

FILMBLATT 3 - Frühling 1997

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Renate Helker

An jedem letzten Freitag des Monats veranstaltet CineGraph Babelsberg in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum im Zeughauskino die Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“. Vorgestellt werden vergessene und übersehene Filme der deutschen Filmgeschichte, Spielfilme zumeist, aber auch Werbe- und Trickfilme und Wochenschauen. Zum Film gibt es jeweils eine Einführung und ein kostenloses Informationspapier mit Stabangaben, Kritiken usw.. In diesem Heft machen Rainer Rother und Uli Jung auf zwei bemerkenswerte Filme dieser Reihe aufmerksam: *Der letzte Untertan* (D 1919, R: Max Maschke) und *Waterloo* (D 1929, R: Karl Grune). Von Karl Grune dokumentieren wir zwei Texte, die seine künstlerische Position Ende der zwanziger Jahre umreißen.

In einer ausführlichen Selbstdarstellung präsentiert sich das Film-Archiv Lippe. Außerdem beginnen wir mit einer Serie, in der wir die Internet-Präsentation deutscher Filmmuseen kritisch vorstellen. Der Serviceteil bringt u.a. eine Übersicht über die lieferbaren Publikationen des Filmmuseums Potsdam sowie Hinweise auf Berliner Filmausstellungen. Buchbesprechungen beschließen die dritte Lieferung des FILMBLATTs.

Das nächste FILMBLATT erscheint Anfang Mai. Vorgesehen sind Beiträge über den Filmsammler Walter Jerven und Lotte H. Eisner sowie Dokumente zur Geschichte des deutschen Animations- und Werbefilms. Die Serviceseiten werden über die Veröffentlichungen des Filmmuseums Frankfurt informieren.

FILMBLATT erscheint weiterhin kostenlos. FILMBLATT 1 und 2 sind vergriffen. Bitte beachten Sie die Anzeigen unserer Inserenten.

Redaktion:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56d, 10965 Berlin

Tel./Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Karikierter Wilhelminismus.

Max Maschke: *Der letzte Untertan* (D 1919)

Auch das Deutsche Historische Museum (DHM) unterhält ein Filmarchiv, das durch Neuerwerbungen ständig erweitert wird. Am 26. Juli 1996 präsentierte Rainer Rother, Leiter des Zeughauskinos im DHM, in der Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ von CineGraph Babelsberg einen bemerkenswerten Filmfund: das „große satyrische Drama“ *Der letzte Untertan* aus dem Jahre 1919, ein bislang verschollener Film über „das wilhelminische Zeitalter im Spiegel der Satire“ - so die zeitgenössische Werbung. Rainer Rother berichtet über diese wiederentdeckte politische Satire.

Die Zeit zwischen dem Ende des Kaiserreiches und der Wiedereinführung der Filmzensur mit dem Reichslichtspielgesetz 1920 gilt als Periode des „Sittenfilms“, des leicht anrühigen und mitunter skandalträchtigen Aufklärungsfilms. Eine Periode der Filmgeschichte also, in der nach dem Ende des Kaiserreiches neue Möglichkeiten aufschienen, die von der Filmindustrie, die immer nur das Eine will, nämlich Geld verdienen, mit der Spekulation auf die verlässlich niederen Instinkte des Publikums, genutzt wurden. Nun sind aus der Phase, in der sich die deutsche Filmindustrie der Freiheit von jeglicher Zensur erfreute, ebenso wie aus der Stummfilmzeit überhaupt nur ein Bruchteil der Filme erhalten. Insbesondere von den „billigen“ Produktionen sind nur wenige Beispiele überliefert; insofern ist das Urteil, wie eindeutig diese Spekulationen waren, nicht ganz einfach zu fällen. Immerhin kann man feststellen, daß es auch andere Arten gab, Filme auf die vermutlichen Bedürfnisse des Publikums auszurichten. Bei dem hier vorzustellenden Film geht es um ein solches Exempel eines Kinos, das kaum auf Kunstsanspruch gestellt war und das aktuelle Konjunkturen ausnutzte, um sein Publikum zu finden.

Der Film *Der letzte Untertan* wurde in Anzeigen in den Fachzeitschriften Anfang des Jahres 1919 als erste politische Satire angekündigt. Eine ausführliche Inhaltsbeschreibung in der „Ersten Internationalen Filmzeitung (Nr. 7, 14. 2. 1920) ermöglicht einen Vergleich zwischen der überlieferten Kopie und der 1919 ursprünglich gezeigten Fassung.

Erhalten ist von *Der letzten Untertan* eine holländische Verleihkopie, die den Titel *Sic transit gloria mundus* und den Untertitel *Zoo vergaat's Werelds Grootheit* [So vergeht die Größe der Welt] trägt. Von dieser Kopie erfuhr ich zum ersten Mal, als ein holländischer Sammler versuchte, nähere Informationen über einige seiner nicht identifizierten Filmkopien zu bekommen - darunter auch zu solchen, bei denen Deutschland das vermutliche Ursprungsland war.

Als Material für die Untersuchung brachte er neben dem Titel die Stabangaben mit, so daß die Identifikation über einen Vergleich der Filmografien der verschiedenen Schauspieler möglich war: die „Schnittmenge“ der Beteiligten war der Film *Der letzte Untertan*. Bei der holländischen Kopie handelte es sich um Nitromaterial, das noch in einem vergleichsweise guten Zustand war. Das heißt, neben den zeitgenössischen Beschädigungen der ehemaligen Verleihkopie waren gravierende Schäden am Nitromaterial nicht eingetreten. Jedoch fehlte, wie sich nun rekonstruieren läßt, ein merklicher Teil des Films, so daß man davon ausgehen kann, daß der nun in vier Akten überlieferten Fassung ursprünglich fünf Akte zugrunde lagen. Der ehemalige vierte Akt bleibt bis auf weiteres verloren. Immerhin handelt es sich aber um eine viragierte Kopie, die in den vorhandenen Teilen Fehlstellen nur an einer Stelle aufzuweisen scheint. Die Nitrokopie ist von Hague-Film umkopiert worden. In der Sammlung des Deutschen Historischen Museums befindet sich eine Sicherheitskopie des Films in seiner überlieferten Form, d.h. mit holländischen Zwischentiteln.

Der letzte Untertan ist sicherlich kein bedeutender Film, wenn ein filmästhetischer Maßstab angelegt wird. Wohl aber bleibt er interessant durch seinen Bezug auf die aktuelle politische Situation. Es handelt sich vermutlich nicht nur um „die erste Satire“, sondern zugleich um den ersten Spielfilm, der auf die Abdankung des Kaisers und die Ausrufung der Republik explizit Bezug nimmt. In gewisser Hinsicht haben wir es mit einem „exploitation movie“ zu tun, das recht schnell produziert worden sein muß, denn die erste Anzeige (eine Ankündigung in der LichtBildBühne) erscheint schon am 1. März 1919 und im April wird der Film als „vorführbereit“ gemeldet. Damals hieß es auch werbend: „Der Film wird Aufsehen erregen, wie nie ein Film erregt hat, nicht durch Monumentalität, nicht durch Prunk, sondern durch die Kraft seines Inhalts und die satirische Stärke seiner Handlung. Den Film muß jedes Theater spielen, wird jeder sehen müssen.“

Der letzte Untertan ist mit seiner Satire weitgehend auf der sicheren Seite angesiedelt: seine Seitenhiebe gelten der alten Ordnung, die aber hier nicht von den ehemals Mächtigen selbst, sondern von einem Zeitungsverleger vertreten werden. Dieser „letzte Untertan“ ist der Kommerzienrat Lehmann, dessen Zeitung nichts verlautbart, was nicht vom Hofe selbst schon gesprochen wurde. Lehmann, den Herrmann Valentin spielt, wird als Karikatur des kaisertreuen Untertanen entwickelt. Sein höchstes Ziel ist es, der Obrigkeit gefällig zu sein und so trägt er seinen Bart nach der „neuen Mode“ (und zwiebelt ihn fortan wie Wilhelm II.), verspricht seine Tochter auch dem kaiserlichen Kammerherrn, nachdem ihm Adelswürde verliehen wurde. Eindeutigere Bezüge zum Wilhelminismus deutet der Film in der Person des Redakteurs Wohlgemut an (der im Holländischen zu „Lighthart“ wurde). Dessen Überzeu-

gungen harmonieren mit denen Lehmanns nicht durchaus und als er einen freisinnigen Artikel veröffentlicht, in dem er gegenüber der Verbindlichkeit kaiserlicher Kunsturteile gewisse Zweifel äußert, mag dem Publikum von 1919 die Analogie zu kaiserlichen Kunstverdikten präsent gewesen sein.

In der Filmhandlung bringt dieser Artikel für Wohlgenut die Entlassung. Zwar folgt ihm Elsa, Lehmanns Tochter, doch herrscht nun materielle Not. Die darauffolgenden Ereignisse - Denunziation Wohlgenuts, seine Einkerkelung, die ausbrechende Revolution - sind nicht überliefert. Wohl aber die Versuche Lehmanns, sich an die neue Ordnung anzupassen und mit einer radikaleren Ausrichtung seines Blattes neue Leser zu gewinnen. (In der Originalfassung gab Lehmann zwei neue Zeitungen „Der rote Kakadu“ und „Die rote Handgranate“ heraus.) Das Studium des „Kapitals“ wie einer Schrift des „Spartakus“ verhindern aber nicht, daß die neue Klientel, aufgestachelt vom ehemaligen Kammerdiener Lehmanns, den Verleger aus ihrem Lokal wirft, sobald seine Identität bekannt wird. Eine letzte Volte der Handlung, die eine Festgesellschaft zum Opfer einer Räuberbande macht, fehlt wiederum in der holländischen Fassung.

Der Film - angekündigt als „Sensation ersten Ranges voll unerhörter Schlagkraft“ (Anzeige der Luna-Film-Ges., in: Der Film, Nr. 19, 10.5.1919, S. 44) - gehört von seiner Machart her noch ganz in das „wilhelminische Kino“; es dominieren die Tableaus, die Kamera bewegt sich in den Szenen nicht und die Szenen selbst werden auch nicht in Einstellungen aufgelöst, sondern durchgängig gedreht.

Der letzte Untertan repräsentiert formal also einen Film, der nicht auf der Höhe seiner Zeit ist. In gewisser Hinsicht gilt das auch für die satirische Handlung selbst (soweit das ohne Kenntnis der fehlenden Teile beurteilt werden kann), die sich in der Karikatur des Wilhelminismus sicher war und die Persiflage der neuen Gesellschaft nur unter dem Schema Ordnung-Unordnung wagt. Dennoch ist er, und zwar nicht ausschließlich unter einem historischen Gesichtspunkt, durchaus ansehnlich. Zumal die Zeichnung der Tochter Elsa ist gelungen. Sie ist sowohl überraschend „aktiv“ für eine Frauenfigur in dem gegebenen Kontext als auch in ihrer Abwehr der Annäherungen des Kammerherrn von erfrischender Direktheit. Mit ihr läßt sich die neue Zeit ganz gut an.

Der letzte Untertan - Credits und Kritiken

Die Recherche der Stabangaben und Uraufführungskritiken zu *Der letzte Untertan* war recht beschwerlich, da der Film schon ab Mitte April 1919 als vorführungsbereit angezeigt wurde, er aber erst im Dezember 1919 in die Kinos kam. Die folgenden Angaben und Kritiken, die auch unter einem filmsoziologischen Aspekt interessant sind, ergänzen das Informationspapier, das ich zur Wiederaufführung der wiederentdeckten Kopie von *Der letzte Untertan* erstellte. Die Werbetexte sprechen ihre eigene, nicht minder aufschlußreiche Sprache.

JpG

Der letzte Untertan

Produktion: Luna-Film-Gesellschaft m.b.H., Berlin, 1919

Verleih:

Deutschland: Rheinische Film-Ges. mbH, Luna-Film-Gesellschaft

Niederlande: R-Film [d.i. Richard-Oswald Film-Verleih, Haag]

Regie: Dr. Max Maschke, Direktor der Luna-Film-Gesellschaft

Buch: Robert Heymann

Darsteller: Hermann Vallentin, Käte Ferida, Helga Molander, Leonhard Haskel, Karl Harbacher, Joseph Römer, Arthur Wilke, Fritz Riedel

Länge: 5 Akte

Pressevorführung: 7. Dezember 1919, Berlin (Marmorhaus)

Kopie: Deutsches Historisches Museum, Archiv-Nr. 1010

Format: 35 mm, 1309,7 Meter, verschiedenfarbig viragiert

Empfohlene Vorführgeschwindigkeit: 18 B/Sek. (= 63°)

Was ist eine Satyre? Eine Satyre ist eine Kunstform, die Torheiten und Laster der Zeit, Irrungen und Verkehrtheiten des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens in ihrer Blöße aufzudecken versucht, die ernst und strafend, heiter und lachend geißelt, durch Witz und Laune, was zu geißeln, zu belachen, zu strafen ist.

Eine solche Satyre ist das aktuelle Satyrdrama *Der letzte Untertan*.

Der letzte Untertan ist ein durch die Revolution des 9. November aus dem Gleichgewicht geratener Typ der wilhelminischen Zeit.

Der letzte Untertan duldete nur eine Überzeugung: seine und seine Überzeugung war stets die seines Monarchen.

Der letzte Untertan kroch vor allem, was oben war, stieß nach allem, was unter ihm stand.

Der letzte Untertan war ordensgierig und adelslüsternd.

Der letzte Untertan war national bis in die Knochen der andern, und kampfbereit bis zum letzten Blutstropfen der andern.

Der letzte Untertan war Verleger einer Zeitung, dessen Devise war: Mit Gott für König und Vaterland.

Der letzte Untertan ließ am 9. November aus seinem Blatte den „König“ streichen, am 15. November den „Gott“ entfernen.

Der letzte Untertan gab seinem Blatte den Untertitel fortan: „Für gute Demokratie“ - „Das Blatt des freien Staatsbürgers“.

Der letzte Untertan ward am 9. November Demokrat.

Der letzte Untertan ward Spartakist im Dezember und ließ zwei neue Zeitungen erscheinen: „Der rote Kakadu“ und „Die rote Handgranate“.

Im Laufe des Jahres 1919 kehrte der letzte Untertan reuig zurück, wo er begonnen.

(Anzeigen der Luna-Film-Gesellschaft in: LichtBildBühne, Nr. 12, 22. 3. 1919, S. 97-102)

Diese beißende und lebenswahre Grotteske vom byzantinischen Gesinnungsschmok Lehmann, der sich vom alldeutschen Zeitungsverleger zum Herausgeber der Roten Handgranate wandelt, ist eine unerschrockene Attacke, die in einem derben, aber hürdensicheren Galopp geritten wird. Vor allem steckt Geist in dieser Arbeit und wird Geist durch sie geweckt. Sie bedeutet wirklich so etwas wie eine Politisierung der Leinwand.

(Manfred Georg in: B.Z. am Mittag, zit. nach: Erste Internationale Filmzeitung, Nr. 49, 13. 12. 1919)

Die Tragi-Komödie eines Revolutionsjobbers - ein Werk, das auf der sonst alles Zeitgemäße blitzschnell erfassenden Filmbühne (allzulang!) fehlte. Ein Film, im Marmorhaus gespielt, aber nicht für das Marmorhaus geschaffen, nicht für Leute berechnet, die z.T. so sind, wie der Film sie schildert. Das eigentliche Kinopublikum, die Ladenmädchen, die Kommis, die Angestellten, die Halberwachsenen, die Studenten, der kleine Mann und - last not least - die großen Massen der Arbeiterschaft werden sich freuen, einmal einen jener üblen Konjunkturritter an den Pranger gestellt zu sehen. - daß man dabei nicht politisch einseitig geworden ist, sondern im Gegenteil versucht hat, allem und allen gerecht zu werden, ist, so schwer es erscheint, selbstverständlich. Ja, man ist vielleicht schon um einen Grad zu zurückhaltend gewesen. (P.: *Der letzte Untertan*, in: *Der Film*, Nr. 50, 14. 12. 1919, S. 38)

Verlag
edition text + kritik
 Levelingstraße 6a
 81673 München
 Fax 089/43 39 97

Recherche : Film

Quellen und Methoden
 der Filmforschung
 Herausgegeben von
**Hans-Michael Bock
 und Wolfgang Jacobsen**



Ein **CINEGRAPH** Buch
 edition
 text+kritik

Hans-Michael Bock/
 Wolfgang Jacobsen (Hg.)

