtiger, ein Institut zu schaffen, wo diese verschiedenen Bereiche vertreten sind, und nicht die Studenten loszuschicken, um sich kleckerweise Scheinchen in allen verschiedenen Bereichen zu suchen - dann ist die Spaltung, die man sowieso im Studium hat, noch größer. Das halte ich für keine gute Idee."

Werner Väth: „Dieses Institut ist in diesem Semester **das einzige**, das sich zweier Vakanz-Vertretungen von Professuren erfreuen kann. Das mögen Sie für zu wenig halten. Es ist aber die ungeschminkte Situation, daß in anderen Fächern, wo ebenfalls Vakanzen bestehen, es keine Vertretungen gibt. Wenn es viel gibt, ist das ein Lehrauftrag. Und diese Vakanz-Vertretungen, die weitergeführt werden sollen und müssen, sind in der Tat der Beitrag dazu, daß die Studierenden ihr Studium kontinuierlich fortsetzen können. (...) Sie müssen davon ausgehen, daß Sie dezidiert darlegen müssen, wie denn die künftige Struktur des Faches unter Reduktionsvorgaben aussehen soll, wenn sie auch nur in den universitären Gremien und dann im Kuratorium die Chance haben wollen, eine Professur wiederzubesetzen. Und die Situation, das sage ich Ihnen auch ganz offen, auch wenn es Ihnen nicht gefallen mag, hier am Theaterwissenschaftlichen Institut ist eben die, daß es noch nicht so ganz klar ist, wie die künftige Struktur dieses Faches aussehen soll.

Meine Überzeugung ist es, daß es unter diesen Sparzwängen - und sie werden weitergehen: die Anzahl der Professuren und der wissenschaftlichen Mitarbeiter wird weiter zurückgehen - auf absehbare Zeit so aussehen wird, daß die Freie Universität allein und aus eigenen Kräften eine funktionsfähige Theaterwissenschaft einschließlich des Bereiches Film- und Fernsehen nicht wird auf die Beine bringen können. Und mein Eindruck ist weiterhin (...), daß es an der HU nicht besser aussieht. Und deshalb die Überlegung, die in der Tat doch naheliegt, ob es nicht besser ist, in Berlin ein wirklich funktionierendes und d.h. auch personell ausreichend ausgestattetes Institut für Theaterwissenschaft - oder wie immer Sie das zu nennen dann für notwendig und richtig halten - unter Einschluß der Film -und

Fernsehwissenschaften zu haben als zwei Torsi. Ich würde das als Einladung, die ja gar nicht mehr sein muß, denn die Gespräche gibt es ja, an die Kolleginnen und Kollegen der HU verstehen, zu überlegen, wie ein funktionsfähiges Fach einschließlich sämtlicher Bereiche aussehen kann und welche personellen und infrastrukturellen Voraussetzungen dazu notwendig sind. (...) Es ist meine klare Überzeugung, daß es anders nicht gehen wird: also an der FU allein werden wir das nicht schaffen. Es geht nach meiner Überzeugung nur, wenn die beiden Universitäten sich wirklich zusammentun."

Friedrich Knilli : „(...) Es gibt keine medienpolitische Diskussion, keine Szenarien für die Medienstadt Berlin. Die Universität reagiert **phantasielos** auf die Sparmaßnahmen: „Lieber ein funktionierendes Institut als zwei Torsi!" - Wer sagt denn, daß das Torsi sind? Jeder dieser unterschiedlichen Film-Aspekte, die in der Stadt untersucht werden, ist wichtig. Auf keinen kann verzichtet werden."

Wolfgang Mühl-Benninghaus: „Es gibt in dieser Stadt ein theaterwissenschaftliches Institut und eine Theaterwissenschaft / Kulturelle Kommunikation. Das ist das Eine. Von Torso würde ich bei uns zumindest nicht reden wollen. Das Zweite ist, daß die Strukturen völlig andere sind. Sie haben hier ein selbständiges Institut, wir haben einen eigenen Studiengang und sind Bestandteil des Instituts „Kultur und Kunstwissenschaften" und gehören zur 3. Philosophischen Fakultät. Wir machen „cultural studies", das haben wir hier in Deutschland entwickelt, gemeinsam und unter Federführung von Herrn Prof. Fiebach. Jedes Institut entwickelt sein eigenes Wissenschaftsprofil. Dadurch gibt es eine fruchtbare Diskussion und man kann Alternativangebote besuchen. Unsere Studienordnung sieht dies auch vor: Der Student muß bei uns 30 Stunden im Fach studieren: bei uns, zum Teil auch in der Kulturwissenschaft. Darüber hinaus hat er 10 SWS Zeit, wo er wirklich über die ganze Stadt verteilt, bis hin nach Potsdam, studieren kann. Welches Angebot genutzt wird, liegt im Ermessen jedes Einzelnen."

Werner Väth: „Die FU, außerhalb der Medizin, hatte 1992 750 Professuren - sie hat am heutigen Tage, nach dem Sparen, das schon stattgefunden hat, noch ca. 550. Wenn man zusammenrechnet, was an Sparentscheidungen des Abgeordnetenhauses und des Senats von Berlin schon getroffen worden ist, was wir bis zum Jahre 2002/2003 abarbeiten müssen, dann verbleiben noch 400 Professuren - und die nächste Kürzungsrunde 1997 steht schon vor der Tür. D.h. von unserem jetzigen, schon gerupften Zu-

stand verbleiben höchstens nochmal 2/3. Bei jeder dritten Professur können Sie sagen: Und weg bist Du! So sieht die schlichte brutale Realität eben aus."

Friedrich Knilli : „Sie brauchen eine Außenbegründung für die Universität, damit Sie sagen können, das ist eine wichtiger Fachbereich und ein wichtiges Gebiet, - und diese fehlt Ihnen. Sie operieren permanent mit Binnenargumenten: Wir haben nur noch soviel Professuren und müssen sparen... Sie kommen nicht weiter, wenn Sie für die Stadt keine medienpolitische Gesamtkonzeption haben. (...) Die Stadt braucht für Fragen, welche die Medien angehen, Zielvorgaben, die nicht von den Universitäten kommen können. Dafür ist der Senator zuständig."

Reinhard Hauff: „Ich muß Herrn Knilli beipflichten, all Ihre Argumente sind wirklich Verwaltungsargumente. In Berlin wird über das Thema Medien zwar viel geredet, aber niemand fühlt sich richtig verantwortlich, niemand bekennt sich zur Wichtigkeit einer Institution wie die des Fachbereichs Filmwissenschaft an der FU. In einer Stadt, die sich anmaßt, ein Medienzentrum zu sein oder es zu werden, ist es eine lächerliche Diskussion, ob so ein kleiner Bereichan einer großen Universität existieren soll oder nicht. Jede Universität, jedes College in den USA beschäftigt sich intensiv mit Film und Fernsehen, und es gibt folglich auch ein viel größeren Bewußtsein theoretisch, ästhetisch und auch geschichtlich über Film und Fernsehen. Dieses Bewußtsein führt dann auch dazu, daß andere Produkte entstehen und daß man die Entwicklung in den Medien wichtig nimmt. Es ist ganz klar, daß so ein Fachbereich von einer oder mehreren starken lehrenden Persönlichkeiten abhängt - mit Witte gab es hier eine solche Persönlichkeit, und nun gilt es eben, eine neue starke Persönlichkeit zu, die diesen Fachbereich prägt und ihm Profil verschafft. Die Wissenschaft von den Massenkulturen braucht keine großen Strukturen, sondern kleine kreative Zellen **mit eigenwilligen Profilen**. So ein Fachbereich muß nicht viel Geld kosten und kann gesamtgesellschaftlich gesehen von großem Nutzen sein. Wer sonst sollte qualifizierte Wissenschaftler, Autoren, Journalisten hervorbringen, die sich inhaltlich kritisch, analytisch mit den Medien auseinandersetzen?"