Recherche : Film
 Quellen und Methoden der
 Filmforschung

etwa 250 Seiten, ca. DM 35,--
 ca. öS 256,--/sfr 32,50
 ISBN 3-88377-550-9

Ein solches Handbuch war lange ein Desiderat auf dem deutschen Filmbuch-Markt: »Recherche : Film« stellt die Basis filmhistorischer Arbeit vor. Renommiertere Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler geben einen Überblick über die wichtigsten Epochen der deutschen Filmgeschichte, erläutern filmhistorische und -theoretische Forschungsansätze und kommentieren die wichtigsten Quellen. *Historische Grundlagen, Methoden, Trends und Quellen* der Filmgeschichtsforschung werden eingeordnet und bewertet.

Der Band gibt Orientierungshilfe, etwa für Studierende, und bietet Interessierten und Fachleuten fundierte und pointierte Information.

Drehbücher
 deutscher Filmklassiker
 in der Reihe **FILMtext**

herausgegeben von
 Helga Belach und
 Hans-Michael Bock:

Kameradschaft
 Drehbuch von Vajda/Otten/
 Lampel zu G. W. Pabsts
 Film von 1931

Mit Aufsätzen und Materialien
 von Hermann Barth, Helga
 Belach, Wolfgang Jacobsen
 und Heike Klapdor

196 Seiten, 31 Abb.
 DM 36,50/öS 266,--/sfr 34,--
 ISBN 3-88377-547-9

Kameradschaft
 Drehbuch von Vajda/
 Otten/Lampel
 zu G. W. Pabsts Film
 von 1931 **FILMtext**
 edition text+kritik



Pabsts Film »Kameradschaft/
 La tragédie de la mine« von
 1931 ist eines der bedeutendsten
 Werke des frühen deutschen
 Tonfilms: ein Aufruf zur
 internationalen Solidarität und
 zur deutsch-französischen
 Aussöhnung.

Gerne senden wir Ihnen
 unseren Prospekt zu, der
 alle Titel zum Film vorstellt.

Ein echt vaterländisches Filmwerk?

Karl Grune: *Waterloo* (D 1929)

Am 20. Oktober 1996 stellte der Trierer Filmwissenschaftler Uli Jung im Rahmen der von CineGraph Babelsberg veranstalteten Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ im Berliner Zeughauskino Karl Grunes vergessenen Stummfilm *Waterloo* aus dem Jahre 1929 vor. Wir dokumentieren die für den Druck überarbeitete Fassung von Uli Jungs Einführung. Von Uli Jung erschien zuletzt das zusammen mit Walter Schatzberg verfaßte Buch „Robert Wiene - Der Caligari-Regisseur“ (Henschel, Berlin 1996).

1812. Hungernde Bauern hoffen apathisch auf Hilfe, während Moskau in Flammen untergeht. Gespenstig werden Leichen durch die nächtlichen Gasen Wiens getragen. „Europa war ein Trümmerhaufen,“ sagt ein Zwischentitel, „... und dies alles das Werk eines Mannes - des großen Korsen!“ So beginnt *Waterloo*, Karl Grunes lang vergessener Monumentalfilm von 1929.

Waterloo gehört zu jenen späten Stummfilmen, die durch die Verbreitung des Tonfilms an einer lukrativen Auswertung gehindert wurden und schnell in Vergessenheit geraten sind. Nur zwei Auslandsfassungen haben sich weltweit erhalten, eine in der Cinémathèque Suisse mit deutschen und französischen Zwischentiteln und eine in der Cinémathèque Municipale de la ville de Luxembourg mit französischen Titeln. Die Luxemburger Cinémathèque hat aus Anlaß des Jubiläums „100 Jahre Film“ und im Rahmen von „Luxemburg - Kulturstadt Europas 1995“ die fast vollständige Schweizer Kopie restauriert und bei Carl Davis eine neue orchestrale Begleitmusik in Auftrag gegeben. Am 24. März 1995 wurde die neue Fassung von *Waterloo* im Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg uraufgeführt.

Auch die historische Premiere von *Waterloo* am 10. Januar 1929 hatte einen besonderen Anlaß in der Jubiläumsfeier, mit der die Münchner Produktionsfirma Emelka ihr zehnjähriges Bestehen beging. 1919 war in Geiselgasteig vor den Toren Münchens die Münchner Lichtspielkunst gegründet worden, aus deren Anfangsbuchstaben das Akronym Emelka gebildet wurde. Die finanzstarke Gründung erfolgte gerade zur rechten Zeit vor der politischen Neuorganisation des deutschen Filmwesens und das Reichslichtspielgesetz vom Mai 1920 honorierte den neuen Produktionsstandort mit der Einrichtung einer Zensurkammer in München, die für die Zulassung von Filmen aus dem Süden Deutschlands zuständig war. Münchens Status eines bayerischen Gegengewichts zu der in Berlin konzentrierten, also preußisch dominierten deutschen Filmindustrie wurde auf diese Weise politisch anerkannt - die deutsche Film-

**Neuerscheinung: Band 2 der
Filmgeschichte International**



Hrsg.: Jan-Pieter Barbian und Uli Jung

Petra Putz

WATERLOO IN GEISELGASTEIG

**Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns
Emelka (1919-1933) im Antagonismus
zwischen Bayern und dem Reich**

mit einer Konzern-Filmographie von Uli Jung

Mit *WATERLOO*, Karl Grunes lange vergessenem Meisterwerk aus dem Jahr 1929, wollte die Filmproduktionsfirma Emelka ihr zehnjähriges Bestehen feiern, der Film jedoch war für die Emelka der Anfang vom Ende.

Die Münchner Lichtspielkunst AG (Emelka) in München-Geiseltal - dem Standort der heutigen Bavaria - war die zweitgrößte Filmproduktion der Weimarer Republik; sie wurde 1919 gegründet als bayerischer Gegenpol zur allbeherrschenden Berliner Ufa und mußte 1932 Konkurs anmelden, nachdem geschäftliche Fehlentscheidungen sie in finanzielle Schwierigkeiten gebracht hatten. An der wechselvollen Geschichte dieses bedeutenden Filmkonzerns läßt sich nicht allein ein Stück deutscher Filmgeschichte nachzeichnen, das bisher vernachlässigt worden ist; auch die politischen Antagonismen zwischen Bayern und dem Reich in den zwanziger Jahren treten anhand der Konzern-Entwicklung z.B. auf wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet zutage.

Petra Putz hat als erste dieses filmhistorische Neuland betreten und, gestützt auf umfangreiche Quellenstudien, die Geschichte der Emelka erforscht und aufgezeichnet. Ihre Ergebnisse ergänzen sinnfällig eine Filmgeschichtsschreibung, die bisher ihr Interesse fälschlich nur auf den Produktionsstandort Berlin konzentriert hat.

ISBN 3-88476-230-3, 265 S., kt., DM35,00

Noch erhältlich: der 1. Band der *Filmgeschichte International* von Uli Jung (Hg.): *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.*

ISBN 3-88476-063-7, 269 S., kt., DM 30,00

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Bergstr. 27, 54295 Trier / Postfach 4005, 54230 Trier, Tel.: (0651) 41503, Fax (0651) 41504

produktion hatte ein zweites technisches und administratives Zentrum bekommen. Die Emelka entwickelte sich rasch zu einem namhaften Konzern, der neben dem Produktionszweig auch Verleihfirmen, einen Theaterpark, Abteilungen für Wochenschauen und Kulturfilme sowie eine Kopieranstalt in sich vereinigte.

Als man sich Ende 1928 zum Zehnjahresjubiläum rüstete, war die Emelka bereits im Niedergang begriffen. Im Grunde hatte sie sich nie so recht von der Inflation der frühen Weimarer Jahre erholt. 1929 wurde erstmals eine negative Konzernbilanz geschrieben. Der Großfilm *Waterloo* hatte einen erheblichen Anteil an diesem Defizit, denn die beginnende Tonfilmumstellung der deutschen Kinos behinderte die kommerzielle Auswertung ganz erheblich. Weitere Managementfehler verursachten Verspätungen in der technologischen Umrüstung des Konzerns. 1932 brach die Emelka endgültig zusammen; die Rechtsnachfolge trat 1933 die Bavaria Film AG als Auffanggesellschaft an.

Hatte Abel Gances *Napoléon* (F 1927) den Aufstieg Napoléons als Gewinnler der Französischen Revolution gezeigt, konzentriert sich Karl Grune 1929 auf die Voraussetzungen und die Entwicklung von Napoléons zweiter Herrschaft. Anders als der eingangs beschriebene Beginn des Films erwarten ließe, handelt es sich aber nicht um ein deuschtümelndes, antifranzösisches ‚Machwerk‘, sondern vielmehr um den Versuch, ein Geschichtsbild zu entwerfen, das die politische Einigung Europas gegen den neuerlichen Machtanspruch des großen Korsen zeigt. So hat Grunes Film zwar eine deutsche Perspektive und die Handlung wird vorwiegend von Marschall Blücher (Otto Gebühr) getragen, aber auch Napoléon als klugem Taktiker und Opfer der internationalen politischen Konstellationen wird seine Reverenz erwiesen.

Doch geht es Regisseur Karl Grune nicht um eine exakte historische Rekonstruktion. Was ihn mehr zu interessieren scheint, ist einerseits die Volkstümlichkeit Blüchers, den er als kauzigen, eigenwilligen, ein bißchen cholertischen, aber im wesentlichen pflichtbewußten und patriotischen Soldaten vorstellt. Als eigenwilliger Kauz hat er sich längst ins Privatleben zurückgezogen, stellt sich seinem König aber sofort und ungefragt wieder zur Verfügung, als er von Napoléons Militärputsch hört. Dieser Putsch wirkt wie eine Befreiung, nicht nur auf Blücher. Die Verhandlungen auf dem Wiener Kongreß, im politischen Streit der Parteien festgefahren, werden plötzlich überflüssig, da sich wieder ein militärischer Gegner konstituiert. Alle Anstrengungen werden sofort wieder gebündelt: der Krieg hilft, alle politischen Differenzen der europäischen Allianz zu überwinden. Blücher und Wellington (Humberstone Wright) umarmen sich bei ihrer ersten Begegnung vor der Schlacht als Freunde, während ihre politischen Repräsentanten in Wien einander nur zu beschimpfen wußten.

Napoléon (Charles Vanel) hingegen ist nicht weniger charismatisch als Blücher. In der Verbannung auf Elba kann er seine strategischen Phantasien zwar nur in den Sand seines Gartens zeichnen, doch die Uniformjacke hängt immer griffbereit. Selbst als politisch zur Untätigkeit Verdammter hat er seine Spione noch überall, ohne daß der Film begründen würde, warum ihm vor allem die polnische Gräfin Tarnowska (Wera Malinowskaja) treu ergeben (geblieben?) ist. Einmal zum Aufstand entschlossen, zeigt er sich nur noch als Mann der Tat. Seine Landung in Frankreich spricht sich wie ein Lauffeuer herum und treibt ihm seine ehemaligen Truppen wieder zu. Marschall Ney (Carl de Vogt), vom Wiener Kongreß ausgesandt, um Napoléon zu verhaften, muß mit ansehen, wie seine Leute zu ihm überlaufen.

Dazwischen hat Grune eine fiktionale Geschichte inszeniert, die er der Historie überstülpt: Eine Spionin, die an dramaturgisch günstiger Stelle Napoléon wieder auf den Plan der Weltpolitik bringt und die immer aufs Neue, fast wie ein klassischer *deus ex machina* in die Handlung eingreift, wann immer die historische Rekonstruktionsarbeit des Films ins Stocken zu geraten droht. Und da ist der preußische Leutnant von Reutlingen (Oskar Marion), der als Adjutant Blüchers dennoch an den militärischen Entscheidungen nicht teilhat, der aber durch seine Weibstollheit, die seiner Kaste im Historienfilm klischeehaft anhängt, das Kriegsglück seiner Partei (dramaturgisch wirksam) erheblich retardiert. Sein jugendlicher Überschwang konterkariert sein Pflichtbewußtsein, sein amouröses Verhältnis mit der Gräfin ist Genrezutat und wird durch die aufopferungsbereite Liebe seiner Braut Rieke (Betty Bird) beendet. Insofern wirkt die romantische Verstrickung wie eine dramaturgische Beigabe, die gedacht ist, die Handlung zu dynamisieren und zu strukturieren. Ohnehin ist es vielleicht berechtigt, von *Waterloo* als einem Zutatenfilm zu sprechen, denn immer dort, wo die historischen Ereignisse nach filmischer Akzentuierung verlangen, nach einer Ausdeutung oder zumindest nach Dynamisierung, sucht der Film sein Heil in wohl erprobten Klischees von endlosen Marschkolonnen, in humoristischen Seitenhieben auf eine überalterte und untrainierte Bürgerwehr oder eben in den Intrigen der Gräfin, die sich unerklärlicherweise frei zwischen den Frontlinien bewegen kann und selbst vom preußischen Hauptquartier aus noch mit Napoléon in Kontakt zu stehen scheint.

In der zeitgenössischen Kritik entbrannte eine kleine Debatte über die ideologische Wirkung von *Waterloo*. Schon vor der Premiere erklärte Emelka-Geschäftsführer Wilhelm Rosenthal, der Film sein ein „Zeitbild“, das „keine politische Verwicklungen zur Folge haben würde, weil Preußen, Engländer und Franzosen absolut objektiv behandelt wären“. Die Emelka schien damit Mißverständnissen vorbeugen zu wollen, aber vor allem die liberale Presse warf *Waterloo* eine politisch einseitige Haltung vor. „Vaterländischem Empfinden“ werde gehuldigt, das „preußische Militärmarschideal“ (Ernst Jäger) werde

hochgehalten - mehr noch: das vorgestellte Heldentum transzendiere den Nationalgedanken: „Man erkennt oft keine Vaterländer mehr, nur noch Helden [...]. Also Militarismus an Stelle des Nationalismus“ (Leo Hirsch). Regisseur Karl Grune habe mit *Waterloo* bewiesen, daß sein Pazifismus reine Fassade sei; Ernst Jäger ging soweit, ihn einen „ehemaligen Pazifisten“ zu nennen.

Konservative Rezensenten unterstellten dem Film weitgehend eine politisch vollkommen neutrale Haltung. „Historische Echtheit“ sah der Kinematograph in der Darstellung Blüchers gewahrt; „objektiv, ehrlich und spannend“ habe Grune die Geschichte wiedergegeben, befand ein anonymer Kritiker, der zu dem Schluß kam: „Der Film hätte leicht ein Hurra-Film werden können - daß er es, trotzdem Bataillen genug geschlagen werden und man mit Menschenleben gar nicht zimperlich umgeht, nicht geworden ist, danken wir Karl Grune, den vor allem einmal das Antlitz der Menschen, die ihre Zeit veränderten, bewegt.“ Fritz Olinsky sah in *Waterloo* ein „echt vaterländisches Filmwerk in ganz großem Stil“ und sprach von der „Verlebendigung eines Stückes vaterländischer Geschichte“, wobei ‚vaterländisch‘ hier wohl eher im Sinne von ‚national‘ zu lesen sein dürfte. Folgerichtig war für Olinsky der Film auch eher so etwas wie filmischer Staatsbürgerunterricht: „Gerade in unserer politisch so verworrenen Zeit hat solch ein Film eine große Aufgabe zu erfüllen, denn er regt den Beschauer unwillkürlich und unweigerlich zum Nachdenken über nationale Probleme an, namentlich über das der politischen Einigkeit, und das ist viel.“

Am differenziertesten äußerte sich die Deutsche Filmzeitung, die *Waterloo* politische Standpunktlosigkeit vorwarf; der Film flüchte sich „ins Charakterbild oder in die Idylle“, er lasse jede politische Wirkabsicht vermissen. So blieb zur positiven Bewertung nur die ästhetische Gestaltung übrig, die Tricktechnik, die mit multiplen split screen-Einstellungen die visuelle Repräsentation dynamisiert. Dieser Aspekt wurde außerhalb Deutschlands, wo die politischen Implikationen des Films nicht wirksam waren, hervorgehoben. Die New York Times, die mit den inhaltlichen Aspekten von *Waterloo* verhalten umging, verwies entsprechend exakt auf die ästhetischen Meriten des Films.

Das Publikum kehrte sich offenbar nicht an dem Kritikerstreit. Dort, wo *Waterloo* in die Kinos kam, lief er vor vollen Häusern. Dennoch gelang es nicht, die Produktionskosten an den Kinokassen zu amortisieren. Die Verluste, die der Film einspielte, summierten sich zu den übrigen Finanzproblemen des Emelka-Konzerns. Der Firmenzusammenbruch ließ sich nicht mehr aufhalten.

Kopie: Cinémathèque municipale de la ville de Luxembourg,
Länge: 3.353 m = 134 Minuten bei 22 B./Sek.
[Französische Fassung: 2.365 m = 94 Minuten bei 22 B./Sek.]

Film als Zeitausdruck - gegen Mischmaschfilme

Zwei Texte von Karl Grune

Die hier nachgedruckten Artikel wurden von Karl Grune Ende der zwanziger Jahre unter dem Eindruck der russischen Revolutionsfilme geschrieben; sie ergänzen Uli Jungs Ausführungen zu Grunes *Waterloo*. Sie wurden uns freundlicherweise von Werner Sudendorf von der Stiftung Deutsche Kinemathek zur Verfügung gestellt; er hat 1991 über Karl Grune den Aufsatz „Das sporadische Genie“ in dem von Helmut G. Asper editierten Band „Wenn wir von gestern reden, sprechen wir über heute und morgen. Festschrift für Marta Mierendorff zum 80. Geburtstag“ (sigma, Berlin) publiziert

Was Karl Grune, der Regisseur, über den Russen-Film zu sagen weiß...

Mancherlei können wir vom russischen Film lernen, dessen augenfälliges Werk ein Prinzip ist: das der Überzeugung! Die Russen machen **Gesinnungsfilme**, Werke der Überzeugung, die weder offen noch verhüllt auf geschäftliche Erfolgsmotive eingestellt sind. Es sind unzensurierte Glaubensbekenntnisse. Freilich übt schon das staatliche (und verstaatlichte) System eine Vorzensur. Trotzdem wären solcherart entstehende Filme nur aufgeplusterte Propagandaprodukte, wenn nicht der Regisseur die Gesinnung fühlen würde, die er in Bilder umsetzt und den Film so zum Kunstwerk steigert. Das eben bezieht an den Filmen der Russen! Für uns, die wir mit den mannigfachen Voraussetzungen westeuropäischer Verschiedenheiten zu rechnen haben, mit Kompromissen und Konjunkturen, mit geschäftlichen und politischen Ängsten, bleibt dennoch der Wunsch, daß auch die Führer und Beherrscher unserer Produktion nicht irre werden mögen an der ewigen Wahrheit des Satzes: Die Freiheit der Idee ist immer identisch mit der Idee der Freiheit!

Der Russenfilm ist Propagandafilm für eine Idee, aus dem Willen zur Kunst geboren und durch die Glaubensstärke seiner Regisseure in jene Höhe gehoben, die jedem Film zu wünschen ist. So ist dem russischen Film die Technik nicht Selbstzweck, sondern, wie es sein soll, nur Mittel zum Zweck. Wer von dem Geist der Idee besessen ist, braucht nicht das technische Virtuositentum zu zeigen. Die Russen hüten sich vor dem „Zerphotographieren“ eines Filmes, sie grübeln nicht um die technische hundertprozentige Richtigkeit einer „Einstellung“, sondern geben den Ausschnitt aus der „Masse Mensch“, so wie sie ihn sehen und fühlen. Und bringen uns damit die zwar nicht neue, in ihren Filmen aber überzeugend erwiesene Erkenntnis, daß die Technik das Bedingte ist - denn sie wird eines Tages die Grenzen des Möglichen erreicht haben, grenzenlos aber bleiben die Bezirke des Menschlichen.

Die manchmal primitive technische Ausgestaltung wird völlig aufgehoben durch die psychologische Durchdringung des Bildes: richtiger **jedes** Bildes eines russischen Filmes, nicht nur seiner Handlung. Auch hierin kann der Russenfilm für den deutschen Gestalter lehrreich sein und am eindringlichsten in seinem Grundprinzip, das mit eindeutiger Klarheit das alte Märchen von der Notwendigkeit einer alltäglichen Filmhandlung widerlegt. Und da haben die jungen Russen das elementarste und dabei selbstverständliche Prinzip mit fanatischer Treue zum Grundprinzip erhoben: Handlung ist Bewegung, Rhythmus, Tempo, Zusammenfassung vieler Bild gewordener Gedanken zu einer Ton um Ton vor sich herjagenden Symphonie von Licht und Schatten.

Alles Dinge, über die bei uns viel gesprochen und geschrieben wurde. Die aber im Osten, wo vom deutschen Film noch viel erwartet wird, als Selbstverständlichkeit gestaltet werden. Auf der Grundlage von Ideen, kompromißlos, frisch, ursprünglich! Und während der amerikanische Film dem europäischen Absatzgebiet schon Konzessionen zu machen beginnt, und in Deutschland immer wieder der Versuch gemacht wird, während man also hier wie drüben den internationalen Film schaffen will, haben ihn die Russen auf die einfachste Weise bereits gestaltet, indem sie den - nationalen Film, den russischen, machen, und zwar nur diesen, denn nur der nationale Film ist wirklich international. Nur ihm gehört die Welt, die Welt der anderen gehört den anderen...

(undatierter Zeitschriftenausschnitt, ca. 1928)

Der Film der Gesinnung

Ideal jedes Filmregisseurs wird sein: nicht nur den Filmstoff seiner Wahl inszenieren zu dürfen, sondern ihn so zu gestalten, wie er ihn sieht. Unabhängig von den gottgewollten Kompromissen, denen, so scheint es, jegliche Kunstform unterliegt, die, nur um zu sein, auch Industrie sein muß.

Der kritische Laie kennt die Gebundenheiten nicht, er weiß nichts von den Abhängigkeiten, von den Kompromissen. Er sieht den Film und stellt die kritische Frage: Warum ist diese und jene Tendenz nicht eindeutig ausgeprägt? Und dann fällt unfehlbar das Wort vom Russenfilm, von dem Triumph der Tendenz, die sich in der Filmgestaltung der jungen Russen restlos ausleben dürfe. Aber es wird vergessen, daß dies eben nur unter den eigenartigen Bedingungen der staatlichen Kinoproduktion möglich ist. Der russische Film ist ein Instrument der Staatspolitik, und daß dieses Moment völlig übersehen wird durch die künstlerische Wirkung, ist ein anschaulicher Beweis für ihre Stärke und Eindringlichkeit. Der Russenfilm, heute die große Mode und bei den Ernsthafte eine der meistdiskutierten Erscheinungen, hätte Westeuropa

nicht in diesem Sturmschritt erobert, wenn er nicht die stoffliche Tendenz vielfach mit genialer künstlerischer Intuition in menschliches Erlebnis umsetzen würde.

Privatproduktion oder staatliche Produktionskontrolle schaffen den großen Unterschied. Wer für die Freiheit des künstlerischen Schaffens ist, wird folgerichtig für freie Produktion sein. Aber die Mehrzahl der russischen Regisseure sind Parteigänger. Sie sind Genossen der Gesinnung, die sie bildhaft gestalten. Das politische Bekenntnis steigert ihre Bildschöpfungen. Von der staatlichen Kontrolle aus gesehen, sind es zugleich propagandistische Werke. Für den Regisseur aber ist es der voraussetzungslose, der von jeglichem Kompromiß befreite Film: **der Film der Gesinnung**. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß wir in Deutschland den Kompromiß zum Filmgrundgesetz erheben müssen: denn auch unsere Filme haben, soweit sie künstlerisch es verdienen, trotz ihrer Tendenz Erfolg gefunden und auch die für den wirtschaftlichen Erfolg Verantwortlichen nicht enttäuscht. Dies galt für *Fridericus Rex* - dies kann morgen für „August Bebel“ gelten. Alles, was ein klares Ja oder Nein sagt, empfindet die Masse der Kinobesucher (und das ist **die** Masse überhaupt) als ehrliches Bekenntnis. Mögen unter Tausend in einem Saale auch Fünfhundert dagegen sein: es gibt weniger Skandal als bei jenen Mischmaschfilmen, die es abwechselnd je Fünfhundert recht machen wollen - - und gerade dadurch ihre Überflüssigkeit erweisen. Sie sind überflüssig wie jede Unentschlossenheit, wie jede Spekulation, wie jeder Eiertanz zwischen Gesinnungen.

Freilich gibt es Sujets, die der Filmproduzent seinem Regisseur nur mit Bangen in die Hand geben kann. Der politische Tendenzfilm bedarf gerade auf unserem Boden sehr zarter Gestalter. Aber warum Tendenzfilm? Sagen wir lieber **Gesinnungsfilm**, nehmen wir den Kriegsfilm als ein Werk der Gesinnung - und entrücken wir ihn überhaupt der Sphäre der Politik, indem wir nie nach dem Was und immer nach dem Wie fragen. Auch bei uns läßt sich dieser Film gestalten, der, wenn auch noch um ein wenig im letzten Zeitausdruck gehemmt, doch sagen darf, was war und was ist und wie es erfüllt wurde. Die Ufa hat mir für meinen eben beendigten Film *Am Rande der Welt* ein großes Maß an Freiheit der Gestaltung gegeben und so die Schaffung eines Bildes bewirkt, das in seiner Gesinnung unverhohlen sich zum Pazifismus bekennt, realistisch die Werkzeuge der Vernichtung zeigt und darüber hinaus den Glauben an eine Welt, die anders wird. Das Wunder des Neuwerdens wird aber erst beginnen, wenn die Liebe aufblüht zwischen Menschen, denen befohlen wurde, einander zu morden.

(Illustrierte Film-Zeitung. Wochenschrift des Berliner Tageblatt, Nr. 15, 14. 4. 1927. Grunes pazifistischer Film *Am Rande der Welt* wurde am 19. 9. 1927 im Berliner Gloria-Palast uraufgeführt. „Nach erheblichen Änderungen am Film auf Weisung der Ufa-Spitze zog Grune seinen Namen zurück.“ {Bock / Töteberg: Das Ufa-Buch, 1992, S. 166})

Herbert Ploberger • Berlin 1943 - 1945 von Günter Agde

Daß Filmszenographen auch begabte Maler sein können, weiß man. Freilich werden solche Arbeiten selten ausgestellt, weil vielerorts der künstlerische Eigenwert dieser Film-Neben-Werke noch nicht völlig erkannt ist. So war es lange auch bei dem Filmszenographen Herbert Ploberger (1902 - 1977).

Plobergers Platz in der Geschichte der Filmarchitektur ist schmal. Zwar hat er an vielen Filmen szenographisch mitgearbeitet (an *Ohm Krüger*, *Die Entlassung*, *Es war eine rauschende Ballnacht* und anderen deutschen Spielfilmen der 40er Jahre), und auch als Partner Ernst Sterns für Produktionen von Max Reinhardt und Erik Charell war er bekannt. Daß er auch ein großes malerisches Oeuvre schuf, dessen Wurzeln mit der neuen Sachlichkeit in Deutschland und Österreich verbunden sind, wußten nur wenige Eingeweihte. Und daß Ploberger gar die wohl eindrucksvollsten malerischen Zeugnisse vom bombardierten, sterbenden Berlin 1943/45 schuf, ist eine Überraschung schlechthin. Diese Bilder waren bisher nur einmal - 1948 in Linz - zu sehen.

Die Berliner Galerie Berinson zeigte nun in den Ausstellungsräumen der museumsakademie berlin in den Monaten Dezember 1996/Januar 1997 die erhaltenen 43 Temperablätter und 8 Zeichnungen, auf denen Ploberger festhielt, wie er den Untergang Berlins zum Ende des II. Weltkriegs erlebte und sah. Nichts da von der Sachlichkeit der frühen Arbeiten oder der Zweck-Konstruktion der Filmschauplätze - sehr emotional und expressiv, gewissermaßen von Leidenschaftlichkeit, Zorn und Trauer herausgeschleudert wirft Ploberger Szenen aus dem brennenden Berlin aufs Papier. Vielen dieser Blätter sieht man an, daß sie unmittelbar nach dem Geschehen entstanden, „heißer“ gings nimmer, möchte man sagen, denn man riecht geradezu das Feuer, die Bomben, die Zerstörung. (Vergleichbares ist wohl nur Wilhelm Rudolph mit seinen Blättern vom brennenden Dresden gelungen.) Auf einzelnen Blättern sucht Ploberger nach Metaphorischem, um das Inferno zu fassen und gelangt dabei zu eigenwilliger Bilder- und Formensprache, etwa in „Volltreffer in Rotationspapier“, in „Reklamebuchstaben“ oder in „Hausgemeinschaft“, eigenartig gruppierte Tote und Skelette. Oder in dem wohl wichtigsten und eindrucksvollsten Bild „Nach dem Stahlbad“ - ein aufrecht sitzender männlicher Torso, frontal zum Betrachter, schwarze Brille, EK auf der Brust und Hakenkreuzbinde am verstümmelten Arm, inmitten eines beinahe surrealistisch verfremdeten Gewirrs verglühter Stahlträger. In solchen Blättern führt Ploberger seinen Schmerz und seine Anklage zur seinerzeit unerhörten Frage nach den Ursachen und Verursachern... Hauptfarben Plobergers sind ätzendes Schwarz und scharfes Flammenrot, seltener beißendes Orange. Verstreut geben perspektivische Gliederungen der Szenerie Hinweise auf Plobergers Vergangenheit als Filmarchitekt. Die Bilder dieses Mannes sollten weiter präsent bleiben...

Über die Arbeit des Film-Archivs Lippe von Bernd Wiesener



Besonderheiten der Region Lippe haben in der Vergangenheit auch zur Entstehung einer besonderen Filmregion geführt. So war das Fürstentum Lippe eine der kleinsten Monarchien, die das Kaiserreich bildeten.

Der lange in Lippe vermutete Ort der Varusschlacht, der Hermannsmythos und die Externsteine als vermeintliches germanisches Heiligtum verliehen ihm magische Attraktivität. Weitere Faktoren, wie staatliche Selbständigkeit, wirtschaftliche Rückständigkeit, Waldreichtum, Kur- und Heilbäderwesen forderten schon früh Anstrengungen zur Belebung des Fremdenverkehrs. So überrascht es kaum, daß hier relativ viele Filme über diese Region in den letzten 100 Jahren entstanden sind. Die ältesten erhaltenen lippischen Filmaufnahmen stammen aus dem Jahre 1905; sie zeigen u.a. den Einzug des Fürsten Leopold IV. in Detmold nach Beendigung des lippischen Erbfolgestreits.

Die Gründung des Film-Archivs Lippe geht zurück auf ein stadtgeschichtliches Projekt zum Thema „Detmold in der Nachkriegszeit“. Hier trafen sich Historiker, Medienpädagogen, Archivare und auch Filmleute, um gemeinsam altes Filmmaterial über Lippe zu sichten. So begann die äußerst erfolgreiche Suche nach alten Filmen. Nach systematischer Recherche wurden Spielfilme, Dokumentar- und Werbefilme sowie private Aufnahmen in großer Zahl „ausgegraben“ und oft im letzten Moment vor der Vernichtung entdeckt.

Wer den Namen „Film-Archiv Lippe“ hört, wird eigentlich auf eine falsche Spur gesetzt. Zwar zählt es zu den Hauptaufgaben des Vereins, Filme über die Region Ostwestfalen - Lippe zu suchen und zu sammeln, zu restaurieren und archivieren. Genauso wichtig ist es aber für die Mitglieder, diese Filme der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen und mit den Filmen in unterschiedlichen Kulturbereichen neue Aktivitäten zu initiieren. Aus diesen spartenübergreifenden Aktivitäten hat sich in Ostwestfalen-Lippe ein kulturelles Netzwerk entwickelt, in dem viele wichtige Institutionen der Region, wie Staatsarchiv, Volkshochschule, Kreisbildstelle, Stadtarchive und Museen miteinander kooperieren.

Die Aktivitäten des Vereins haben dazu geführt, daß sich das Film-Archiv Lippe zu einer Art „Service-Station“ in Sachen Film entwickelt hat. Bisherige Erfahrungen zeigen, daß regional-historische Filme besonders geeignet sind, die Attraktion, Akzeptanz und Nachwirkung von Kulturprojekten zu erhöhen. Hier erweist sich das Medium Film - besonders bei jungen Menschen -

als „unterhaltsame“ und zeitgemäße Einstiegshilfe in politische, kulturelle und historische Themen. So zeigte man sich bundesweit angenehm überrascht angesichts des umfangreichen Programms, das das Film-Archiv Lippe aus Anlaß des Jahrhundert-Geburtstags „100 Jahre Kino“ 1995 fernab von den Filmmetropolen auf die Beine stellte.

Erste Ergebnisse der regionalen Filmarbeit lassen sich in dem ersten Band der neuen Schriftenreihe „Streifenweise“ nachlesen. Hier haben die Autoren und Mitglieder des Film-Archivs Lippe einen „neuen, anderen Blick“ auf die regionale Film- und Kinogeschichte geworfen. Mit dieser Publikation wird ein Konzept einer stärkeren Öffnung gegenüber sozial- und kulturgeschichtlichen Fragestellungen verfolgt: regionale Filmforschung, die intensiver auf die Erforschung des Publikums sowie auf die Analyse der Bilder ausgerichtet ist.