Neu im Verleih der Freunde

Filme aus dem Forum 1996

Deutschland: Unter einem Dach, Gabriele Kotte (51')
Otto John - Eine deutsche Geschichte, Erwin Leiser (90')

Bulgarien: Donnergrollen, Iwan Tscherkelov (116')

Frankreich: Rome Désolée, Vincent Dieutre (68')

Italien: Zerbrochene Träume, Marco Bellocchio (53')

Russland: Die Stimmen der Seele, Alexander Sokurow (328')
Sergej Eisenstein. Autobiographie, Oleg Kowalow (90')

Schweiz: Devils Don't Dream! Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzman, Andreas Hoessli (90')

Burma: Der smaragdgrüne Dschungel, Maung Tin Maung (97')
Süße Mon, Win Oo (105')
Warm wird es nur, wenn die Sonne scheint, San Shwe Maung (131')

China: Auf Streife, Ning Ying (102')
Regenwolken über Wu Shan, Zhang Ming (95')

Japan: Okaeri, Makoto Shinozaki (99')

Singapur: Mee Pok Man, Eric Khoo (105')

Tadshikistan: Die Anwesenheit, Tolib Chamidow (93')

USA: 93 Million Miles from the Sun, Paul Budnitz (100')
A.K.A. Don Bonus, Spencer Nakasako, Sokly Ny (55')
A Tale of Love, Trinh T. Minh-ha (108')
First Person Plural: The Electronic Diaries, Lynn Hershman (75')
Paradise Lost: The Child Murders of Robin Hood Hills, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky (155')
Tender Fictions, Barbara Hammer (58')
The Gate of Heavenly Peace/Das Tor des Himmlischen Friedens, Carma Hinton, Richard Gordon (180')

Argentinien/Uruguay: Patròn, Jorge Rocca (87')

Außerdem: Totschweigen, Margareta Heinrich, Eduard Erne (88')
Lodz Symphony, Peter Hutton, USA 1993 (20')

Freunde der Deutschen Kinemathek
Karl Winter, Welserstr. 25, 10777 Berlin.
Tel.: 030-211 17 25 od. 218 68 48 / Fax: 218 42 81

100 Jahre Kino: Unveröffentlichte Dokumente

Am 25. April 1896 eröffnete in den hinteren Räumen des Lokals „Wilhelmshallen" in Berlin, Unter den Linden 21, Deutschlands erstes Kino. Als Projektor diente ein aus Paris eingeführter „Isolatograph"; auch die Filme stammten aus Paris. Da der „Isolatograph" aber häufiger defekt war, wurde die Werkstadt Gliewe und Kügler beauftragt, die kaputten Teile zu reparieren. Der Anteil des Mechanikers Max Gliewe (21. 3. 1864, Berlin, - 25. 10. 1941, Berlin) an der Entwicklung der Kinematographie in Deutschland ist auf dem Hintergrund dieser Dokumente genauer zu bestimmen. Über die bisher bekannten Beziehungen zwischen Messter und Gliewe wird auf die entsprechenden Ausführungen in dem instruktiven Katalog zur Ausstellung „Oskar Messter - Filmpionier der Kaiserzeit" (KINtop Schriften 2) (Basel, Frankfurt am Main, 1994) verwiesen.

Die Geschichte des 1. Berliner Kinos Unter den Linden 21 ist noch zu schreiben; über weitere Hinweise und Dokumente freue ich mich. CineGraph Babelsberg veranstaltete am 26. April 1996 im Berliner Zeughaus-Kino ein Programm zum Erinnerung an den 100. Jahrestag der Eröffnung dieses Kinos. Als Nr. 44 der Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen" erschien auch ein Papier mit Daten und Informationen zur Geschichte dieses Kinos; es kann gegen Erstattung der Portokosten von DM 4.— (in Briefmarken) bei CineGraph Babelsberg bestellt werden. Zur Einführung lasse ich einen Text folgenden, der am 26. April 1996 gekürzt im Berliner Tagesspiegel ("Eine Minute, eine Szene, eine Mark") erschien.

Der Kinematograph Unter den Linden 21

Am 25. April 1896 wurde Unter den Linden Nr. 21, heute Nr. 37, unweit der Friedrichstraße, Berlins erstes Kino eröffnet - sechs Monate, nachdem die Brüder Skladanowsky am 1. November 1895 im Varieté Wintergarten ihre Filme vorgeführt und vier Monate, nachdem die Lumières am 28. Dezember im Pariser Grand Café mit ihrem Kinematographen einen regelmäßigen Spielbetrieb aufgenommen hatten.

Noch sprach man nicht von Kino, noch hatte der Volksmund nicht den „Kientopp" ersonnen. Man ging vielmehr zum „Kinematographen", um sich „lebende Photographien" anzusehen. Dennoch war Unter den Lin-

den 21 zum ersten Mal ein ortsfestes Kino entstanden - ein auf Dauer eingerichteter Raum, in dem gegen Eintritt Filme projiziert werden.

Angeblich war es der Schriftsteller Leo Leipziger, der nach dem Besuch eines Kinematographen in Paris den Bankier Saloschin bei einigen Flaschen Sekt überredet haben soll, diese allerneueste Erfindung auch in Berlin zu präsentieren. Einer anderen Quelle zufolge war es der Rittergutsbesitzer Baron von Prittwitz, der in Paris mit dem ungarischen Baron von Goldberger eine Vorführung des „Cinématographe Lumière" besuchte. Von Goldberger soll von Prittwitz geraten haben, dieses interessante Schaustück nach Berlin zu bringen: „Wenn es auch kein sicheres Geschäft sei, so würde er sich damit auf alle Fälle einen bekannten Namen schaffen."

Anfang 1896 gründeten der Bankier James Saloschin, dessen Schwager, der Bankier Felix Marsop, Baron von Prittwitz und der Schriftsteller Dr. Leo Leipziger in Berlin die „Deutsche Kinematographische Gesellschaft". Sie mieteten den auf dem Hinterhof des Hauses Unter den Linden 21 gelegenen Raum der Gaststätte Wilhelmshallen - etwa dort, wo bis vor kurzem der Kinosaal des Centre Français war - und bauten ihn zu einem Kino mit 100 Plätzen um. Der Kinematograph, ein französischer Projektor, der von den Brüder Isola verkauft wurde, war in einem kleinen Zelt vor neugierigen Blicken möglicher Spione versteckt. Die Brüder Isola hatten ihn für 15.000 Fr. verkauft - in der Herstellung soll er nur 75 Fr. gekostet haben. Wie so vieles aus der Frühzeit des Films und der ersten Kinos ist auch diese Angabe mit Vorsicht zu genießen. Immerhin verweist sie darauf, daß der Kinematograph nicht nur eine technische Sensation, sondern auch ein Apparat war, mit dem viel Geld zu verdienen war - vor allem, wenn man der erste war, der lebende Photographien vorführen konnte.

Am 25. April 1896 wurde das Kino Unter den Linden 21 eröffnet. Gezeigt wurden 6 - 8 Filme, die zum Stückpreis von 125 Fr. ebenfalls aus Paris bezogen wurden - einminütige Streifen, die jeweils aus einer einzigen Einstellung bestanden. Man sah einen Athleten, der seine Muskeln spielen ließ, eine Pariser Straßenszene, einen Boxkampf und eine Prügelei in einer englischen Schankstube. Der „Vossischen Zeitung" zufolge war ein Film mit einer Serpentintänzerin bereits koloriert: „Man glaubt die Tänzerin vor sich zu sehen, jetzt schillert ihr Kleid in dunkelem Violett, sie wirft ihr faltenreiches Kleid und es glüht in hellem Roth, noch eine Bewegung und smaragdgrün ist die Robe. Ebenso gelungen ist die Darstellung eines Trios französischer Cancantänzerinnen, die gleichsam aus der Leinwandfläche in das Publikum herauszuspringen scheinen." Berlin hatte eine neue Sensati-

on, die die Schaulust des Großstädters ansprach. Am 28. April begann schließlich im ersten Stock des Hauses Friedrichstraße 65a, Ecke Mohrenstraße auch der Kinematograph der Brüder Lumière zu spielen. In den folgenden Wochen präsentierten weitere Schausteller lebende Photographien - die Vergnügungsindustrie hatte eine neue Sensation.