Der Titel des Bandes „Schlachten und Stätten der Liebe“ geht auf zwei außergewöhnliche Streifen zurück, die auch im Buch ausführlich behandelt werden: Mit „Schlachten“ ist selbstverständlich das herausragende Ereignis in der Filmgeschichte dieser Region gemeint: *Die Hermannsschlacht*, ein Monumentalfilm aus dem Jahre 1924; hinter den „Stätten der Liebe“ verbirgt sich das einzige erhaltene Filmdokument über die Diakonissenarbeit in Lippe Ende der 20er Jahre. Das Buch „Schlachten und Stätten der Liebe - Zur Geschichte von Kino und Film in Ostwestfalen und Lippe“ gibt es im Buchhandel oder direkt beim Film-Archiv Lippe e.V..

Bislang liegt der Bestand des Film-Archivs Lippe bei ca. 3.000 Rollen, darunter sind Spielfilme (z. B. *Die Hermannsschlacht. Kolossalgemälde aus germanischer Urzeit*, Regie: Leo König, 1923/24 in Lippe gedreht; *Pole Poppenspüler*, Novellenfilm von Curt Oertel, 1935 in Lemgo gedreht), eine große Sammlung an Werbefilmen (z. B. *Wenn Vater waschen müßte*, 1930, Werbefilm der Firma Miele 1930; *Schade...*, 1938, Melitta-Werbefilm mit einem Text von Werner Fink; *Smugglerkönig Sausewind*, 1956, Sinalco-Zeichentrickwerbefilm) sowie Dokumentar- und Tourismusfilme (*Szenen aus dem Fürstenhaus*, 1905-11, u.a. Festumzug durch Detmold, Begräbnis Prinzessin Mathilde und Regimentsfeierlichkeiten; *Durch lippisches Land*, 1930), aber genauso auch Amateur- bzw. private Film-Aufnahmen (*Blomberger Holzindustrie 1937*, seltene Amateurfilmaufnahmen über die Arbeit in einem lippischen Sperrholzwerk). Vertreten sind alle Formate, vom 35mm über 9,5mm-Pathé bis hin zu Super-8-Material und Videokassetten.

Zur Zeit ist man dabei, den Filmbestand nach und nach zu erfassen und zu erschließen und für die Region Ostwestfalen-Lippe eine Film-Datenbank zu erstellen, in der alle, wo auch immer gelagerten Filmdokumente über die Region registriert werden sollen. Sie erfaßt ca. 70 Stammdaten zu den Filmen und sieht auch eine szenenweise Erschließung vor. Detailreiche Suchroutinen mit Stichworten, Orten, Ereignisse, Themen, Personen usw. sind eingerichtet.

Die Erschließung ist z.Zt. voll im Gang; bis heute sind ca. 350 Rollen erschlossen. Eine Datenbank auf CD sowie die Suche über Internet ist angedacht und technisch - wenn dafür finanzielle Mittel bereitstehen - evtl. schon ab 1998 möglich. Im Film-Archiv Lippe arbeiten gegenwärtig neun freie ehrenamtliche Mitarbeiter (Historiker, Archivare, Medienpädagogen, Filmmacher). Geöffnet wird gegenwärtig nur nach Vereinbarung. Benutzung und Gebühren richten sich nach den Gebühren und der Benutzungsordnung des Bundesarchivs.

Film-Archiv Lippe e.V. - Büro: Palaisstraße 32, 32756 Detmold
Tel. u. Fax 05231-34082, Mobil 0172 - 5229409
Email: LippeFilm@t-online.de

Filmwerkstatt (mit 35mm- und 16mm-Schneidetisch, Sichtmöglichkeiten für N8, S8mm, S-VHS, VHS, Beta-SP, Umatic, u.a.m.):
Haus Hoheneichen, Friedrich-Richter-Straße 17, 32756 Detmold

Internet

Viele Filmarchive sind bereits mit einem mehr oder weniger umfangreichen Angebot im Internet vertreten. In dieser Rubrik soll ihre Präsentation im World Wide Web vorgestellt werden; so werden Entwicklungstendenzen deutlich. Zur Zeit sind die Angaben etwa über die Kinoprogramme noch identisch mit den gedruckt vorliegenden Informationen, was die Möglichkeiten einer Internetveröffentlichung bei weitem nicht ausschöpft. Die Archive und Kinos berichten außerdem über die geplante Weiterentwicklung ihrer Internetpräsentation. - Im nächsten FILMBLATT werden die Websites u. a. von CineGraph Hamburg, der Stiftung Deutsche Kinemathek und dem Düsseldorfer Filmmuseum vorgestellt.

JpG

Filmmuseum Frankfurt

<http://www.stadt-frankfurt.de/filmmuseum>

Email: filmmuseum@stadt-frankfurt.de

Auf der Homepage präsentiert sich das Filmmuseum Frankfurt mit einer Chronophotographie von Etienne-Jules Marey aus dem Jahre 1887 - ein Hinweis auf die Bedeutung, die das Filmmuseum auf die Geschichte der bewegten Bilder vor Lumière legt. Ausschnitte aus diesem Photo zieren dann die Angebote - Deutsches Filmmuseum, Kino, Dauerausstellung, Aktuelles, Archive und Services, Kontakt - die auch über Querverweise erreichbar sind.

Das s/w-Layout ist schnörkellos, fast schon spartanisch, aber lesefreundlich. Die Informationen sind durchgehend sehr knapp gehalten; sie richten sich an das normale Publikum des Filmmuseums. Wichtig die Öffnungszeiten und die Telefonnummern der verschiedenen Abteilungen; es fehlen allerdings die Namen der Ansprechpartner. Es fehlt auch eine ausführlichere Präsentation der Geschichte des Filmmuseums. Filmwissenschaftler finden kaum über das normale Programm hinausgehende Informationen.



Unter „Archive“ erfährt man zwar, daß das Haus u.a. rund 7000 Filmkopien, eine halbe Million Fotos und 2000 Drehbücher besitzt; direkt nachschlagen, welche Drehbücher z.B. im Filmmuseum vorhanden sind, kann man aber nicht. Unter der etwas mißverständlichen Rubrik „Aktuelles“ finden sich, als Kern der Internetpräsentation, das Kinoprogramm sowie die ergänzenden Informationen, wobei sich die Stabangaben bei den Filmen leider auf das allernötigste beschränken. Die Informationen gehen nicht über das hinaus, was auch im gedruckten Programm steht. In der Rubrik „Leserbriefe und Pressemeldungen“ findet sich ein einsamer Leserbrief von Walter Schobert von Ende Mai 1996; hat das Haus seitdem keine Pressemeldungen mehr herausgegeben? Unter „Publikationen“ werden einige Titel aus dem lieferbaren Programm abgedruckt und der Leser aufgefordert, die komplette Liste anzufordern. Warum hat man nicht alle Titel aufgenommen oder wollte man ein Feedback provozieren? Links zu anderen filmsites werden nicht angeboten.

☞ „Seit Dezember 1995 ist das Deutsche Filmmuseum mit einer eigenen Homepage im Internet vertreten. Der Präsenz im WorldWideWeb ging eine Initiative der Stadtverwaltung unter der Federführung von Oberbürgermeisterin Petra Roth voraus: ‚Frankfurt goes online‘. Hinter dieser Idee stand zunächst eine Strategie der Tourismus-Werbung und -Information. Die Homepage des Filmmuseums war Teil eines Dach-Angebotes, unter dem sich so disparate Institutionen wie Palmengarten und Städtische Bühnen fanden. Aufgrund dieser städtischen Vorgabe sah die Konzeption der Filmmuseums-Homepage im ersten Schritt nichts anderes vor, als das Internet als Werbung für unsere Programmangebote und als Informationssystem für potentielle auswärtige Besucher zu nutzen.

Aufgrund der mittlerweile abgeschlossenen Testphase wissen wir auch, wer uns anklickt und warum. Es sind in allererster Linie die aktuellen Programmangebote von Kino und Ausstellungen, die interessieren. Auch Zeitungsredaktionen beziehen schon die Informationen für ihre Veranstaltungskalender aus dem Netz. In Zukunft werden wir das Angebot unserer Homepage dahinge-

hend weiterentwickeln, daß auch Recherchen nach Beständen unserer Archive und Sammlungen via Internet möglich sind. Es ist - da z.B. die Bestände unseres Filmarchivs oder unserer Bibliothek aber noch nicht EDV-erfaßt sind - damit zu rechnen, daß hierbei noch etwa ein Jahr ins Land gehen wird. Gleiches gilt für die Einspielung von Illustrationen der Ausstellungen und Abbildungen von Sammlungsbeispielen.

Neben dem allgemeinen Zweck als Informationsplattform gehen wir davon aus, daß sich in Verbindung mit Email-Anschlüssen (an denen es bei uns derzeit noch mangelt; nur ein einziger Anschluß ist im gesamten Museum vorhanden; die eingegangenen Mails werden dann konventionell behandelt und finden sich im jeweiligen Postfach. Eine Beantwortung via Email ist deswegen noch nicht möglich) ein nennenswerter Anteil der fachlichen Kommunikation in Zukunft via Internet abspielen wird. Das reicht von der wissenschaftlichen Recherche bis zum Leih- und Terminierungsverfahren von Filmkopien. Darauf möchten wir uns in den nächsten 1 bis 2 Jahren einstellen.“ (Herbert Gehr, Kustos am Deutschen Filmmuseum)



Filmmuseum Potsdam

<http://www.brandenburg.de/land/mwfk/kultur/deutsch/filmmuseum>

Die Filmmuseum Potsdam präsentiert sich auf einer unruhigen Homepage sowohl mit seinem s/w-Logo, den grob gerasterten Augen von Gerda Maurus und einem in fünf Bildkader aufgeteilten Farbfoto des Marstalls, in dem das Kino und die Ausstellungsräume untergebracht sind. Dazwischen liegt als Sehschlitz ein kleines 3-Zeilen-Fenster, in dem man durch knappe Texte scrollen kann. Themenseiten: Index, Filmstadt Babelsberg, Wechselausstellungen, Publikationen und Kino. Die Homepage bleibt jeweils unverändert, nur das 3-Zeilen-Fenster bietet einen jeweils anderen winzigen Text an. Seit Mitte Januar kann dieser Sehschlitz auch als eigene Seite aufgerufen werden; wesentlich mehr Informationen als vorher findet man trotzdem nicht.

Das Filmprogramm beschränkt sich ebenfalls auf Mindestinformationen. Die Publikationsliste bescheidet sich mit 4 Titeln, es gibt keine Präsentation der verschiedenen Abteilungen des Hauses, keine Informationen zum Archiv, keine Email-Adresse, keine Links. An einer Stelle heißt es mit falscher Beschei-

denheit: „Orangerie, Marstall, Museum - das ist preußische Geschichte im Kleinformat.“ Die Internet-Präsentation des Filmmuseums ist ebenfalls noch sehr kleinformatig. Allerdings muß man berücksichtigen, daß das Filmmuseum Potsdam erst seit Oktober 1996 im Internet vertreten ist und das Angebot ständig verbessert wird. So ist Mitte Januar eine Übersicht über die für 1997 vorgesehenen Ausstellungen hinzugekommen.

☞ „Das Filmmuseum Potsdam ist eine Einrichtung des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg. Die Einspeisung der Internetseiten erfolgt im Ministerium, nachdem sie von der Fachhochschule Brandenburg gestalterisch umgesetzt wurden. Die Daten (Texte, Logo, Fotos, Angaben über Schrift- und Farbauswahl) werden vom Filmmuseum geliefert. Für die kommenden Monate sind geplant: Angaben über das Archiv des Filmmuseums, vollständige Publikationsliste, Einbau von 4 Farbfotos und eines ausführlichen Textes zur Dauerausstellung, Präsentation der im Kinosaal befindlichen Welte-Kino-Orgel mit Text, Foto, dem aktuellen Stummfilmprogramm sowie evtl. Musik.“ (mitgeteilt von Kerstin Barkmann, Filmmuseum Potsdam)

Münchener Filmmuseum

<http://www.dimos.de/arte/mfm/index.htm>

Email: chris@dimos.de



Die Website des Münchener Filmmuseums findet man über den Server von Artechock der Firma Dimos. Als Logo hat man ein aus einem Filmstreifen geschnittenes Türmchen gewählt. Die Seitengestaltung bietet durchgehend drei farblich voneinander abgesetzte Bereiche: Zugänge zu den Seiten des Filmmuseums (Editorial, zum Museum, Kino, Archiv, Restaurierung, Bibliothek, Münchner Filmzentrum e.V.), zu den Angeboten

von Artechock sowie einen noch ausreichend großen Lesebereich. Von jeder Seite kann man sich jeweils zu anderen durchklicken.

Wertvoll der kurze historische Überblick über die Geschichte des 1963 als Abteilung des Münchener Stadtmuseums gegründeten Hauses, das nach Rudolf S. Joseph und Enno Patalas seit 1994 von Jan-Christopher Horak geleitet wird. Selbstbewußt präsentiert sich das Münchener Filmmuseum als „das erste kommunale Kino der Bundesrepublik“. Wichtig auch die Information, daß ab Frühjahr 1996 „eine Datenbank sowohl für die Filmsammlung als auch für die Filmbibliothek eingerichtet“ wird - da konkrete Hinweise fehlen, ist anzunehmen, daß diese Arbeiten noch nicht abgeschlossen sind. Die Bibliothek, durch eine bedeutende Erwerbung erheblich erweitert, „soll in den nächsten

Jahren Filmwissenschaftlern und Fachleuten zugänglich gemacht werden.“ Auch eine neue Schriftenreihe wird in Aussicht gestellt.

Seit Juli 1995 erscheint die zweimonatliche Filmprogrammzeitschrift „off“, die man über einen eher versteckt angebrachten Link erreichen kann. Auch das „Münchener Filmzentrum - Freunde des Münchener Filmmuseums e.V.“ läßt sich anwählen. Vermißt werden praktische Informationen über die verschiedenen Abteilungen des Hauses: Namen der Mitarbeiter, Durchwahlnummern, Öffnungszeiten, Publikationsliste, Verkehrsanbindung (letztere findet man aber auf den Artechok-Seiten). Der Email-Anschluß verbirgt sich auf der Homepage unter Jan-Christopher Horak.

Wer das Programm des Filmmuseums sucht, muß auf die Artechock-Seiten zurückgreifen, wo man unter „Programm“ bzw. „Filme“ das aktuelle Wochenprogramm aller Münchner Kinos präsentiert bekommt. Die Filme werden nur mit Titel und Jahr vorgestellt; zwar kann man sich zusätzliche Informationen holen, aber nicht alle Verweise sind auch belegt. Wird man fündig, erhält man knappe Stab- und Inhaltsangaben. Folgt man den markierten Namen in den credits, wird man zur Internet Movie Database (IMDB) geschaltet.

Auf der Filmprogrammseite von Artechock kann man auch Kurzinfos zu Preisen, Kartenvorbestellungen, Sitzplätze (mit Sitzabstand!), Projektion usw. der Münchner Kinos abrufen. Ein wunderbarer Service, wenn auch hier etwas versteckt untergebracht, ist ein Suchsystem, das die Verkehrsverbindungen zum gewünschten Kino ausrechnet. Artechock bietet mit „Magazin“ auch eigene Beiträge zu Filmthemen an, u.a. werden Filmseminare der Münchner Universitäten vorgestellt. Äußerst wertvoll die zahlreichen Links zu anderen Servern zum Thema Film.

Wer mehr über das Filmprogramm des Filmmuseums erfahren will, muß sich auf die Seite des Kinomagazins „off“ durchklicken - allerdings muß er das selbst herausfinden, ein ausdrücklicher Hinweis fehlt. Hier findet man das Filmprogramm, alle Filmreihen und special events sowie auch die letzten online-Ausgaben des Kinomagazins. Die Farbkombination von hellgrauer Schrift auf hellem Grund ist aber eine Zumutung für die Augen. Klickt man sich weiter durch, stößt man auf recht umfangreiche Einführungstexte (etwa zur Dziga Vertov-Retrospektive im Dezember 1996) sowie die programmierten Filme nebst Datum und Uhrzeit. Auch hier werden weitere Informationen zu den einzelnen Filmen angeboten, leider sind nicht alle angegebene links auch belegt. Alles in allem ein umfangreiches Angebot, wenn auch die Suche nicht immer evident und unnötig labyrinthisch ist.

☞ Im Filmmuseum München gibt es gegenwärtig keine Überlegungen, das seit Juli 1996 eingerichtete Internet-Angebot, etwa in Richtung online-Kataloge, auszubauen. (mitgeteilt)

**Internationales Forum / Freunde der Deutschen Kinemathek /
Kino Arsenal Berlin**

<http://www.b.shuttle.de/forum-ifb>

Email:

intforum@forum-ifb.b.shuttle.de

fdk@forum-ifb.b.shuttle.de

arsenal@forum-ifb.b.shuttle.de

verleih@forum-ifb.b.shuttle.de

Das Internationale Forum, die Freunde der Deutschen Kinemathek und das Kino Arsenal Berlin präsentieren sich seit März 1996 in Internet mit einem umfangreichen Paket als „Home of Independent Cinema“. Das Layout ist schlicht, aber zweckmäßig, auf Fotos wird weitgehend verzichtet, die Hintergründe sind in angenehmen Pastelltönen gehalten, nur der Verleih präsentiert sich giftig kunstrasengrün und schwimmbadblau.

In ausführlichen Texten wird über die Geschichte der 1963 gegründeten Freunde der Deutschen Kinemathek und des im Januar 1970 eröffneten Kinos Arsenal informiert; die Jahre ab 1988 bleiben allerdings noch weitgehend nachzutragen. Die Beiträge wurden im Juni/Juli 1996 zuletzt geändert - hier sollte man doch die Vorteile des Internets nutzen und versuchen, so aktuell wie möglich zu sein. Immerhin erfährt man, daß die Freunde im Sony-Haus zwei Kinos mit 300 bzw. 100 Plätzen betreiben werden. Und das Arsenal?

Natürlich ist auch das aktuelle Monatsprogramm des Kinos Arsenal - in einer unruhigen Gestaltung mit allzuviel Fett- und Kursivhervorhebungen - abrufbar. Inhaltlich geht die Präsentation nicht über das gedruckte Monatsprogramm hinaus. Eine lange Liste informiert, wo es in Berlin überall ausliegt.

Wichtig die Informationen aus dem Verleih der Freunde mit einem historischen Rückblick sowie ausgewählten Filmen aus dem Bestand (auch hier nicht der allerletzte Stand) sowie eine Liste aller lieferbaren Publikationen. Beeindruckend zudem die zahlreichen links zu anderen Filmsites, insbesondere zu Filmfestivals around the world.

Einige links, etwa „Arsenal-Pressemitteilungen“, sind leider leer. Der Link „News/Pressemitteilungen“, der auf der Homepage aufmerksamkeitsheischend blinkt, enthält nur eine Mitteilung vom 11. September vorigen Jahres. Hilfreich wäre es, wenn die aufgeführten Mitarbeiter der Freunde der deutschen Kinemathek mit ihrem jeweiligen Telefonanschluß vorgestellt würden. Fazit: Eine kompakte Präsentation insgesamt, die allerdings auf den letzten Stand gebracht werden sollte. Durch Verweise auf den einzelnen Seiten ließe sich das Blättern noch erleichtern; jetzt muß man sich immer auf die jeweilige Eingangsseite zurückklicken.

Deutsches Filmmuseum: Arbeitsdrehbücher des Regisseurs Kurt Hoffmann

Die Sammlungen zum bundesdeutschen Nachkriegsfilm, einem der zentralen Arbeitsschwerpunkte des Deutschen Filmmuseums, erhielten eine bedeutende Erweiterung. Kurt Hoffmann, der neben Helmut Käutner und Wolfgang Staudte zu den renommiertesten Regisseuren des deutschen Nachkriegsfilms zählt, übergab seine Drehbücher, Drehpläne und Filmpreise dem Museum. Darunter das Arbeitsbuch zu *Wir Wunderkinder* (1958), einer Satire über Aufstieg und Fall eines gesinnungslosen Kleinstädters, der sich nahtlos vom schneidigen Nazi-Führer zum Geschäftsmann des westdeutschen Wirtschaftswunders wandelt.

Kurt Hoffmann, am 12. November 1910 in Freiburg im Breisgau als Sohn des Kameramanns Carl Hoffmann geboren, hospitierte Anfang der dreißiger Jahre bei den Regisseuren Eric Charell (*Der Kongress tanzt*) und Robert Siodmak (*Stürme der Leidenschaft*) und lernte sein Handwerk als Regieassistent bei Gustav Ucicky, Wolfgang Liebeneiner, Hans Steinhoff und Reinhold Schünzel. Mit Schünzel arbeitete er zwischen 1932 und 1937 an neun Filmen. Seinen ersten Spielfilm als Regisseur drehte er 1939: *Paradies der Junggesellen*, mit Heinz Rühmann als Hauptdarsteller. Das sicherlich bekannteste Ergebnis der engen, sieben Filme währenden Zusammenarbeit mit Heinz Rühmann ist der 1941 gedrehte *Quax, der Bruchpilot*.

Direkt nach dem Krieg arbeitete Hoffmann als Synchronregisseur (u.a. für den George Cukor-Film *Gaslight* mit Charles Boyer und Ingrid Bergman). Sein erster Nachkriegsfilm *Das verlorene Gesicht* handelte 1948 von der Schizophrenie einer jungen Frau. Nach zwei Kriminalfilmen, *Fünf unter Verdacht* (1949) und *Der Fall Rabanser* (1950), kehrte er wieder zur Komödie zurück.

Einer seiner großen Nachkriegserfolge war 1951 *Fanfare der Liebe* mit Dieter Borsche „en travestie“. Gemeinsam mit Curt Goetz und Erich Kästner drehte Hoffmann *Hokuspokus* (1953), *Das fliegende Klassenzimmer* (1954) und *Drei Männer im Schnee* (1955) - sie gehören „zu den bemerkenswertesten Hervorbringungen im humoristischen bundesdeutschen Film der fünfziger Jahre“ (Rüdiger Koschnitzki).

Den großen Durchbruch an der Kinokasse erreichte Kurt Hoffmann 1955/56 mit *Ich denke oft an Piroschka*, in dem Liselotte Pulver die Hauptrolle spielte.

Neben dem erfolgreichen Komödienregisseur gibt es auch einen anderen Kurt Hoffmann, dem der (kommerzielle) Erfolg dann allerdings meist verwehrt blieb. Seine Literaturverfilmungen waren an den Kinokassen weniger erfolgreich: *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1957) nach Thomas

Mann, *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1961) nach Friedrich Dürrenmatt und *Das Haus in der Karpfengasse* (1963/64) nach dem Roman von Ben-Gavriël, den Hoffmann als seinen wichtigsten Film bezeichnet. Er erzählt darin die Geschichte der Bewohner eines Mietshauses im von den Deutschen besetzten Prag. Wie reagiert der Mensch, der sich plötzlich einer fremden, willkürlich handelnden Macht ausgeliefert sieht? Die alte Witwe, der ihr Sohn die Auswanderung nach Südamerika ermöglichen will, gerät ins Räderwerk einer eiskalten Bürokratie. Andere passen sich an: nutzen die Zeichen der Zeit. „Mein Film“ so Kurt Hoffmann, „ist eine schlichte menschliche Geschichte“.

Deutsches Filmmuseum: Sammlung Adolf Wohlbrück

Rechtzeitig zum 100. Geburtstag von Adolf Wohlbrück konnte das Archiv des Deutschen Filmmuseums eine umfangreiche Sammlung über den am 19. November 1896 in Wien geborenen Schauspieler erwerben. Die Filmpostkarten, Szenen- und Porträtfotos, Starpostkarten, Sammelbilder, Filmprogramme, Plakate und Zeitungsartikel wurden von einer Berliner Sammlerin zusammengetragen und dem Museum zur Aufbewahrung übergeben. Unter anderem finden sich in dem umfangreichen Konvolut Fotos zu den Filmen:

L' Affaire Maurizius (1953), *Allotria* (1936), *Dangerous Moonlight* (1941), *Die englische Heirat* (1934), *Gaslight* (1940), *Ich war Jack Martimer* (1935), *Der Kurier des Zaren* (1936), *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), *Lola Montez* (1955), *The Man from Morocco* (1944), *Maskerade* (1934), *Port Arthur* (1936), *The Red Shoes* (1948), *Regine* (1934), *La Ronde* (1950), *Der Student von Prag* (1931), *Die vertauschte Braut* (1934), *Victoria the Great* (1937) sowie *Zigeunerbaron* (1935).

Adolf Anton Wilhelm Wohlbrück, der bei Max Reinhardt Schauspielunterricht nahm und von ihm ans Deutsche Theater engagiert wurde, drehte 1915 seinen ersten Film: *Marionetten* (Regie Richard Löwenbein). Er erhielt Engagements an verschiedenen deutschen Bühnen, u.a. am Münchener Schauspielhaus. Mitte der zwanziger Jahre spielte er in *Der Fluch der bösen Tat* (Regie Max Obal), einem Film der Stuart Webbs-Detektivserie, einen jungen Grafen. 1930 ging Wohlbrück nach Berlin und arbeitete ab 1931 regelmäßig beim Film. Sein Zirkusartist Robby in E.A. Duponts *Salto Mortale* oder seine Rolle als Johann Strauß in *Walzerkrieg* (1933, Regie Ludwig Berger) zeigen seine Stärke in der Darstellung sensibler Künstlernaturen. Mit dem Willi Forst-Film *Maskerade* gelang ihm ein auch international beachteter Erfolg. Das Image des Herrn aus der höheren Gesellschaftsschicht, der souverän die vornehme

Attitüde, leichte Selbstironie und angedeutete elegante Dekadenz beherrscht, hatte er mit diesem Film etabliert. Wohlbrück emigrierte 1936, während der Olympischen Sommerspiele, aus Deutschland. Er drehte noch je einen Film in Frankreich und den USA, ehe er sich in London niederließ. Von dort aus unterstützte er jüdische Schauspieler und ihre Angehörigen in Deutschland. 1947 nahm er die britische Staatsangehörigkeit an. Unter dem Namen Anton Walbrook spielte er u.a. 1948 einen Ballett-Impressario in *The Red Shoes* von Michael Powell und Emeric Pressburger, 1950 den charmant-zynischen Conférencier in *La Ronde* von Max Ophüls oder 1955, ebenfalls unter der Regie von Ophüls, König Ludwig I. von Bayern in *Lola Montèz*. Adolf Wohlbrück starb am 9. August 1967 in Garatshausen bei Starnberg.

Filmmuseum Potsdam: Wechselausstellungen 1997

Hildegard Knef - Lebensbilder

noch bis zum 23. Februar 1997

Die Knef - Schauspielerin, Broadway-Star, Schriftstellerin und Sängerin - gehört zu den wenigen deutschen Filmfrauen, deren Ruhm über Deutschlands Grenzen hinausging. Eine Hommage, die auch in München und Düsseldorf gezeigt werden wird.

Walter Moers: Arschloch in Öl

Do, 6. März - So, 4. Mai

Eine Ausstellung zum Buch und zum Filmstart *Kleines Arschloch*: die gnadenlos freche Kunstgeschichte vom „Blaubär“- und „Hein Blöd“-Erfinder Walter Moers. Mit seinen respektlosen Coverversionen von Heiligtümern Bildender Kunst stellt sich der Meister zum zweiten Mal in Potsdam einem Publikum - diesmal nicht nur als Maler, sondern auch als kompetenter Kunsthistoriker mit eigenwilliger Perspektive.

Bugs Bunny

Do, 15. Mai - So, 6. Juli

An den Tricktischen des Warner Animationsstudios wurden zwischen den dreißiger und sechziger Jahren reihenweise Stars produziert - eigenwillige, spleenige Kumpane, die rauhbeinig gegen die marktbeherrschenden, zucker-süßen Lieblinge aus der Disney-Fabrik antraten - und das mit Erfolg: allen

voran Bugs Bunny und Daffy Duck, Tweety und Road Runner. Ihnen und ihren „Vätern“ ist die Wanderausstellung gewidmet, die aus Amerika kommend durch Deutschland tourt.

Friedrich Wilhelm Murnau

Do, 17. Juli - So, 14. September

Die Ausstellung wird vom Düsseldorfer Filmmuseum übernommen. Sie stellt Formen, Themen und Motive im Werk Murnaus vor, würdigt den Licht- und Schattenspieler, der mit seinem Hell/Dunkel den Film zu einer rein visuellen Kunst machte, spürt Symbolen und Zeichen in seinem Werk nach, stellt den Avantgardisten vor und enthüllt den melancholischen Grundton seines Weltbildes.

Filmfrauen - Zeitzeichen

Do, 9. Oktober - So, 23. November

Diva - Arbeiterin - Girly: die Filmgeschichte dokumentiert den Wandel des Frauenbildes im wirklichen Leben und auf den Kinoleinwänden; wie sich beide gegenseitig beeinflussen, befördern, aufeinander einwirken ist hingegen wenig erforscht. Ein Ausstellungsprojekt des Filmmuseums, das gemeinsam mit der Humboldt-Universität, der Uni Potsdam und der Kunsthochschule Berlin entwickelt wird.

Filmmuseum Potsdam: Lieferbare Publikationen

Filmplakate 1908 - 1932. Aus den Beständen des Staatlichen Filmarchivs der DDR. Katalog zur Ausstellung 1986. Hg.: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Redaktion: Bärbel Dalichow. 102 Seiten, 245 Abb.

Im Reiche der Micky Maus. Walt Disney in Deutschland 1927-45. Katalog zur Ausstellung (Juli bis Dezember 1991). Hg.: Filmmuseum Potsdam. Redaktion: J.P. Storm / M. Dreßler. 206 Seiten, zahlreiche Abb.
ISBN 3-362-00612-4. Museumspreis: DM 20,00

Filmmuseum Potsdam. Informationsbroschüre zur Geschichte des Potsdamer Marstalls und des Filmstudios Babelsberg. 60 Seiten, zahlreiche Abb., DM 3,00

Fritz Lang: Filmbilder - Vorbilder. Katalog zur Ausstellung (Januar bis März 1993). Hg.: Filmmuseum Potsdam. Mit Texten von Heide Schönemann. 120 Seiten, zahlreiche Abb.. Eine Gemeinschaftsproduktion mit der Edition Hentrich, Berlin.

ISBN 3-89468-029-6. Museumspreis: DM 19,80

Sandmann auf Reisen. Katalog zur Ausstellung (Juli bis September 1993). Hg.: Filmmuseum Potsdam. Redaktion: Dr. Bärbel Dalichow, Dr. Volker Petzold. 120 Seiten, 55 Abb.

ISBN 3-89158-103-3.

Museumspreis: DM 12,00. Buchhandelsausgabe (VISTA Verlag Berlin): DM 30,00

Filmstadt Babelsberg. Hg.: Filmmuseum Potsdam. Ständige Ausstellung zur Babelsberger Filmgeschichte. Redaktion Axel Geiss. 272 Seiten, 268 Abb.. Mit Beiträgen von Fred Gehler, Axel Geiss, Andreas Kleinert, Helma Sanders-Brahms, Rainer Simon, Wolfgang Thiel, Ulrich Weiß, Dieter Wiedemann u.a.. ISBN 3-87584-495-5. Museumspreis: DM 28,00. Im Buchhandel (Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH): DM 58,00

Oskar Messter - Filmpionier der Kaiserzeit. Katalog zur Ausstellung (Dezember 1994 bis Februar 1995). Herausgeber und Redaktion: Martin Loiperdinger, 176 Seiten, zahlreiche Abb.. (= KINtop Schriften - Materialien zur Erforschung des frühen Films, Band 2). Eine Gemeinschaftsproduktion mit dem Deutschen Filmmuseum München und dem Stroemfeld Verlag Basel / Frankfurt am Main.

ISBN 3-87877-762-0. Sonderpreis im Museum: DM 18,00

Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA 1946 - 1992. Hg.: Filmmuseum Potsdam. Redaktion: Ralf Schenk. 560 Seiten, 870 Abb.. Mit Beiträgen von Christiane Mückenberger, Ralf Schenk, Erika Richter, Klaus Wischnewski, Elke Schieber, Bärbel Dalichow, Susanne Brömsel, Renate Biehl.

ISBN 3-89487-175-X. Sonderpreis im Museum (broschiert): DM 49,90. Buchhandelsausgabe (Henschel Verlag, Hardcover): DM 99,00

Muppets, Monster & Magie. Katalog zur Ausstellung (Juli bis August 1994). Hg.: Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. 39 Seiten, zahlreiche s/w Abb.

ISBN 3-88799-021-8. Museumspreis: DM 3,00

Indianische Malerei aus Ecuador. Katalog zur Ausstellung (September bis November 1994). Hg.: Filmmuseum Potsdam. 20 Seiten, 16 ganzseitige Abb.. Mit Texten von Bärbel Dalichow, Rainer Simon u.a. Museumspreis: DM 5,00

Vor der Kamera. Fünfzig Schauspieler in Babelsberg. Hg.: Filmmuseum Potsdam. Redaktion: Ralf Schenk. 280 Seiten, ca. 300 Abb.

ISBN 3-89487-235-7. Sonderpreis im Museum: DM 30,00. Buchhandelsausgabe (Henschel Verlag): DM 58,00

Regie: Frank Beyer. Hg.: Filmmuseum Potsdam. Redaktion: Ralf Schenk. 320 Seiten, 160 Abb.