Der Kinematograph Unter den Linden 21 spielte von Morgens zehn bis Abends zehn. Am ersten Tag verlangte man noch 1 Mark Eintritt, schnell reduzierte man auf 50, schließlich auf 25 Pfennig - viel Geld für eine Vorstellung von etwa 10 Minuten. Ein „Militärisches Doppel-Concert" im Zoologischen Garten kostete damals 1 Mark Eintritt, ein Besuch im Berliner Aquarium 50 Pfennig.

Da der Kinosaal nur durch die Toreinfahrt zu erreichen war, mußte ein Anreißer in bunter Heroldsuniform mit glitzernden Tressen und einem langen Stab mit goldener Kugel das Publikum anlocken. Häufig versagte der Kinematograph, so daß der Filmvorführer das Publikum beruhigen mußte: „Einen Augenblick, meine Herrschaften, gleich geht es weiter, es hackt schon wieder." Die ersten Kinounternehmer verkauften daraufhin Mitte 1896 für 7.000 Mark an einen Russen namens Jussem. Dieser reiste eines Tages nach Paris, um neue Filme zu kaufen - und kam nie zurück. Leider hatte er vergessen, die Miete und die ausstehenden Gehälter zu bezahlen, so daß die Wilhelmshallen das Kino pfänden ließen. Es gelang den drei Angestellten jedoch, den Betrieb auf eigene Rechnung weiterzuführen. Mit einem von dem Berliner Mechaniker Max Gliewe neu konstruierten Kinematographen - er hatte den Filmtransport durch den Einbau eines Malteserkreuzes erheblich verbessert - sowie neuen Filmen florierte das Unternehmen und brachte Tageseinnahmen von 200 und Sonntagseinnahmen von 600 Mark.

Am 21. September 1896 übernahm der Berliner Oskar Messter, der sich seit Mitte des Jahres mit der Produktion von Filmprojektoren beschäftigte, das Kino Unter den Linden 21. Selbst aufgenommene Filme ergänzten das Programm, das jetzt auch mit Musik vom Phonographen begleitet wurde. Ende 1896 schloß Oskar Messter das erste Berliner Kino und verlegte seine Filmvorführungen in das Varieté des Apollo-Theaters, Friedrichstraße 218. Die Zeit für ortsfeste Kinos war noch nicht reif; vermutlich war das Filmangebot zu bescheiden, um als eigenständige Darbietung die Schaulust des Publikums zu befriedigen. So wurden die lebenden Photographien vorerst in Varietés, auf Industrieausstellungen und Rummelplätzen präsentiert. Erst um 1905 setzten sich feste Kinosäle durch. Auch Messter eröff-

nete um diese Zeit, wiederum Unter den Linden 21, ein neues Kino, das Biophon, wo er seine Tonbilder - das waren Filme, die mit Schallplatten synchronisiert waren - vorführte. 1910 schließlich eröffnete an gleicher Stelle das U.T. Unter den Linden, ein 400 Plätze großes modernes Lichtspieltheater, laut Werbung ein „neuer Clou im Berliner Vergnügungsleben" auf der „Prachtstraße der Welt".

Dokument 1: Brief von Max Gliewe an Oskar Messter, Grünau, 18. Juli 1922 *(Bundesarchiv, Nachlaß Oskar Messter, BA N 1275, 342.4)*

In höfl. Beantwortung Ihres Geehrten vom 15. kann ich Ihnen für die Geschichte der Kinematographie folgendes mitteilen. Anfang Mai 1896 zur Zeit der Gewerbeausstellung, wurde in Berlin, Unter den Linden 21 von einem Baron-Klub, der dort im Hause tagte, ein Kinematographen-Theater eröffnet und wurde als Vorführungsapparat ein französischer Isolatograph dazu verwendet. Die Konstruktion dieses Isolatographen war aber verfehlt, denn gleich nach den ersten Vorstellungen brachen die Stifte, welche die ruckweise Transportzahntrommel bewegte, ab. Eine Vorstellung dauerte 10 Minuten. Der Vorführer ein Herr Markschiess, welcher bei uns gelernt hatte, brachte uns dauernd die Zahntrommel zur Reparatur. Wir setzten immerwährend neue Stifte ein, doch hielten diese höchstens 3 Tage. Das Theater rentierte sich daher nicht und so verkaufte dann der Klub die ganze Theatereinrichtung inclusive 8 kurzen Bildern an einen Russen, Namens Jussem für 5000 M., der Apparat allein soll angeblich 20000 Frank gekostet haben. Dieser Jussem ließ mich nun kommen und zeigte mir den Apparat, bisher hatte ich ihn nicht gesehen, er sollte als Geheimnis gelten, und fragte mich, ob ich den Apparat nicht so ändern könnte, daß er wirklich gebrauchsfähig bliebe, was ich verneinen mußte, machte aber den Vorschlag, einen neuen gebrauchsfähigen Apparat, (Transport mittelst Malteserkreuz) anzufertigen, womit er sich einverstanden erklärte. Das Malteserkreuz war mir bekannt vom Federgehäuse der Morseapparate. Ende (Juni oder) Juli hatten wir den Apparat fertig gestellt und im Theater ausprobiert. Der Transport desselben war gut, nur flimmerte er, zwar auch nicht mehr als der Isolatograph. Der Herr Jussem wußte, daß der Apparat fertig gestellt ist, war aber an dem Tage nach Paris gereist, um angeblich neue Bilder zu kaufen. Von dieser Reise ist Herr Jussem nicht zurückgekehrt hat auch uns nicht den Apparat bezahlt. Wegen Mietzins ließ nun der Inhaber der Wilhelmshallen die Theatereinrichtung pfänden, somit

auch unseren Apparat. Das angestellte Personal war damals Herr Pahl, Schönwald & Markschiess. Diese 3 Herren bewirkten nun, (da sie auch noch Gehalt zu fordern hatten) die leihweise Überlassung der Theatereinrichtung zum Vorführen und konnte uns nun nach Abzug aller Unkosten täglich 20 - 30 M für den Apparat abgezahlt werden.

Der Apparat, den wir nach dort geliefert hatten war sehr einfach, er bestand aus einer viereckigen 7 mm starken u. 30 cm hohen u. 22 cm breiten Messingplatte; darauf montiert die Transportzahnwalze mit 5teiligem Kreuz, Führungskanal und Tür ohne Verstellung. Kanal und Tür mit Sammet beklebt, feststehendes Objektiv. Exzenter mit Transportstift ohne Schwungrad, Blende aus Preßspahn nur 1 Flügel Antrieb mittelst Zahnrädern, Übersetzung 1 zu 8. Filmhalter für 20 mt. Film. Vor und Nachwicklung hatte er nicht.

Dokument 2: Gesprächsprotokoll von Gerhard Lamprecht mit Max Gliewe, 12. 10. 1941 *(Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Archiv)*

Max Gliewe schilderte mir am 11. Oktober 1941 in einer persönlichen Unterredung im Büro der Firma Projektions-Maschinenbau ~~Ges.m.b.H.~~ {1}, Berlin SW 29, Urbanstraße 70a den Beginn seiner Laufbahn als Konstrukteur und Hersteller von Kinoprojektoren wie folgt:

Max Gliewe wurde am 21. März 1864 in Berlin geboren. Gelernt hatte er beim Mechaniker Hans Heele, Berlin, Grüner Weg 36. Dann war er {2} mehrere Jahre - bis 1899 - als Mechaniker bei der Firma Gebrüder Naglo tätig, wo er hauptsächlich Spektral- und Polarisationsapparate, Bogenlampen, sowie Morseapparate baute. Im Jahre 1890 machte er sich selbständig; seine Mechanikerwerkstatt firmierte als: Grahner, Gliewe und Kügler. 1892 wurde die Firma umbenannt in: Gliewe und Kügler, da Grahner, Gliewes Schwager, ausschied. {3} Am 1. Oktober 1900 hieß die Firma: vereinigte Mechanische Werkstätten G.m.b.H.

In den ersten Monaten des Jahres 1896 wurde in den Wihelmshallen in Berlin, Unter den Linden [21] ein Kinematographentheater eröffnet, das den sogenannten „Baron-Klub", wie er volkstümlich genannt wurde, gehörte. Dieser hatte von den Brüdern Isola in Paris einen Vorführapparat für 20.000 erworben, der aber sehr mangelhaft funktionierte. Fünf an der Transportzahnrolle des Mechanismus sitzende Stifte wurden von einer

„Schnecke" ruckweise weitergeschlagen und dabei so überansprucht, daß es fast jeden Abend notwendig war, einen oder mehrere dieser Stifte zu ersetzen. Es kam dann jedesmal ein Herr Markschies ~~oder Markschütz (so ungefähr war der Name)~~ und brachte diese Zahnrolle mit den Stiften zur Firma Gliewe und Kügler, wo Gliewe die zerschlagenen Stifte ersetzte, ohne aber den Apparat selbst je zu Gesicht zu bekommen. Dieser Herr Markschies war in den Wilhelmshallen Kinovorführer zusammen mit Herrn Pahl. Normalerweise dauerte so eine Vorführung zehn Minuten, wenn sie durch die nicht seltenen Pannen des Apparates nicht „gestreckt" wurde. Ein Herr Schönwald standen unten auf der Straße als Portier-Anreißer in einer mit glitzernden Tressen übersäten Heroldsuniform , einem langen Stab mit goldener Kugel oben drauf in der Hand.

Zur Gewerbeausstellung kam der Russe Jussem nach Berlin, ihm gefielen die Vorführungen in den Wilhelmshallen und er kaufte das Kinotheater für 5.000 Mark. Da aber der Apparat immer häufiger versagte, kam er zu Gliewe, da er gehört hatte, daß dieser die Reparaturen machte. Er fragte Gliewe, ob er einen besser funktionierenden Apparat bauen könnte. Gliewe konnte sich dazu nicht äußern, da er den Mechanismus bisher noch nicht zu sehen bekommen hatte. Daraufhin zeigte der Russe ihm den Apparat der Isola frères. Gliewe erkannte, daß er einen anderen Schaltmechanismus für den Transport des Films schaffen müßte, und ihm fiel das Malteserkreuz ein, das er als Mechaniker beim Bau von Federwerkaufzügen, besonders bei Morseapparaten, kennengelernt hatte. Er nahm die Bestellung auf einen Apparat eigener Idee und Konstruktion an, der besser laufen sollte als der Apparat mit dem Schneckenantrieb. {4}

Als Gliewe mit dem Bau des Apparates fertig war und ihn in die Wilhelmshallen ablieferte, hatte sich dort inzwischen allerhand geändert. Jussem war nach Paris und London gefahren, um Ersatz zu beschaffen für die bereits stark mitgenommenen Filme. Es stellte sich aber heraus, daß Herr Jussem vergessen hatte, die längst fälligen Mietsbeiträge zu bezahlen, und die Wihelmshallen pfändeten das ganze Theater und mit ihm - - - den eben neu gelieferten Apparat von Gliewe, der vergeblich auf seine Bezahlung wartete. Da die drei Angestellten Pahl, Markschies und Schönwald ebenfalls geschädigt waren, ließen die Wilhelmshallen sie auf eigenes Risiko weiterspielen. Das Theater lebender Photographien machte also seine Pforten wieder auf, es wurde aber nicht mehr mit dem französischen Apparat vorgeführt, sondern mit dem Malteserkreuzapparat von Gliewe, der wesentlich besser funktionierte, so daß das Publikum nicht mehr mit an-

dauernden Pannen gequält zu werden brauchte. Die Einnahmen waren so, daß jeder auf seine Kosten kam, die Wilhelmshallen mit der Miete, die drei Angestellten-Unternehmer und Gliewe, der sich als Abzahlung auf den gelieferten Apparat jeden Abend 20 Mark an der Kasse holen konnte.

Ein Kunde aus Rio de Janeiro bestellte nach dem Gliewe-Modell in den Wilhelmshallen zwei Apparate. Pro Apparat bezahlte er 1000 Mark, davon erhielten die Drei, Pahl, Markschütz[ies] und Schönwald, je 100 Mark und Gliewe 700 Mark. (Geliefert wurde die Apparate von den Dreien, die auch die Zahlung in Empfang nahmen.)

Der zweite Kunde war ein Patentanwalt Schmitz aus der Schweiz, der also Apparat Nr. 3 erhielt. Er nahm ihn mit nach der Schweiz, um von dort aus ein Patent anzumelden, hat aber nie wieder etwas von sich hören lassen. ~~Wer~~ den 4. Apparat erhielt, ~~weiß Herr Gliewe nicht mehr.~~ {5} Apparat Nr. 5 und Nr. 6 bestellte ein Herr Haak. Dieser war zuerst bei Messter gewesen, der aber nicht liefern konnte. Während Gliewe an der Fertigstellung dieser beiden Apparate arbeitete, kam Messter, der die Vorführungen in den Wilhelmshallen gesehen hatte, zu Gliewe. Zwischen beiden wurde eine Vereinbarung getroffen, daß in Zukunft kinematographische Apparate von Gliewe nur noch an Messter geliefert werden dürften. Ausgenommen war lediglich die Lieferung der bereits bestellten Apparate 5 und 6, die dann auch an Herrn Haak nach Stettin geliefert wurden. In den Besprechungen mit Messter stellte es sich heraus, daß Gliewe Messtersche Patente betr. die Verwendung eines Malteserkreuzes als Filmschaltorgan verletzt hatte, ohne es zu wissen; er legte Messter dar, wie er durch den Bau von Morseapparaten zwangsläufig auf das Malteserkreuz verfallen wäre. Die Frage einer Patentverletzung wurde aber durch den Zusammenschluß Gliewe-Messter gegenstandslos. Von Apparat 7 ab erfolgte also die Lieferung von Gliewe-Apparaten nur noch an Messter. Nur im Jahre 1898 wurde noch eine Serie von ca. 50 Stück Projektoren außerhalb des Messter-Abkommens geliefert, und zwar an die Firma Heyden & Ury, London, Upperstreet. {6}

Das Manuskript wurde von Gliewe überarbeitet. Seine Ergänzungen wurden in [ ], seine handschriftlichen Randnotizen in { } gesetzt. Auch Durchstreichungen wurden kenntlichgemacht.

{1} Max Gliewe und Goelsdorf
{2} 3 Jahre bei Carl Bamberg, jetzt Ascania Werke, danach erst bei Naglo
{3} (unleserl.) Herr Messter mit seiner Werkstatt beigetreten war.

{4} Vor den Wilhelmshallen herrschte ein reger Betrieb, denn stündlich fuhren die Gesellschaftsomnibusse von dort zur Gewerbeausstellung nach Treptow.
{5} 4 Apparat ein Herr Lamberts, der hatte ein Karussel mit Dampfmaschine und 20 Leute zur Bedienung. Er war aus Hamburg.
{6} Herr Messter hatte dann auch erst das Theater gekauft.

Dokument 3: Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht nacheiner telephonischen Unterhaltung mit Max Gliewe am 21. 10. 1941
(Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Archiv.)

Messter besaß 1896 noch keine mechanische Werkstatt. Als er die Vorführungen mit dem Gliewe-Apparat in den Wilhelmshallen gesehen hatte, suchte er Gliewe auf, um ihn und seine mechan. Werkstatt für den Bau von Projektoren zu gewinnen. Als Gliewe seinen Gegenbesuch in dem Optikerladen machte, hatte Messter damals noch keinen eigenen kinematographischen Vorführungsapparat, sondern er zeigte Gliewe nur einen Projektor von Paul aus London.

Messter bekam erst 1898 eine eigene mechanische Werkstatt; er kaufte die Werkstatt von Bauer und Beetz in der Friedrichstr. 95 auf, die damals hauptsächlich Motoren bauten.