ISBN 3-89468-156-X. Sonderpreis im Museum: DM 20,00. Buchhandelsausgabe (Edition Hentrich): DM 36,00

Mausoleum - 25 Jahre Sendung mit der Maus. Katalog zur Ausstellung (März bis Mai 1996). Hg.: Westdeutscher Rundfunk, 48 Seiten sowie Skizzen, Farbfotos und Zeichnungen. Museumspreis: DM 20,00

Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92. Hg.: Filmmuseum Potsdam. Redaktion: Günter Jordan und Ralf Schenk. 464 Seiten, zahlreiche Abb.

ISBN 3-931321-51-7. Museumspreis: DM 49,90. Im Buchhandel (Jovis-Verlagsbüro Berlin): DM 68,00

Der Marstall. Das älteste Bauwerk von Potsdam. Katalog zur Ausstellung (September bis November 1996). Hg.: Filmmuseum Potsdam. Mit Texten von Marren Ulbrich, Dr. Bärbel Dalichow und Ugla Gräf. 86 Seiten, 93 Abb., Museumspreis: DM 20,00

Cinémathèque Municipale de la Ville de Luxembourg - Neuer Leiter

Zehn Monate nach dem Tod von Fred Jungk am 10. Februar 1996 hat der Gemeinderat der Stadt Luxemburg Mitte Dezember 1996 den Luxemburger Claude Bertemes (34) als neuen Direktor an die Spitze der Cinémathèque berufen. Bertemes, Jg. 1962, studierte an der Westfälischen Wilhelms-Universität Publizistik. Nach Praktikum und Volontariat beim deutschen Hörfunkprogramm von RTL arbeitete er sechs Monate als Redakteur der Musiksendung „Viva“.

Nach Wiederaufnahme des Studiums 1987 promovierte er 1995 über das Thema „Alles nichts - oder? Systematische Rekonstruktion und Vergleich ausgewählter Paradigmen zur Fernsehunterhaltung“. Zuletzt arbeitete er als Angestellter beim „Büro für Kommunal- und Regionalplanung“ in Essen in der Öffentlichkeitsarbeit für das NRW-Modellprojekt „Herne: Ökologische Stadt der Zukunft“.

- Live Cinema

Am 21. und 21. Februar 1997 zeigt die Cinémathèque *Phantom of the Opera* (USA 1926, Regie: Rupert Julian, Restaurierung: Photoplay Productions) mit einer Originalkomposition von Carl Davis. Im Vorprogramm: *The Devine Woman* (1927, Regie: Victor Sjöström, mit Greta Garbo / Fragment)

- Restaurierung

A Married Virgin (USA 1918, Regie: Joseph Maxwell, Darsteller: u.a. Rudolf Valentino, L.: ca. 65 Minuten, s/w). Ausgangsmaterial der Restaurierung war eine ziemlich gut erhaltene 35mm Nitro-Positivkopie. Erstaufführung der restaurierten Fassung: „Cinema ritrovato“, Bologna 1996.

Schwules Museum Berlin: Hommage an Adolf Wohlbrück

Die Ausstellung im Schwulen Museum Berlin zeigt Briefe und Dokumente aus dem Leben Adolf Wohlbrücks (1896 - 1967) und rekonstruiert anhand von Photos, Programmen und Plakaten die Film- und Theaterkarriere des Schauspielers, der seinerzeit als der „schönste Mann des deutschen Films“ galt. Das Filmmuseum Düsseldorf wird die Ausstellung im Juli 1997 übernehmen.

„Obwohl Adolf Wohlbrück schon 1915 das erste Mal für eine Filmrolle engagiert wurde und auch in den 20er Jahren hin und wieder einige kleinere Rollen bekam, hatte er seinen Durchbruch beim Film erst 1931. Keiner konnte wie er einen weißen Seidenschal so unnachahmlich elegant zum Frack tragen. Sein Spiel blieb immer unterkühlt, zurückgenommen, leicht spöttisch. Es waren vor allem seine Blicke und verhalten gesprochene Sätze, die sein Spiel dominierten. Er war prädestiniert für den gehobenen Boulevard. Dem „schönsten Mann des deutschen Films“, dem Generationen von Frauenherzen zuflogen, gerade weil er seine Liebesszenen so distanziert und unterkühlt gestaltete, lag immer daran, sein kleines Geheimnis dezent für sich zu behalten. Vom Image des begehrten Junggesellen, der, von treuen Haushälterinnen bemuttert, einsam mit seinen Hunden in geschmackvoll eingerichteten Landhäusern lebt, zehrten in den 30er Jahren seine zumeist weiblichen Fans und die kunterbunte Filmpresse.“ (Wolfgang Theis, Kurator der Ausstellung, in: Museumsjournal, Berlin, Heft 1/1997)

☞ Schwules Museum, 10961 Berlin, Mehringdamm 61, 2. Hof, 3. OG, Mi - So 14 - 18 Uhr, noch bis zum 16. März 1997

Literaturhaus Berlin:

G. W. Pabst: Film und Literatur

Eine Ausstellung der Stiftung Deutsche Kinemathek im Literaturhaus Berlin, konzipiert von Wolfgang Jacobsen und Gabriele Jatho. Sie dokumentiert in Briefen, Drehbüchern, Exposés und anderen Dokumenten das besondere Verhältnis des „konservativen Avantgardisten“ G. W. Pabst zu Schriftstellern wie Arthur Schnitzler, Hugo Bettauer, Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht, Peter Martin Lampel und anderen.

Eröffnung: 14. Februar 1997, 11.30 Uhr. Es sprechen: Hans Helmut Prinzler (Vorstand der Stiftung Deutsche Kinemathek) und Wolfgang Jacobsen. Begrüßung: Herbert Wiesner (Leiter des Literaturhauses Berlin).

☞ Literaturhaus Berlin, Fasanenstraße 23, 10719 Berlin

14. Februar - 16. März 1997. Geöffnet täglich von 11.00 bis 19.00 Uhr

Bundesarchiv-Filmarchiv:

Pinschewers Animation.

Werbeklassiker aus Berlin und Bern (1910-1959)

Matinee im Zeughauskino, 23. Februar 1997, 11.00 Uhr

Julius Pinschewer (1883 - 1961) war der erste, der in Deutschland eine Produktions- und Verleihorganisation in größerem Maßstab für den Reklamefilm gründete; er gilt daher zurecht als Vater des deutschen Werbefilms. Bereits 1910 hatte er in London eine Idee zur Verbesserung der „animated advertisements“ zum Patent angemeldet. 1913 gründete er in Berlin seine erste Produktionsfirma. Von 1910 bis 1959 produzierte Julius Pinschewer über 700 Filme, überwiegend Werbefilme, aber auch Industrie- und Kulturfilme und einige freie Filme. Er war ein begnadeter Talentesucher; für sein Unternehmen konnte er so namhafte Künstler wie Walter Ruttmann, Guido Seeber und Lotte Reiniger und die kreativsten Trickzeichner wie Hans Fischerkoesen, Harry Jaeger und Hermann Abeking gewinnen.

Mit einem untrügerischen Gespür für neue technische und künstlerische Entwicklungen setzte er bereits 1922 auf den Farbfilm und realisierte 1928 den ersten Tonwerbefilm. Von der Ufa wurde er Ende der zwanziger Jahre weitgehend von Markt verdrängt; 1932 emigrierte er aus einem jüdischen Haus stammende Pinschewer in die Schweiz, wo er mit dem „Trickfilm-Atelier Pinschewer“ ein neues erfolgreiches Unternehmen mit Filiale in London gründe-

te, das zahlreiche Werbefilme für den Schweizer und den internationalen Markt herstellte.

Nur knapp vierzig von Pinschewers Filmen waren in den letzten dreißig Jahren bekannt. Für die Matinee am 23. Februar 1997 im Zeughauskino wird Friedrich P. Kahlenberg, Präsident des Bundesarchivs, und Martin Loiperdinger, Stellvertretender Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde, eine Auswahl aus den 200 Filmen der neu entstandenen „Anthologie Pinschewer“ (eine zehnstündige Videokollektion und ein Buch über Pinschewers Lebenswerk) vorstellen. André Amstler, der Autor dieser Anthologie, erläutert interessante Ergebnisse der Umkopierung auf Digitalvideo. Der in Zürich lebende Sohn von Julius Pinschewer, Michael Pinschewer, wird ein persönlich gehaltenes Bild seines Vaters entwerfen.

☞ Zeughauskino, 23. Februar 1997, 11.00 Uhr

CineGraph Babelsberg: Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen.

Im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Wiederentdeckt“ in Zusammenarbeit von CineGraph Babelsberg, Bundesarchiv-Filmarchiv und Deutschen Historischen Museum wird am 28. Februar 1997, 20.30 Uhr, Zeughauskino, der Film *Der Faschingskönig. Ein Spiel von Glücksrittern und schönen Frauen* (D 1928, R: Georg Jacoby) gezeigt. Liebesbriefe einer verheirateten Frau fallen in die Hände eines schurkischen Notars, der als Preis die Schwester der Frau begehrt. „Faschingstreiben, lustiger Mummenschanz, Papierschneeballschlachten, ausgelassene Fröhlichkeit alkoholisierten Massen, blauviragierte Rivieranächte, Erzhalunken, unschuldige Mädchen und der dazu gehörende edle Mann, Kartenspiel und treue Liebe, Sensationen und ein gut erdachtes happy end.“ (Der Film, 1928)

Im März findet die 50. Veranstaltung der Reihe „Wiederentdeckt“ statt. Am 27. März 1997, 20.30 Uhr, Zeughauskino, zeigen wir *Der Christus von Oberammergau. Die Geschichte der Oberammergauer Passionsspiele. Großes Drama in 6 Akten*. Nach dem Hochgebirgsgroman von Adolf Ott (D 1921, Prod.: Schlierseer Volkskunstfilm, Schliersee. R.: Toni Attenberger, Länge: 1.834 Meter) *Der Christus von Oberammergau* ist neben dem *Galiläer* (1921) und *I.N.R.I.* (1923) einer der großen, abendfüllenden deutschen Filme zum Thema Passion, die in den zwanziger Jahren gedreht wurden. Vor dem Hintergrund des 30jährigen Krieges und dem Ausbruch der Pest erzählt er, wie es zu den ersten Passionsspielen kam... .

CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung: CineGraph-Kongreß 1997

☞ Vorkongreß: 8.-11. Mai 1997, Sichtung der Filme im Zeughauskino, Berlin

Im Mittelpunkt des 10. CineGraph-Kongresses 1997 stehen die stummen deutschen Operettenfilme ab 1917 und die Tonfilmoperette der ersten Hälfte der 30er Jahre. Die Bedeutung dieser Genrefilme soll in ihrer interperiodischen, internationalen und intertextuellen Vernetzung untersucht werden, wie z.B. der Einfluß der Pariser, Wiener und Berliner Operettenbühnen. Außerdem beeinflussten Varietés, Tanzcafés und Kabarets, Schallplattenindustrie und Mode das Genre.

Komponisten klassischer (z. B. Jean Gilbert) und moderner Prägung (z. B. Friedrich Hollaender, Werner Richard Heymann), Sänger (Willi Forst, Richard Tauber, Jan Kiepura, Marta Eggerth) und Ensembles (Comedian Harmonists, Weintraub Syncopators, Marek Weber, Juan Llossas, Lewis Ruth Band) verstärkten mit ihrer Popularität den Reiz dieser Filme.

Opern- und Operettenmotive wurden bereits ab ca. 1908 in den Tonbildern aufgegriffen. Die Tonfilmoperetten von Wilhelm Thiele, Hanns Schwarz, Joe May und Reinhold Schünzel verliehen dem Genre durch die Integration von Tanz und Gesang in Alltagsszenen neue Impulse. In Österreich knüpfte Willi Forst an die Tradition der Wienfilme an, mit denen Zelnik bis zu seiner Emigration 1933 auch in der Tonfilmära erfolgreich war. Ende der 30er Jahre setzte sich in Deutschland der Revuefilm (z.B. mit Marika Röck) durch. In den USA wurden deutsche und österreichische Filmschaffende wie Ernst Lubitsch schon zur Stummfilmzeit bevorzugt für Filme operettenhafter Stoffe des alten Europa eingesetzt. Inhaltlich oft zu frivol für den amerikanischen Markt, beeinflusste die deutschsprachige Filmoperette das amerikanische Musical doch in seiner Form: die Integration der Musik in die Handlung nahm Mitte der 30er Jahre zu. Umgekehrt orientierte sich der deutsche Revuefilm am frühen amerikanischen Nummernmusical.

Termine:

8.-11. Mai 1997: Sichtung der Filme im Zeughauskino, Berlin (Vorkongreß)

20.-23. November 1997: Kongreß und Retrospektive in Hamburg

Info: CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung.

Gänsemarkt 43, 20354 Hamburg

Tel: 040 - 35 21 94, Fax: 040 - 34 58 64

Ansprechpartnerinnen sind Katja Uhlenbrok und Marie-Luise Bolte.

Der letzte Stand der Vorbereitungen ist über Internet

<http://www.CineGraph.de> abrufbar.



Berlin Projekte

Berliner Zimmer

Privatzimmer

- ✓ Gästezimmer und Gästeappartements
- ✓ in allen Lagen und Preisklassen
- ✓ Appartements für jeden Zeitraum
- ✓ Touristinfo und Service
- ✓ Reservierung und Sofortbuchung

Berliner Zimmer

Privatzimmervermittlung

Sesenheimer Straße 17

(Nähe Deutsche Oper / Bismarckstraße)

10627 Berlin - Charlottenburg

Fon: 030 - 312 50 03

Fax: 030 - 312 50 13

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Martin Loiperdinger

■ Laurent Mannoni: Le Mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque Française. Librairie du premier siècle du cinéma, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque Française-Musée du Cinéma, Milano, Paris 1996, 441 Seiten, reich ill.
ISBN 88-202-1164-5, 325 FF

■ Laurent Mannoni: Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe. Collection de la Cinémathèque Française, Cinémathèque Française / Fondation Electricité de France, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1995, 271 Seiten, reich ill.,
ISBN 2-71183373-9, 350 FF

■ Laurent Mannoni: Donata Pesenti Campagnoni, David Robinson, Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture / Luce e Movimento. Incunaboli dell'immagine animata / Lumière et Mouvement. Incunables de l'image animée, 1420-1896. Le Giornate del Cinema Muto, Cinémathèque Française-Musée du Cinéma, Museo nazionale del Cinema; La Cineteca del Friuli / Le Giornate del Cinema Muto, Gemona 1995, 470 Seiten, reich ill.,
ISBN 88-86115-05-0, ca. 100 DM

Drei in jeder Hinsicht schöne Bücher sind anzuzeigen: Sie führen anschaulich vor Augen, was in Deutschland weitgehend unbekannt ist, daß nämlich „das Kino“ als Technik, Produkt und Medium auf jahrhundertelangen Traditionen der Projektionskunst bewegter Bilder beruht. Zugleich dokumentieren sie die unbestritten führende Rolle, welche die Cinémathèque Française derzeit auf diesem Gebiet der Mediengeschichte spielt - nicht zuletzt durch die 1994 erfolgte Berufung des unermüdlichen Laurent Mannoni zum leitenden Custos für die älteste Sammlung von Apparaten der Projektionskunst und Kinematographie, die es auf der Welt heute gibt.

Als ich Ende Februar 1995 das Privileg genoß, zusammen mit einigen Cinéphilien aus deutschen Filmarchiven und Filmmuseen durch die in unscheinbaren Regalen untergebrachte, teils noch gar nicht erfaßte Sammlung im Fundus der Cinémathèque Française geführt zu werden, hätte ich mir nicht träumen lassen, was als Ergebnis titanischer Arbeit inzwischen zugänglich ist: bereits ein Jahr später eine umfassende Schau dieser Schätze samt Ausstellungskatalog („Trois siècles de cinéma“) und nach einem weiteren halben Jahr, im Oktober 1996, der Bestandskatalog der Sammlung („Le Mouvement continué“). Glücklicherweise das Land, das nicht nur erstrangige kinematographische Kulturschätze sein eigen nennt, sondern den Kustoden auch die Mittel bereitstellt, damit sie die Schätze heben!

Mit „Le Mouvement continué“ veröffentlicht die Cinémathèque Française weltweit als erste Kinemathek einen Katalog ihrer Gerätesammlung. Ohne jedes Vorbild setzt dieses Werk mustergültige Standards für entsprechende Nachschlagewerke verwandter Einrichtungen in anderen Ländern, die hoffentlich bald folgen werden. Erfasst sind neben Aufnahme- und Projektionsgeräten auch Objekte und Anordnungen zur Wiedergabe bewegter Bilder wie Wundertrommeln, Schattentheaterfiguren, Chromatropen und andere Arten Glasbilder. Die aufschlußreiche Einleitung gibt Auskunft über die Geschichte der Sammlung und die meist unterschätzte Rolle, die bedeutende Sammler für die Filmgeschichtsschreibung gespielt haben. Auf über siebzig Seiten sind ästhetisch besonders attraktive oder historisch besonders wichtige Exemplare der Sammlung durch Farbfotos abgebildet. Schließlich dokumentiert der Hauptteil des Katalogs in 1465 Nummern die einzelnen Sammlungsstücke (über den Anhang leicht auffindbar durch einen Apparate- und Namensindex) jeweils mit einem Schwarz-weiß-Foto, einer Kurzbeschreibung und den deskriptiven Basisdaten.