Das Theater lebender Photographien in den Wilhelmshallen lag auf dem Hof zu ebener Erde ein wenig erhöht, daß das Regenwasser nicht in den Saal fließen konnte. Zwei, drei flache Stufen führten empor. Vorgeführt wurde mit elektrischem Bogenlicht. Die Bildbreite betrug ca. 3 m. Der Saal war ziemlich groß. (...)

Martin Koerber hat mich auf die hier erstveröffentlichen Dokumente aufmerksam gemacht und half bei der Entzifferung von Gliewes Handschrift; ihm ist an dieser Stelle aufs herzlichste zu danken. Ich danke auch der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, für die Abdruckgenehmigung.

Jeanpaul Goergen

Neue Filmliteratur

vorgestellt von ...
Egbert Barten, Amsterdam:

■ Hans Schoots, Gevaarlijk Leven. Een biografie van Joris Ivens
('To live dangerously. A biography of Joris Ivens'), Uitgever ('publisher') Jan Mets, Amsterdam, 1995., 559 pp., ill. contains filmography (titles only, no credits)
ISBN 90 5330 162 3. Dfl. 69,50

An extensive biography of Holland internationally best known documentary film maker (1898 –1989). The author stresses the political aspects of Ivens' film career and unfolds many myths in the process. A fascinating study. One can only hope that it will be translated in the near future so that it may come available to international researchers.

■ Jitze de Haan, Polygoon spant de kroon. De geschiedenis van film-fabriek Polygoon 1919–1945
Uitg. Otto Cramwinckel, Amsterdam, 1995. 250 pp., ill., contains filmography (only of 'Polygoon commissioned films').
ISBN 90 71894 827. Dfl 45,-

A history of the Dutch film company Polygoon (based in the city of Haarlem), which was famous for its weekly newsreel but also made lots of commisioned films.

■ Rob van Scheers, Paul Verhoeven. De geautoriseerde biografie ('Paul Verhoeven. The authorized biography') Uitg. Bijleveld, Utrecht, 1996.
320 pp, ill. contains filmography.
ISBN 90 6131 892 0. Dfl. 40,–

The first comprehensive biography of Paul Verhoeven, Holland's most succesful film director who now works in Hollywood. The biography has some hagiographical aspects. The author mostly takes side with the director when discussing the numerous difficulties Verhoeven encountered with subsidiary institutions and the film critics in the country of his origin. But on the whole it is a welcome book in which future biographers will find worthwile material. Paul Verhoeven. The authorized biography was also published in an English translation by Faber & Faber (London)

■ Jan Heijs & Frans Westra, Que le Tigre danse. Huub Bals een biografie, ('Let the tiger dance. Huub Bals a biography'), Uitg. Otto Cramwinckel, Amsterdam, 1996. 319 pp., ill. with filmography of films distributed in Hollands by Bals).
ISBN 90 71894 983. Dfl. 49,90

A biography of Hubertus Bernardus Bals (1937 – 1988), founder of the Rotterdam Film Festival and of a distribution firm that distributed avant–garde films in Holland in the 1970s and 1980s. (English translation available).

■ Cobi Bordewijk & Jaap Moes, Van bio-scoopkwaad tot cultuur-goed. Honderd jaar film in Leiden ('From

cinema evil to cultural affair. 100 years of cinema in Leiden'), Uitg. Matrijs (Leidse Historische reeks nr. 11). Utrecht, 1995. 108 pp, ill. ISBN 90 5345 079 3. Dfl. 30,–

A short history of the reception of film in the Dutch city of Leiden. The book stresses the importance of several cinemas for the success of the medium in Leiden (notably the Trianon theatre which still exists) and also discusses the reception of numurous (also German) famous foreign films that were shown there.

■ Fjodor Molenaar/Dana Linssen/ Fleur Jurgens (hrsg.), Kriterion. Vijftig jaar onderlinge studentensteun, Uitg. Het Spinhuis, Amsterdam, 1995. 157 pp., ill., ISBN 90 5589 021 9 ca. Dfl. 30,–

A book on Kriterion, one of the leading 'cinemas d'art et essai' in Amsterdam that was established in 1945 out of the student's resistance against the nazis to allow students to work and study at the same time.

■ Wim Visscher, Amsterdam in de Film. Een Filmografie van 1896 tot 1940, Uitg. Waanders/Gemeentearchief Amsterdam, Zwolle/Amsterdam, 1995. Reeks H.J. Duyvis Fonds, nr. 23. 392 pp., ill. with filmography and several [registers] ISBN 90 400 9786 0. Dfl. 59,50.

A major filmography of the some 1.060 feature films, documentaries and amateur films made in and about the Dutch capital between 1896 and 1940. Visscher had researched Dutch film sources extensively (including censorship data, reviews and the film collections of among others the Nederlands Film Museum and the Amsterdam City Archives) and the result is a very useful piece of research. The creative use of black and white frame enlargements from many films and the daring lay out make it also into a beautiful book. - The extensive filmography also has directions for use and credits in English.

Correspondance:
Egbert Barten, Loenermark 515,
1025 TT Amsterdam
phone and fax 00–31–20–634 20 32

vorgestellt von ...
Horst Claus (Bristol):

■ John Boorman, Walter Donohue (Hrsg.): Projections 5, Film-makers on Film-making. London, Boston: Faber & Faber, 1996. 312 S., £ 9.99. ISBN: 0 571 17811 1 (Pb.)

Jahrbuch, in dem Filmemacher zu Worte kommen. Es enthält Gespräche mit Brian De Palma, Quentin Tarantino, eine Unterhaltung zwischen Tony Curtis und Tochter Jamie Lee; zum Thema „Zeichentrickfilm" Interviews mit Ray Harryhausen, Nick Park, Henry Selick; über „Amerikanisches Kino" Interviews mit Fred Zinnemann und James Stuart, sowie einen Artikel von William Wellman über die Produktion von WINGS.

■ Ian Christie, Philip Dodd (Hrsg.): Spellbound. London: bfi, 1996.
180 Seiten. £ 25.00.
ISBN: 0 85170 610 X (Pb.)

Buch zur gleichnamigen Ausstellung in der Hayward Gallery in London über die Beziehung zwischen Film und visuellen Künsten in Großbritannien seit 1900 mit Werken von Ridley Scott, Damien Hirst, Terry Gilliam, Peter Greenaway. Reich bebildert mit Essays bekannter Film- und Kunsthistoriker.

■ Charlton Heston: In the Arena: An Autobiography. London: Harper Collins, 1995. £ 20.00.
ISBN: 0 00 215997 X (Hdb.)

Autobiographie, die ab Juli 1996 im gleichen Verlag als Paperback-Ausgabe für £ 7.99 erscheint.
(ISBN: 0 00 638777 2).

■ Ang Lee: Eat Drink Man Woman. The Wedding Banquet. Woodstock (NY): Overlook Press, 1994.
£ 9.99. 212 S.
ISBN: 0 87951 568 6 (Pb.)

Skript der beiden Filme, nebst sechs nett illustrierten Rezepten für Gerichte, die anscheinend zu einem chinesischen Hochzeitsessen gehören.

■ Mike Nielsen, Gene Mailes: Hollywood's Other Blacklist. Union Struggles in the Studio System. London: bfi, 1995. £ 35.00. 192 Seiten.
ISBN: 0 85170 508 1 (Hdb.), £ 13.99
ISBN: 0 85170 509 X (Pb.)

Darstellung der Widerstands gegen die von Studiobossen und Gangstern kontrollierten Gewerkschaften im Hollywood der 30er und 40er Jahre aus der Perspektive eines aktiven Widerständlers.

■ Ashish Rajadhyaksha, Paul Willemen: Encyclopedia of Indian Cinema. London: bfi, 1995.
£ 29.99. 544 Seiten.
ISBN: 0 85170 455 7 (Hdb.)

Standardnachschlagewerk. Gehört in jede Bibliothek, die den Anspruch erhebt, sich für mehr als die Filmkulturen einzelner Länder oder Regionen zu interessieren.

■ Robert A. Rosenstone: Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1995. £ 10.50. 271 Seiten.
ISBN: 0 674 94098 9 (Pb.). £ 21.95
ISBN: 0 674 94097 0 (Hdb.)

Ein neuer, eigenständiger Beitrag zur Frage der Beziehung zwischen Film und Geschichte. Der Autor sieht Film nicht als „Spiegel der Gesellschaft", sondern als Mittel, um über unser Verhältnis zur Vergangenheit nachzudenken. Enthält detaillierte Diskussionen der Filme REDS, JFK, SANS SOLEIL und die Arbeit von Chris Marker.

■ Michael Wiese, Deke Simon: Film and Video Budgets. Studio City: M. Wise Film Productions, 1995. 468 Seiten. £19.99
ISBN: 0 941188 22 1 (Pb.)

Überarbeitete Neuauflage. Bibel für alle, die (aus welchen Gründen auch immer) sich über sämtliche bei Film- oder Videoproduktionen anfallenden

Kosten informieren wollen/müssen. Die angegebenen Preise beziehen sich natürlich auf die USA. Potentielle Produzenten können hier entscheiden, ob es sich wirklich lohnt, in diesen Beruf einzusteigen.

■ Edward Margulies, Stephen Rebello: Bad Movies We Love. London, New York: Marion Boyars, 1995. £ 17.95. 330 Seiten.
ISBN: 0 7145 2992 3 (Pb.)

Für alle Listen-Fans. Mit über 250 schlechten Filmen gibt's genug Stoff für studenlange Streitgespräche über Filme wie FATAL ATTRACTION und DARK MIRROR.

■ Tamsin Wilton (Hrsg.): Immortal Invisible. Lesbians and the Moving Image. London, New York: Routledge, 1995. 235 Seiten. £ 12.99.
ISBN: 0 415 10725 3 (Pb.). £ 40.00
ISBN: 0 415 10724 5 (Hdb.)

Sammlung von Essays lesbischer Filmemacherinnen und Akademikerinnen über Filme von, für und über Lesbierinnen; enthält u.a. Analysen von SALMONBERRIES und DESERT HEARTS.

vorgestellt von ...
Jeanpaul Goergen, Berlin:

■ Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem Essay von Siegbert S. Prawer: „Vom ‚Filmroman' zum Kinofilm" sowie von Uli Jung und Walter Schatzberg: „Ein Drehbuch gegen die ‚Caligari'-Legende", sowie Materialien zum Film. Edition text + kritik, München 1995 (Reihe: FILMtext. Drehbücher klassischer deutscher Filme, Hg. von Helga Belach und Hans-Michael Bock))
ISBN 3-88377-484-7, 32,50 DM

Es handelt sich um „keine historisch-kritische Edition, sondern um eine möglichst vorlagengetreue Leseausgabe" (S. 11) des einzigen erhaltenen Drehbuchs zu „Das Cabinet des Dr. Caligari" aus dem Besitz des Hauptdarstelers Werner Krauß.

Gero Gandert schildert, wie er dieses Drehbuch ausfindig machte und für die Stiftung Deutsche Kinemathek erwerben konnte. An anderer Stelle wird es auch als „Ur-Drehbuch oder Szenario" (S. 12) oder als „Originaldrehbuch" (S. 128) charakterisiert, ohne daß diese unterschiedlichen Bewertungen ausgearbeitet würden.

Die Essays von Prawer und von Jung/Schatzberg versuchen wesentlich, den Anteil der an dem Film beteiligten Künstler zu gewichten. Der Beitrag von Hans Janowitz wird auf dem Hintergrund der häufig erörterten Frage nach einer bei den Dreh-

arbeiten hinzugefügten Rahmenhandlung diskutiert: „Die von Janowitz lancierte und von anderen oft wiederholte Behauptung aber, daß das Drehbuch eine ‚revolutionäre' Tendenz gehabt habe, die durch die Rahmenhandlung des Films in ihr konformistisches Gegenteil verschandelt wurde, ist eher Legende als Wahrheit." (Prawer, S. 25)

Jung/Schatzberg stellen fest, daß „die angebliche Intention der Drehbuchautoren, die durch Wiene und Pommer mißachtet worden sei, durch den Abdruck des Originaldrehbuchs ohnehin widerlegt"(S. 115) sei. Es sei den Drehbuchautoren „nicht vordringlich" um die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit gegangen. So sehen Jung/Schatzberg die Veröffentlichung des Drehbuchs zu „Das Cabinet des Dr. Caligari" als Argument gegen die von Janowitz und Kracauer verbreiteten „Legenden" (S. 135).

■ Bibliographie der Filmseite und der Filmnachrichten des Pariser Tageblatts / Pariser Tageszeitung 1933 - 1940. hrsg. und mit einer Einl. von Helmut G. Asper. (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 5, Hg. von Peter Gendolla und Karl Riha). Peter Lang GmbH 1995, 232 S., DM 69,00
ISSN 0940-8886
ISBN 3-631-49060-7

Wertvolle und nicht nur für die Erforschung des Filmexils sehr nützliche Bibliographie der Filmthemen des Pariser Tageblatts / Pariser Tageszeitung, der einzigen Tageszeitung, die vom antifaschistischen deutschen Exil ediert wurde. Chefredakteur war der langjährige Herausgeber der „Vossischen Zeitung".

Die Bibliographie wertet vor allem die Filmseite sowie verstreute Filmnachrichten in anderen Teilen des Blattes aus. In der Einleitung gibt Asper eine kurze wertende Zusammenfassung der Filmberichterstattung. Er benennt Lücken (die Arbeit deutscher Emigranten in den Niederlanden), erwähnt die durchgehend positive Einschätzung sowjetischer Filme sowie die Tatsache, daß hier auch Artikel aus dem „Dritten Reich" publiziert wurden, die dort nicht mehr erscheinen konnten.

Die Bibliographie stützt sich auf die Mikroverfilmung der beiden Exilblätter durch das Mikrofilm-Archiv der deutschen Presse, die einige Lücken aufweist, die jedoch durch einen gleichfalls berücksichtigten Ergänzungsfilm der Universität Bremen ausgefüllt werden.

Leider wird in der Bibliographie nicht angegeben, welche Ausgaben sich auf diesem Ergänzungsfilm befinden. So kann man Pech haben und bei der Suche nach einer bestimmten Ausgabe auf eine dieser Lücken stoßen - ein Sternchen vor der entsprechenden Nummer könnte manch vergeblichen Gang in die Bibliothek ersparen. Die fehlenden Ausgaben, die sich auf dem Bremer

Ergänzungsfilm - Signatur JA 2648/14 - befinden, sollen daher hier nachgetragen werden.

Übrigens: Wer diesen Ergänzungsfilm wann hergestellt hat, ist in der Universitätsbibliothek Bremen nicht bekannt. Er enthält die folgenden Nummern:

1934: 125, 134, 166, 173, 180, 241, 277
1935: 495, 749
1936: 750, 821, 878, 21, 161, 169
1937: 238, 239, 240
1939: 1050, 1194.

■ Fox auf 78. Ein Magazin - rund um die gute alte Tanzmusik, Winter/Frühjahr 1996, Heft 15, 74 S. (zu beziehen über: Klaus Krüger, Am Richteranger 6, 83623 Dietramszell, Tel/Fax: 08027 - 1640)
ISSN 0948 - 0412, DM 8,50

Dieses Magazin widmet sich ganz der Tanzmusik der Schellack-Zeit und berührt somit zwangsläufig auch immer wieder Themen aus dem Bereich des Tonfilms.

Das vorliegende reich bebilderte Heft bringt die erste grundlegende Biographie des holländischen Musikers und Komponisten Jaap Kool, einem „Paradiesvogel der Berliner Szene" der 20er Jahre, wo er sich einen Namen mit Ballettkompositionen für Anita Berber, Grit Hegesa und Lil Dagover machte. Mitte der 30er Jahre komponierte er die Filmmusik für die zwei holländischen Filme „Het Mysterie van de Mondscheinsonate" und „Drie Wenschen" von Kurt Gerron. Im gleichen Heft ein Beitrag über den Sänger Kurt Gerron, eine weitere Folge der Serie „Wenn ich sonntags in mein Kino geh..." von Karlheinz Wendtland sowie ein Porträt der Schauspielerin Hilde Hildebrand und ihrer Schallplattenkarriere. Unerläßlich für alle Fans von Musikfilmen.