In vielen Fällen gibt die Zugabe eines Textes aus Patenten, Briefen, zeitgenössischen Zeitschriften oder Autobiographien überraschende Einblicke in die Eigentümer- und Gebrauchsgeschichte des Sammlungsstücks. Im Licht dieser Quellen werden in Serie hergestellte Apparate zu individuellen Exemplaren mit eigener Biographie. Highlights, häufig aus der britischen Kollektion des Sammlers Will Day, die Henri Langlois, der legendäre Gründer, 1960 für die Cinémathèque française erwarb, sind zum Beispiel: Nr. 1144, eines von weltweit insgesamt drei im Original-Zustand erhaltenen Edison-Kinetoskopen, die als Kinetophon ausgerüstet waren, zur gleichzeitigen Wiedergabe von „ebenden Bildern“ und entsprechenden Tönen von einem zugeschalteten Phonographen; Nr. 1242, der Cinématographe Lumière, Seriennummer 35, mit dem Félicien Trewey, Freund der Familie Lumière und Generalvertreter für England, die erste öffentliche Filmvorführung in London durchgeführt hat; oder Nr. 1030, ein Theatrograph von Robert W. Paul, der Filmprojektor, den Georges Méliès als Kamera umrüstete, um damit seine ersten Filme zu drehen...

„Trois siècles de cinéma“ ist der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die vom 13. Dezember 1995 bis 3. März 1996 in Paris, Espace Electra, gezeigt wurde. Der Band führt die Leser und Betrachter durch die zwölf Stationen der Ausstellung, die das Panorama der Projektionskunst auffächert: von Camera obscura, Anamorphoten, Schattentheater, Diorama über Laterna magica und Wundertrommel bis zur Chronophotographie und den „lebenden Photographien“ von Kinetoskop und Cinématographe. Die kurzen instruktiven Kapitel zu den genannten Medien der Bewegungsdarstellung sind jeweils die Einleitung zu einem umfangreichen Konvolut von Exponaten, die durch meist farbige Abbildungen repräsentiert werden. Besonders reizvoll erscheinen die zahlreichen Laternenbilder: Transparentbilder aus Papier, die Einblendungen von einem zweiten Bild erlauben oder die für Tag-Nacht-Effekte perforiert sind und

berühmte Bauten und Plätze zeigen wie das Schloß Sanssouci (1750) und den Markusplatz (1862), handgemalte Glasbilder für Geschichtenerzähler aus dem 18. Jahrhundert, farbenprächtige Natur- und Reisebilder für die Vorträge im Londoner Royal Polytechnic. Wie sehr wünscht man sich da, diese großartigen Bilder nicht nur gedruckt auf Papier, sondern projiziert auf einer Leinwand zu betrachten!

„Incunabula of the Motion Picture“ ist das dreisprachige, auf festes mattes Papier gedruckte Buch zur gleichnamigen Ausstellung bei den Giornate del Cinema Muto in Pordenone 1995, die durch die internationale Zusammenarbeit der im Buchtitel genannten Institutionen und Personen in Italien, Frankreich und England zustandekam.

Der schwergewichtige Prachtband, der mit Hilfe des Mäzens J. Paul Getty realisiert wurde, ist wohl derzeit das schönste Buch zur Projektionskunst, denn das Lesen selbst wird hier zum sinnlichen Erlebnis: Neben kurzen erläuternden Texten versammelt dieses Buch faksimilierte Handschriften und Drucke zeitgenössischer Abhandlungen, Patente mit Funktionsdiagrammen, Gründungsstatuten von Unternehmen, Briefe von Erfindern etc.

Einige der Texte sind berühmte Klassiker, allen voran Athanasius Kirchers „Ars Magna Lucis et Umbrae“. Sie werden vielfach zitiert, doch wer hatte schon Gelegenheit, in Kirchers Erstdruck von 1671 zu lesen und dabei auch die deutlichen Verfallsspuren des Papiers wahrzunehmen? Im Faksimile nachzulesen gibt es unter anderen: das Patent für Robertsons Phantasmagorien (1799), das Patent von Prévost für die Maltechnik der Panoramen (1816), die Gründungsakte von Daguerres Diorama-Gesellschaft (1822), Reynauds Beschreibung seines „Apparats zur Erzeugung der Illusion von Bewegung mithilfe beweglicher Spiegel“ (1877).

Auch in die Beziehungen zwischen berühmten Erfindern werden durch faksimilierte Dokumente neue Einblicke gegeben, die gängige Auffassungen der Filmgeschichtsschreibung konterkarieren, so in den Fällen Robert W. Paul und Birt Acres sowie Louis Lumière und Georges Demen. Der Band schließt mit dem vollständigen Faksimile des „Catalogue des bandes photographiées (films)“, des ersten Filmkatalogs von Pathé Frères aus dem Jahr 1896, mit zwanzig Filmtiteln, deren Qualität von den Kunden an den beigefügten Bildkatern direkt überprüft werden konnte.

Die drei Bücher erlauben ein genußreiches „Surfen“ in der Geschichte der Projektionskunst, wie es in der Vielfalt und Tiefe der Verknüpfungen und in der Qualität der Bilder keine CD-ROM der näheren Zukunft wird bieten können.

Überraschungen gibt es auch für Reisende mit Kennerblick. Wer kennt zum Beispiel John Rudge aus Bath, einen fotografischen Méliès, der sich seinen Kopf absetzt und in den Arm nimmt, indem er um 1884 sieben Glasdias mit Trickaufnahmen durch das Objektiv seiner Laterne kurbelt?

vorgestellt von... Wilhelm van Kampen

■ Colin Sorensen: London on Film. 100 years of filmmaking in London. Foreword by Lord Attenborough. London, Museum of London, 1996, 176 Seiten ISBN 0-904818-65-9 (Pbk), & 14.95

Es gibt Ausstellungen, denen man nachtrauert. Diese gehört dazu: „London on Film“, die im letzten Jahr für einige Monate im Museum of London, dem schönen Museum für Londoner Stadtgeschichte also, zu sehen war. Sie hätte permanent bleiben sollen und wäre eine große Bereicherung im Gedächtnis der britischen Metropole und ihrer interessanten Filmgeschichte gewesen. Aber leider fand sich dafür nicht der Ort oder das Interesse, denn sie paßte weder ganz in das Programm des Londoner historischen Museums noch in das des Filmmuseums auf der South Bank. Auch hätte es wohl Probleme mit den Leihgebern gegeben. Da ist es gut, daß von diesem verdienstvollen Projekt wenigstens der Katalog bleibt, obwohl er von dem Charme und der Intensität der Ausstellung nur eine Ahnung vermittelt.

Zu verdanken ist die Ausstellung wie dieser Katalog dem Keeper Emeritus des Modern Department im Museum of London, Colin Sorensen, der sich - ein Glücksfall - sein Leben lang nicht nur für die Geschichte Londons, sondern auch für die vielfältige Beziehung zwischen der Stadt und dem Film interessiert hat. Die Teilnehmer des IAMHIST-Kongresses über „Große Städte im Film“, der 1995 in Berlin stattfand, werden sich noch an seinen faszinierenden Vortrag über London erinnern.

Sorensens Interesse am Thema setzt schon lange vor der Ankunft der bewegten Bilder ein, weil er fand, daß die Londoner schon in dieser „Vorzeit“ mit vielen Themen und Techniken vertraut waren, die dann von der Filmindustrie übernommen wurden. Dazu gehören nicht nur die bekannten Panoramen, sondern vor allem die „living newsreels“, wie er die Nachinszenierungen jüngster Ereignisse, exotischer Präsentationen, lebendiger Städtebilder, von Krönungsfeierlichkeiten und sogar von Schlachten in den Theatern und Arenen Londons nennt. All das, mit den häufig dabei angewandten special effects, ging als Rohmaterial in die aufkommende kinematographische Unterhaltung ein, wurde dort zuerst als Ergänzung empfunden, bis der Film die frühen Formen fast ganz ersetzte.

Die Hauptkapitel sind dann den vielfältig aufgefächerten und kenntnisreich illustrierten Themen der Anfänge des britischen Films, der Erscheinungen der Stadt und ihrer Bewohner im Film, der Geschichte der Londoner Studios, dem Drehort London und dem Mythos der Metropole in Vergangenheit und Zukunft im Medium des Films gewidmet. Wie es sich für den Historiker gehört, aber leider allzu selten realisiert wird, wird dabei auch der Film als Quelle zur Geschichte der Stadt gebührend gewürdigt. Sorensen, dessen Hauptmotiv

wohl hier zu sehen ist, erkennt darin mit Recht das weithin unerforschte Feld einer neuen Art von urbaner Archäologie: „the archaeology of recorded action rather than of surviving artefact“. Daher auch sein besonderer Appell, diese für die historische Dokumentation unseres Jahrhunderts so wertvollen Quellen zu retten, auch wenn es sich nicht immer um große Filmkunst handelt.

Der Katalog, zu dem Luke McKernan das Kapitel über die Anfänge des britischen Films beigesteuert hat, wird abgerundet durch Interviews mit Douglas Slocombe, Kewin Brownlow, Patrick Kailler und Roy Boulting. Und wenn ihm auch die Dreidimensionalität der Ausstellung und die vielen Filmausschnitte fehlen, die das National Film and Television Archive des British Film Institute so großzügig zur Verfügung gestellt hatte, bleibt dennoch genug, um zu würdigen, welche großartige Leistung dieses Unternehmen darstellte - und zu bedauern, daß wir Ähnliches in Berlin noch immer nicht haben.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ **Hans Fischerkoesen. Die besten Kinospots der 50er Jahre.** Koproduktion des Deutschen Werbemuseum e.V. (Frankfurt am Main), dem Filmstudio Dr. Fischerkoesen (Bonn/Bad Godesberg) und dem Hessischen Rundfunk. Video, 90 Minuten Laufzeit. Begleitheft mit einer Arbeitsbiographie zum Filmschaffen Hans Fischerkoesens von Günter Agde.
ISBN 3-928710-38-9, DM 39,00

Das Video dokumentiert mit einer Auswahl von fünfundvierzig, nach Themengruppen wie Genußmittel, Hygiene, Wasch- und Putzmittel gegliederten Werbespots Schaffen und Handschrift des neben Kaskeline wohl fleißigsten deutschen Werbefilmers. Wichtiger aber ist, daß Fischerkoesen sich beinahe ausschließlich im Animations- und Zeichentrickfilm ausdrückte. Seit kurzem wendet sich die Filmforschung verstärkt dem deutschen Werbefilm und mit ihm dem Trickfilm, der dort, wie bekannt, weitgehend Asyl fand, zu. Günter Agde widmet Leben und Werk Hans Fischerkoesens (1896 - 1973) im Begleitheft zur Videocassette einen einfühlsamen Essay. Schade nur, daß die zahlreichen Abbildungen derart winzig ausgefallen sind!

Fischerkoesen, der 1920 auf eigene Rechnung seinen ersten Werbefilm herstellte, wurde bald von der damals führenden Werbefilmfirma, der Werbefilm GmbH von Julius Pinschewer - die aber nichts mit der „Epoche“ zu tun hatte, wie Agde irrtümlich schreibt - engagiert. Es war vielmehr die aus Frankfurt kommende Werbekunst Epoche Reklame GmbH, die 1927 Pinschewer Fischerkoesen abwarb; mit der Epoche kam dieser dann 1930 zur Ufa. Im Krieg ar-

beitete er u.a. an geheimen Aufträgen für die Mars-Film im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht. Im eigenen Studio in Bad Godesberg, teilweise mit 60 Mitarbeitern, etablierte er sich als der führende Werbefilm-Produzent der 50er und frühen 60er Jahre.

Fischerkoesen wichtigstes Ausdrucksmittel war der Zeichentrick; an sein Vorbild Wilhelm Busch anknüpfend, war er populär im besten Sinne: seine unverkennbare Handschrift bestand in der naiv-liebevollen Verlebendigung aller erdenklichen Alltagsgegenstände, denen er mit wenigen Strichen Gesicht und Charakter verlieh.

Bastler, der er war, erfand er viele seiner Apparate und Tricks selbst. Künstler, der er war, baute er nach der Einführung des Tonfilms seine Werbespots fast immer auf einem musikalischem Grundeinfall auf: frühe Videoclips, als Stars die Ikonen der Warenwelt der 50er Jahre: Tempo-Taschentücher und Persil, Aral und Felina. Viel zu selten hat Hans Fischerkoesen den einträglichen Werbefilm verlassen und drei längere farbige Zeichentrickfilme (von 1942 bis 1944) geschaffen (*Die verwitterte Melodie*, *Der Schneemann*, *Das dumme Gänslin*), Perlen der deutschen Zeichentrickfilmkunst, die wegen der desolaten Kopienlage nahezu vergessen sind.

■ Filmexil 8 / November 1996. Hg.: Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. 70 S., ISBN 3-89468-224-8 / ISSN 0942-7074, DM 18,00

Briefe von und an Marlene Dietrich stehen im Mittelpunkt der nunmehr schon achten Ausgabe von Filmexil, eingeleitet von einem knappen, aber präzisen Überblick von Werner Sudendorf über die vergeblichen Versuche der Machthaber des Dritten Reichs, die Schauspielerin wieder für einen deutschen Film zu gewinnen. Sudendorf kommt zu dem Schluß, daß es eine „Mischung aus persönlichen, beruflichen und moralisch-politischen Motiven“ war, die Marlene Dietrich veranlaßt hat, nicht mehr in Deutschland zu arbeiten. (Hermann Kreuzer betont dagegen im Berliner „Tagesspiegel“ vom 27. Dezember 1996 in seinem Beitrag „Kein Orden für Marlene“ ausschließlich die politischen Motive der Dietrich.)

Dokumentiert werden Briefe von und an Max Kolpe, von Walter Reisch, Alfred Kerr, Carl Zuckmayer und Betty Stern, die eine „im besten Sinne intime Beziehung“ (Editorial) zwischen den Briefpartnern belegen. Ich hätte mir eine behutsame Annotation gewünscht: welchen Bergner-Film fand Marlene Dietrich 1934 „ekelhaft“, bei welcher Premiere im Berliner Capitol gab es Anfang März 1934 behördlich verordneten Krach?

Ronny Loewy stellt die von Paul Falkenberg in den 40er und 50er Jahren in den USA realisierten „fundraiser“-Filme für jüdische Hilfsorganisationen vor und kommentiert sie als „Beispiele außergewöhnlich gut montierter Kompilationsfilme“. In einem Interview mit Paul Falkenberg, das dem Film *Ein verlo-*

renes Berlin von Richard Kostelanetz und Martin Koerber zugrunde liegt, erinnert sich der spätere Cutter (u.a.: *M* von Lang und *Vampire* von Dreyer) an das jüdische Berlin der 20er Jahre.

In einem 1993 geführten Gespräch mit Thomas Meder erläutert der Psychologe und Ästhetiker Rudolf Arnheim seine filmtheoretischen Ansichten: „Das Bild spricht - das ist es, worauf ich hinauswill. Die Aussage des Kunstwerks, die vielen Interpretationen ausgesetzt ist, ist so objektiv, wie unsereins fähig ist, sie auszumachen.“ Es komme darauf an, eine „maßgebliche Aussage“ zu treffen - also Aussagen, die messen, das heißt, vergleichen, aber auch abstecken und eingrenzen. „Alles andere bedeutet Chaos.“

■ IAMHIST Newsletter. Hg.: Film Research Foundation (SFW), The Netherlands. Winter 1996/97.
ISSN 1385-4038

Der Newsletter der International Association for Media and History erscheint dreimal jährlich und kann auch dann abonniert werden, wenn man nicht Mitglied der IAMHIST ist. Die von Pim Slot herausgegebene Schrift ist randvoll mit für Filmhistoriker wertvollen Informationen und Hinweisen. Die vorliegende Ausgabe enthält zahlreiche call for papers, neuerdings auch internationale Stellenausschreibungen, Informationen über Film im Internet, eine Übersicht über Neuveröffentlichungen mit einem Schwerpunkt auf dem amerikanischen, englischen und deutschen Markt sowie detaillierte Inhaltsangaben wichtiger Filmzeitschriften. Eine Fundgrube!