■ Historical Journal of Film, Radio and Television, Hg.: Carfax Publishin Company in association with the International Association for Media and History, Cambridge, MA, USA, Vol. 16, Nr. 1, March 1996, 121 S.
ISSN 0143- 9685

Äußerst wertvolles und nützliches Themenheft über amerikanische Film und Fernseharchive. Archivmitarbeiter präsentieren nicht nur detailliert ihre Sammlungen, sondern geben auch Auskunft über Findbücher, Öffnungszeiten, Gebühren und Kontaktadressen. Neben vielen anderen stellen sich die Walt Disney Archives, das Robert and Frances Flaherty Study Center, das Pacific Film Archive, die Library of Congress und die Anthology Film Archives vor.

vorgestellt von ...
Günter Agde, Berlin:

■ Deutsches Filmmuseum Frankfurt/ Main, Kinematograph Nr. 10/1996: Otto Hunte, Architekt für den Film, Redaktion Alfons Arns, Hans-Peter Reichmann,
144 S., 204 Abb., DM 28.--
ISBN 3-88799-051-X

Er baute für Fritz Langs „Nibelungen"(1922/24) die germanischen Sagen-Dekors und für „Metropolis" (1925/26) eine utopisch-expressive Großstadtvision und begründete damit den deutschen Filmexpressionismus mit. Für Sternbergs „Der blaue Engel" (1929/30) schuf er die Spielräume, er baute für Wolfgang Staudte das karge, ärmliche Nachkriegs-Dachgeschoß („Die Mörder sind unter uns", 1946) und half der noch jungen DEFA auf die Beine. Aber er baute auch Dekorationen für Filme mit prononcierter NS-Ideologie, für Harlans „Jud Süß" (1940) und Liebeneiners „Die Entlassung" (1942). Diesem Filmarchitekten Otto Hunte (1881 - 1960), einem der wichtigsten und fleißigsten (67 Filme!) deutschen Filmarchitekten, ist diese Publikation gewidmet, seit langer Zeit endlich wieder eine Monographie über einen deutschen Filmkünstler aus der „2. Reihe".

Das 150-Seiten-Buch versammelt diverse Aufsätze zu Leben und Werk Huntes (nebst Werkverzeichnis), die kenntnisreich und genau die Leistung Huntes für die deutsche Kinematografie darstellen. Die Autoren nutzen begreiflicherweise die Sammlung der Arbeiten Huntes, die das Filmmuseum besitzt (mit solchen Pfunden muß man wuchern! Also gibt es auch ein Bestands-Verzeichnis). Aber leider fallen deshalb auch Entwürfe Huntes und ergo diejenigen Filme weg, die weniger spektakulär und mehr alltäglich, also auch mehr charakteristisch für die NS-Zeit waren.

Dennoch ist viel Wissenswertes und Aufschlußreiches zu lesen. Wichtige Stadien der deutschen Filmgeschichte werden „von der Seite aus" gesehen, eben aus der Optik desjenigen, der die Dekorationen entwarf und sie allemal als Spielräume für Darsteller und Regisseur und als Lebens- und Aktionsräume von Filmfiguren begriff, d.h. konkret: der sie in Skizzen und Entwürfen nach dem Drehbuch dem Regisseur vorschlug und sie in der Regel auch gebaut und fotografiert bekam.

Die Autoren der Studien setzen ihre Analysen in sinnliche Beziehung zum jeweiligen Film. So wird mit faszinierender Bild-Logik Langs „Nibelungen" mittels der Entwürfe Huntes und von Szenenfotos quasi als optisches Drehbuch nacherzählt. Man muß sich Zeit nehmen und in Ruhe die Entwürfe und die Film-Szenen-Fotos zueinander fügen, um die wirk-

lichen ästhetischen Qualitäten aufnehmen zu können. Darunter sind Skizzen, die man sich als eigenständige Blätter von Wert in jeder Galerie denken kann.
Zwei Studien von Alfons Arns und Dieter Bartetzko untersuchen minutiös Huntes Entwürfe für „Jud Süß" und „Die Entlassung" und weisen plausibel nach, daß und wie Hunte den Zeitgeist der offiziellen NS-Propaganda auf- und gelegentlich auch vorwegnahm. Eine moralische Wertung solcher „Flexibilität" versagen sie sich: ihre Analysen sprechen für sich, die Filme sowieso. Leider fehlt ein entsprechender Aufsatz zu Huntes DEFA-Arbeiten. So bleibt: Hunte war ein sehr begabter, besessener, phantasiereicher Film-Mann, der dem Film gab, was des Filmes ist und der sich - mit seiner künstlerischen Besessenheit - in jede staatspolitische Ideologie einpaßte, ohne freilich dabei seinen Film-Kunst-Anspruch aufzugeben, eine deutsche Künstler-Ambivalenz wie so oft in diesem Jahrhundert.

■ International Directory of Cinematographers Set- and Costume Designers in Film, K.G.Saur München / New York / London / Paris, 1984ff., 14 Bände. Band 4: Germany from the beginnings to 1945, bearb. von E. Spiess, A. Krautz, 605 S., DM 148.-
ISBN 3-589-21434-0

In vierzehn (14 !) Bänden sind alle europäischen Filmszenographen und Kameraleute von den Anfängen des Kinos bis ca. 1985 erfaßt - mit Lebensdaten und knappsten filmographischen Angaben (Filmtitel, Produktionsjahr, Regisseur), geordnet nach Ländern und darin in alphabetischer Folge. Allein für Deutschland bis 1945 sind 800 Namen dieser Filmkünstler aus „der zweiten Reihe" verzeichnet. Ein enormer Speicher, handhabbar und plausibel, auch wenn man genaueres zu einzelnen Leuten dieser Professionen weiter recherchieren muß. Über 1 1/2 Jahrzehnte hinweg haben der Berliner Filmhistoriker Alfred Krautz und der Verlag K.G. Sauer München diesen voluminösen Überblick herausgebracht, die FIAF ihn finanziert. Aus Geldmangel wurde nun die Arbeit beendet.

■ Mückenberger/Jordan: „Sie sehen selbst, Sie hören selbst ...", Reihe „Aufblende", Hitzerodt-Verlag Marbach 1994, 460 Seiten mit Abb.
ISBN 3-89398-144-6

Bekanntes, nun etwas genauer. Die Babelsberger Filmhistoriker Christiane Mückenberger und Günter Jordan haben ihre jahrelangen Forschungen zur DEFA-Frühgeschichte 1946 - 1949 fortgeführt und nun vor allem aufgefrischt, indem sie viele, bisher bereits bekannte Zusammenhänge genauer beschreiben, mit mehr Dokumenten und Belegen untersetzen und so insgesamt differenzierter darstellen. Dabei ist viel Interessantes aus den „Infra-Struktu-

ren" der DEFA-Betriebs-Abläufe und produktionsgeschichtlich Erhellendes zu lesen. Insbesondere die allmähliche ideologische Indoktrinierung der DEFA-Dokumentarfilm-und Wochenschau-Produktion gegen Ende der 40er Jahre war so detailliert noch nicht zu lesen. Insgesamt also eine Bereicherung und fristgerecht zum DEFA-Jubiläum (die Verlags-Jahres-Angabe 1994 mag ein Irrtum sein.)

■ Manfred Durniok: films & friends, Verlag Das neue Berlin/ Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen, 1996, 240 Seiten, zahlreiche Abb., ISBN 3-359-00828-6

Ein kostbar gemachtes und wohl auch teures Buch, viele großformatige, schöne Fotos - ja, Durniok fotografiert auch gern und viel. Ergo müssen natürlich Fotos von ihm in das Buch. Denn es ist sein Buch und ein Buch nur über ihn und über seine Entwicklung. Wäre er ein Politiker, so könnte man etwas von Personenkult denken, aber er ist Filmproduzent und bekanntlich ein erfolgreicher und sehr geschickter. Also kann er sich solch voluminöse Selbstdarstellung wohl leisten. Schließlich kann man das Buch auch als Werbung für die eigene Firma ansehen. Am interessantesten sind die Auskünfte und Episoden, die Freunde und Mitarbeiter Durnioks (darunter immerhin Istvan Szabo, Gitta Nickel, Zanussi, Penderecki) aufgeschrieben haben und die wie ein sehr, sehr bunter, intimer Blumenstrauß wirken. Liest man genau und auch mal zwischen den Zeilen und setzt im Geiste die bezüglichen Filme dazu, so kann man sich ein recht treffendes Bild machen - nicht nur vom „wahren" Durniok, sondern auch von Größe und Elend und Macht und Kunst eines modernen, intelligenten und cleveren Filmproduzenten.

vorgestellt von ...
Ronny Loewy, Frankfurt/M:

■ Hillel Tryster: Israel before Israel. Silent Cinema in the Holy Land, Jerusalem, Steven Spielberg Jewish Film Archive 1995

Zur letztjährigen Retrospektive der 14. „Giornate del cinema muto" erschien Hillel Trysters Darstellung der Filmgeschichte der zionistischen Besiedlung Palästinas. Das Buch umfaßt die Jahre seit den ersten Filmen der Gebr. Lumière aus Jaffa und Jerusalem 1896 im Palästina unter ottomanischer Herrschaft bis zur Beendigung der britischen Mandatsherrschaft in Palästina durch die Staatsgründung Israels 1948.

Der mit zahlreichen Photographien und Dokumenten ausgestattete Band erzählt zum erstenmal ein Stück Filmgeschichte, die eng mit der zionistischen Besiedlung Palästinas

und der Gründung eines zionistischen Gemeinwesens verknüpft ist. Filmproduktion in Palästina war sowohl Kommerz, Propaganda und Entertainment. Ein großer Teil der Filme dieser Zeit waren „Fundraiser" von jüdischen Hilfsorganisationen, die international operierten. Eine ganze Reihe dieser Filme wurden auch in Kooperation mit deutschen Firmen und Organisationen hergestellt, sogar bis in das Jahr 1938. Von den Filmen der Pioniere Yaacov Ben Dov, Baruch Agadati und Natan Axelrod beschreibt Tryster die Arbeit von Regisseuren bis hin zu Emigranten aus Nazideutschland wie Helmar Lerski.

Trysters Darstellung in diesem Band, obwohl sie bis in das Jahr 1948 reicht, behandelt ausschließlich die Stummfilmproduktion dieser Zeit; an einer Darstellung des Tonfilms in Palästina bis 1948 arbeitet Tryster zur Zeit.

■ Amy W. Kronish: World Cinema: Israel, London, Flicks Books 1996
ISBN 0-948911-70-0

Zur Geschichte des Films in Israel liegt nunmehr zum erstenmal eine Gesamtdarstellung vor. Amy Kronish, Kuratorin im Israelischen Filmarchiv in Jerusalem, ist es gelungen, in einem nicht allzu umfangreichen Buch die Entwicklung der Kinematographie Israels als eine Kultur von Herausforderungen durch Holo-caust-Folgen, Kriege, Einwanderung, Konfrontationen zu analysieren. Diese historischen Imponderabilien Israels markieren das Themenspektrum aller Filmgattungen und Genres vom Dokumentarfilm bis zu den diversen Spielarten des Unterhaltungskinos. Es bleibt nicht aus, daß Erwartungen an die Ausführlichkeit der Ausbreitung einzelner Themen des israelischen Kinos enttäuscht werden, so die Darstellung der Vorgeschichte des Films der jüdischen Gemeinschaft vor der Staatsgründung, nicht sehr befriedigt werden.

Der übersichtlich gegliederte Text behandelt gleichgewichtig das Kino der zionistischen Pioniere (von Yaacov Ben Dov bis zu Baruch Dienar u.a.), das israelische Autoren-Kino (Uri Zohars, u.a.) wie das Kommerzkino der „Eis-am-Stil"-Filme. Ergänzt wird das Buch durch eine brauchbare Filmografie.

FilmMaterialien.

Eine filmhistorische Publikation von
CineGraph Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.
CineGraph Babelsberg Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V.
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin
Hrsg.: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen

bisher erschienen:

Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen: Ludwig Berger, Hamburg-Berlin, Januar 1992, 46 S. (= Film-Materialien 1) [vergriffen]

Veronika Göke, Werner Sudendorf: Henrik Galeen, Hamburg-Berlin, Mai 1992, 48 S. (= Film-Materialien 2)

Susanne Fuhrmann, Rolf Aurich, Gesellschaft für Filmstudien (GFS), Hannover: Filmaufbau GmbH, Götingen, Hamburg-Berlin-Hannover, Januar 1993, 44 S. (= Film-Materialien 3) [vergriffen]

Renate Helker, Claudia Lenssen: Olga Tschechowa, Hamburg-Berlin, Juni 1993, 44 S. (= Film-Materialien 4) [Restexemplare]

Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen: Phil Jutzi, Hamburg-Berlin, September 1993, 54 S. (= FilmMaterialien 5)

Hans-Michael Bock, Marie-Luise Bolte: Paul Dessau, Hamburg-Berlin, September 1994, 53 S. (= FilmMaterialien 6)

Rolf Aurich: Heinz Pehlke, Kamera, Hamburg-Berlin, September 1995, 56 S. (= FilmMaterialien 7)

Hans-Michael Bock: Siegfried Arno, Hamburg-Berlin, Dezember 1995, 51 S. (= FilmMaterialien 8)

Jeanpaul Goergen: Victor Trivas, Hamburg-Berlin, September 1996, 39 S. (= FilmMaterialien 9)

Die FilmMaterialien kosten DM 5.—. Sie sind nur über die Stiftung Deutsche Kinemathek zu beziehen. Neue Anschrift ab 1. August:

Stiftung Deutsche Kinemathek
Heerstraße 18-20, 14052 Berlin
Tel.: 300 903 - 0, Fax.: 300 903 - 13

Victor Trivas Filmreihe

Im September und Oktober 1996 veranstalten das Metropolis Kino, Hamburg, und das Zeughauskino, Berlin eine Retrospektive des russsischen Regisseurs, Szenografen und Autors Victor Trivas.

Im Jahre 1931 wurde der nach Berlin emigrierte russische Filmkünstler Victor Trivas mit dem pazifistischen Film "Niemandsland" berühmt. Aber der große Durchbruch blieb dem auch als Szenograf und Drehbuchautor arbeitenden Regisseur verwehrt. In Paris realisierte er 1933 mit "Dans les rues" einen der bemerkenswertesten - und unbekanntesten - Filme jener Jahre. Über Paris emigrierte er in die USA; 1959 drehte er mit "Der Nackte und der Satan" den heftig angegriffenen ersten bundesdeutschen Gruselfilm.
Trivas' Arbeiten beeindrucken durchihre humanistische Vision und faszinieren durch eine befremdliche Balance verschiedener Stile und Einflüsse als Reflex eines typischen Emigrantenschicksals.
Zur Retrospektive erscheint das Heft 9 der Reihe FilmMaterialien.
Das vom Zeughauskino zusammengestellte Programm:

"Aufruhr des Blutes" (Regie: Victor Trivas, 1929) - 9. September: 20.30 Uhr

"Der Mörder Dimitri Karamasoff" (Regie: Fedor Ozep, 1931, Mitarbeit an Buch und Bauten: Victor Trivas) - 12. September: 20.30 Uhr

"Niemandsland" (Regie: Victor Trivas, 1931) - 16. September: 20.30 Uhr / 19. September: 18.15 Uhr

"Dans les rues" (Regie: Victor Trivas, 1933) - 19. September: 20.30 Uhr / 26. September: 18.15 Uhr

"Die Nackte und der Satan" (Regie: Victor Trivas, 1959) - 12. September: 18.15 Uhr / 30. September: 20.30 Uhr

Für das Programm im Metropolis wird auf deren Oktober-Programm verwiesen.