Bezug über: Pim Slot c/o Nationaal Audiovisueel Archief, Zeeburgerkade 8, 1019 HA Amsterdam, Fax: +31.20.665.9086, e-mail: pim.slot@sfw.nl

■ Peter Marchal: Medien- und kulturbezogene Studiengänge an deutschen Hochschulen. Übersicht über beteiligte Fachbereiche, Medienschwerpunkte und Praxisanteile. Siegen 1966 (= Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt *Massenmedien und Kommunikation* an der Universität-Gesamthochschule-Siegen. MuK 103)

ISSN 0721-3271, 32 Seiten, DM 3,00 (Postbank Köln, BLZ 37010050, Konto-Nr. 52295-500, Universitätskasse Uni-GH Siegen, Kapitel 06240, Titel: 12511)

Diese Arbeit gibt eine tabellarische Übersicht über Studiengänge in Deutschland, die auf Kultur- und Medienberufe orientiert sind. Berücksichtigt wurden „nicht nur genuin publizistisch ausgerichtete Studiengänge, sondern auch wirtschaftswissenschaftliche, rein künstlerische oder technisch-gestalterische“ (S. 1) an Universitäten und anderen Hochschulen. Die Studie wurde zwar schon 1987 durchgeführt, aber aufgrund der seit 1990 sprunghaft angestiegenen Zahl medienpezifischer Studienangebote Ende 1994 ergänzt und erweitert.

Vollständigkeit wurde angestrebt; leider haben einige Einrichtungen die Umfrage nicht beantwortet. Dennoch ist eine eindrucksvolle und detaillierte Liste mit insgesamt 131 Studiengängen an 76 Hochschulen zustande gekommen, die nicht nur Studenten einen wertvollen Überblick über die gesamte Bandbreite medienwissenschaftlicher Studien bietet. Eine Aufbereitung fürs Internet mit ständiger Aktualisierung drängt sich geradezu auf.

vorgestellt von... Ronny Loewy

■ Thomas J. Kinne: Elemente jüdischer Tradition im Werk Woody Allens, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main u.a., 1996, (= Mainzer Studien zur Amerikanistik, Bd. 32. Hg.: Renate von Bardeleben und Winfried Herget), 588 Seiten
ISBN 3-631-48530-1, DM 138.00

Über den Schriftsteller und Filmregisseur Woody Allen liegen ca. dreißig monographische Bücher vor, die in den USA und Europa erschienen sind, unter ihnen auch eine Handvoll wissenschaftlicher Texte. Das Buch von Thomas J. Kinne gehört zu den letztgenannten und befaßt sich mit dem literarischen und filmischen Werk Allens unter dem Gesichtspunkt des Einflusses jüdischer Tradition. Allens Werk, welches einunddreißig Filme, an deren Zustandekommen er als Regisseur, Schauspieler und/oder Autor beteiligt ist, ca. fünfzig *short stories*, drei lange und zahlreiche kürzere Theaterstücke umfaßt, kann Kinne folgend kohärent als „jüdisch“ bezeichnet werden. In der Tradition Heines und Kafkas in Europa und in der Gegenwart verbunden mit Saul Bellow und Philip Roth befindet sich Allen in Gesellschaft einer säkularen Kultur, in der die jüdische Religion als Imponderabilie einer Lebenswelt permanent präsent ist.

Ebenso verbindlich wie die Religion gehört zu seiner Kultur die Erinnerung an den Holocaust. Allen weiß, daß er der jüdischen Lebenswelt nicht entrinnen wird, seine Angst aber, Verrat an ihr zu begehen, peinigt ihn. Allen, der in New York aufwuchs, als McCarthy in den Verrat zur Tugend erhoben hatte, läßt Alvy und Annie in *Annie Hall*, nachdem *Le chagrin et la pitié* von Marcel Ophuls gesehen haben, folgenden Dialog führen. Er: „Boy, those guys in the French Resistance were really brave“; sie: „How I'd stand up under torture“; er: „If the Gestapo would take away your Bloomingdale's charge card, you'd tell'em everything“.

In der ersten Hälfte des Buches analysiert Kinne die „Manifestationen der Jüdischkeit“ im Werk Allens, angefangen mit der Erörterung theologischer Fragen bis zu säkularen Themen, wie die Rolle der Juden in der Diaspora oder der Holocaust als jüdische „Gemeinschaftserfahrung“. Die Kapitel der zweiten

Buchhälfte sind als komparative Studie der „Manifestationen der Jüdischkeit“ in der europäischen und amerikanischen Literatur, Theater und Film angelegt. Zwei Bücher in einem, die durchaus separat bestehen könnten.

Aus dem „Buch“ über Allen erfährt der Leser in wissenschaftlich kompetenter Form „everything, you always wanted to know about“ Woody.

Kinne ist Amerikanist, nicht Judaist oder Filmwissenschaftler. Um so erfreulicher ist, daß er als filmische Quelle ausschließlich die Originalfassungen von Allens Filmen herangezogen hat.

vorgestellt von... Günter Agde

■ Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino. Rowohlt Verlag, Hamburg 1996, 160 S., ISBN 3-498-07659-0, DM 49,80

Man weiß es - Hanns Zischler ist ein intelligenter, gebildeter und belesener Schauspieler. Den besten seiner Rollengestaltungen kann man das richtiggehend ansehen. Nun nimmt uns dieser aufklärerische Mensch und Künstler an der Hand und zerrt uns ins Kino. Nicht in irgendein Kino sonstwo, sondern Zischler geht akribisch den Kino-Spuren nach, die er in allen Texten von Franz Kafka gefunden hat: Filme, Plätze, Kintheater, Stars, Affichen, Städte, Straßen. Da montiert er zusammen, was zusammen gehört. Und kommentiert es zurückhaltend, klug, nachdenklich, zuweilen angestrengt und auch mal über-intellektuell formuliert.

Ein reiner Genuß für jemanden, der im Filter dieses besonderen Dichters Kafka die Frühzeit des Kinos durchkosten möchte. Die pikante Speise angesetzt und abgeschmeckt von einem, der selbst genau weiß und ganz praktisch erfahren hat, wie die Ingredienzen solcher Leckerbissen zustandekommen. Besonders lebendig wird das Phänomen der Bewegung beschrieben (vermittelt durch die Kamera), wie es auch andere Zeitgenossen des frühen Kinos so nachhaltig beeindruckt hat. Hingegen fällt auf, daß Kafka offenbar keinen besonderen Blick für Schauspieler im Kino hat. Möglicherweise hat „Kafkas flanierendes, augengesteuertes, ironisch überhöhtes und geschmähtes Ich“ (wie Zischler einmal schreibt) für die Sinnlichkeit alles Darstellerischen per Schauspieler tatsächlich kein Gespür, für alles Literarische dagegen umso mehr.

Eine anregende Lektüre, die jeden bereichert, der das frühe Kino ebenso mag wie Kafka, die freilich auch anstachelt, eigene heutige Wahrnehmungen in Sachen Kino und Welt, Film und Philosophie ernsthafter zu hinterfragen.

■ Jürgen Kasten: Carl Mayer: Filmpoet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte. Mit Beiträgen von Carsten Schneider und Oliver Schütte, VISTAS Verlag, Berlin 1994, 308 Seiten
ISBN 3-89158-109-2, DM 40,00

Noch immer bestimmen Monographien über Regisseure das Panorama der deutschen filmhistorischen Literatur, vergleichbare Arbeiten zu Drehbuchautoren sind bislang eher die Ausnahme. Jürgen Kasten nun, hinlänglich bekannt, weil er sich schon lange praktisch um die Berliner Drehbuchwerkstatt kümmert, legt - im rührigen VISTAS Verlag Berlin - eine penible Studie über einen der wichtigsten Drehbuchautoren des frühen deutschen Films vor, über Carl Mayer. Von Mayer stammen immerhin die literarischen Grundlagen von *Das Cabinet des Dr. Caligari* (mit Hans Janowitz), von *Schloß Vogelöd*, *Hinter-treppe*, *Der letzte Mann*, Filmen mithin, die Filmgeschichte buchstäblich mitgeschrieben haben. Mayer (1894 - 1944) hat auch an anderen, weniger prägenden Werken mitgearbeitet. Vor allem hat er praktiziert, geformt und zur Profession geführt, was heutzutage leichthin als dramaturgische Mitarbeit bezeichnet wird und was als so diffuses wie wichtiges, so wissenschaftliches wie künstlerisches, so analytisches wie instinktiv-gestalterisches Mit-Tun und -Schreiben an der textlichen Notierung von Filmen gelten kann und muß.

Kasten versucht, Mayers besonderer Begabung für den frühen Film auf die Spur zu kommen, indem er bewährte Methoden anwendet - detailreich und präzise, keinen Widerspruch auslassend zeichnet er die künstlerische und persönliche Entwicklung Mayers nach und nutzt dafür alle, wirklich alle bislang zur Verfügung stehenden Dokumente und Quellen. Besonders aufschlußreich und einleuchtend gelingt ihm dabei, Mayers bittere und verschlungene Wege im Exil zu beschreiben. Und Kasten stellt Mayers Leistung jeweils und fortlaufend an jedem einzelnen Film dar, den Mayer geschrieben hat. Da kann man buchstäblich nachvollziehen, wie Mayer als Poet des Films „aufblüht“. Eindrucksvoll zu lesen. Mit diesem Filmpoeten ist uns ein Schatz zurückgewonnen, den man hüten muß und dem weit über die Filmgeschichte hinaus kulturhistorische Bedeutung geziemt. Einzelbeiträge von Carsten Schneider und Oliver Schütte und eine solide Filmografie nebst sorgfältigem Literatur- und Quellennachweis stützen den Wert dieser Publikation (der man freilich gern noch mehr Fotos gewünscht hätte).

■ Branchenfürer Medien Berlin und Brandenburg, 6. Ausgabe, VISTAS Verlag, Berlin 1996, 396 Seiten
ISBN 3-89158-091-6, DM 75,00

Der VISTAS Verlag Berlin legt jährlich ein nutzerfreundliches und nützliches Handbuch vor, den „Branchenfürer Medien für Berlin und Brandenburg“. Übersichtlich gegliedert ist dort alles versammelt, was für die Medien (inklu-

sive die Printmedien) in dieser nicht unbeträchtlichen Region Rang und Namen hat, kapitalkräftige Firmen ebenso wie viele private „Einzelkämpfer“. Querverweise fehlen ebensowenig wie Telefon- und Fax-Nummern und - wichtig! - Namen von Ansprechpartnern und ein umfangreiches Register. Ein klassisches Handbuch also, das zu regem, schnellem Gebrauch geradezu einlädt. Der Verlag sichert jährliche Neufassung zu, was wohl auch nötig ist, da sich ja die Branche gerade in Berlin und Brandenburg rasch entwickelt und sich Namen und Adressen ändern. Übrigens: der Verlag erbittet fortlaufend die Meldung von Änderungen und Neuaufnahmen und bietet kostenlosen Abdruck!

vorgestellt von... Horst Claus:

■ Thomas Elsaesser (Hrsg.): A Second Life: German Cinema's First Decades. Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. 352 Seiten.
ISBN: 90-5356-172-2 (Pbk) £ 18.95, DM 59,00 / ISBN 90-5356-183-8 (Hbk) £ 28.95

Geht man von Buchveröffentlichungen aus, ist das Interesse am frühen Stummfilm in Deutschland äußerst gering. Die wenigen Publikationen zum Thema sind überwiegend bei Klein- oder Selbstverlagen und - trotz deutscher Autoren - teilweise zweisprachig oder gar nicht erst auf Deutsch herausgekommen. Zu letzteren gehört die in Amsterdam von Thomas Elsaesser zusammen mit Michael Wedel herausgegebene Essay-Sammlung „A Second Life: German Cinema's First Decades“. Mit ihr wendet sich Elsaesser gegen die, teilweise dank seiner eigenen Arbeiten, Aktivitäten und Lehrtätigkeit inzwischen nicht mehr ganz so weit verbreitete Auffassung, es habe vor dem 1. Weltkrieg keine bedeutende Filmkultur in Deutschland gegeben.

„A Second Life“ - das ist die englische Übersetzung des Titels von Max Macks Filmmelodram *Zweimal gelebt* (1912), in dem eine glücklich verheiratete Frau durch ein traumatisches Ereignis ihr Gedächtnis verliert und - nachdem sie vom Scheintod erwacht - ein zweites, unbeschwertes Leben mit dem sie liebenden Arzt führt, am Ende jedoch Selbstmord begeht, als sie Mann und Kind aus ihrem früheren Leben wiederbegegnet. Elsaesser benutzt den Titel als Emblem und fordert durch ihn ein zweites Leben für den frühen deutschen Film - eines, das nicht durch etablierte Sichtweisen blockiert ist - egal ob es sich um populärwissenschaftliche Publikationen eines Heinrich Fraenkel oder Friedrich von Zglinicki handelt oder (manchem deutschen Filmwissenschaftler mag es als Sakrileg erscheinen) Lotte Eisners „Dämonische Leinwand“ oder gar Kracauers „Von Caligari zu Hitler“. Elsaesser plädiert für eine gewisse ‚Normalisierung‘ der Betrachtungsweise, wobei er sich durchaus der mit diesem Begriff verbundenen Gefahren bewußt ist. Ausgehend von der Feststellung,

daß Autoren eigene, von der Zeit, in der sie leben, beeinflusste Zielsetzungen verfolgen, fordert er eine Neubewertung der frühen Filme, die auch in Zukunft fortgesetzt werden muß, da niemand eine vorausgegangene Periode völlig unvoreingenommen bewertet. Statt Film als Zugang zur Seele einer Nation zu sehen, regt er zum Beispiel an, die Bedeutung der Stars, Genres oder auch anderer publizistischer Medien der wilhelminischen Ära zu untersuchen. Die Filme sind als populäres Medium und nicht als Kunstprodukt anzusehen, daher müsse ihnen ein zweites Leben eingehaucht werden, indem man u.a. den Blick auf die Zuschauer und deren Geschmack richtet und die übliche Unterscheidung zwischen intellektuellem und anspruchslosem Publikum in Frage stellt. Themen und Motive wie Verdoppelung und Doppelgänger verweisen nicht auf die Streifen der 20er Jahre, sondern sollten eher als Motto der Periode vor 1918 angesehen werden.

Kurz, es geht um eine Neubewertung von Filmen, Darstellern, Publikumsreaktionen und Filmindustrie, der Beziehungen zwischen populären Streifen und dem Konzept des Autorenfilms in dem Zeitraum 1895 bis 1917. Zu finden sind außerdem Untersuchungen zur Filmästhetik, über die Konstruktion des filmischen Raums und über Verbindungen zu anderen Künsten. Neben Elsaessers die einzelnen Beiträge in ihren jeweiligen Kontext einordnenden Einleitung enthält der Band sechzehn bislang unveröffentlichte Originalbeiträge, zwölf in anderen - meist deutschsprachigen - Publikationen erschienene Artikel sowie eine sorgfältig geordnete Bibliographie, die auch dem interessierten Neuling den Zugang zum Gebiet erschließt. Unter den Autorinnen und Autoren sind viele vertreten, die bereits an anderer Stelle Wesentliches zum Thema zu sagen hatten (diejenigen, deren Namen man vermißt, tauchen in den Danksagungen der Fußnoten auf). In ihrer Gesamtheit liefern die Essays einen Überblick über Methoden und derzeitigen Stand der Forschung. Die Bandbreite reicht von Barry Salts statistischem Ansatz, der die Popularität amerikanischer Filme in Deutschland auf deren Schnitttempo und Einstellungsgrößen zurückführt, bis zu Karsten Wittes nicht minder akribischen Feststellungen zur Ästhetik der Komödie am Beispiel eines Streifens von Ernst Lubitsch.

Unterteilt in drei Abschnitte (Publikum und Filmindustrie, Populäre Stars und Genres, Filmstil und -raum) enthält das Buch u.a. Beiträge über Pioniere (Oskar Messter und Paul Davidson), Regisseure (Stellan Rye, Max Mack, Ernst Hofer), Darsteller (Asta Nielsen, Ernst Reicher, Kaiser Wilhelm), die deutschen Filmbeziehungen zu Frankreich und Dänemark, das Bild Amerikas und Hollands im deutschen Film, über sämtliche wichtigen Genres (besonders zu empfehlen: Thomas Brandlmeiers Originalbeitrag zur Komödie) sowie über ästhetische und stilistische Aspekte des frühen deutschen Kinos.

Der ausgebreitete Flickenteppich verweist auf Löcher, die es - wenn überhaupt möglich - zu stopfen gilt. Aussagen wie „der Aufbau eines nationalen

Kinos hängt zunächst vom Aufbau einer Institution ab (...), deren Aufgabe es ist, sicherzustellen, daß die Zuschauer nicht nur diesen oder jenen besonderen Film sehen, sondern Woche für Woche wiederkommen“ oder „die einzig sichere Feststellung, die man mit Überzeugung [über die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs] machen kann, ist die, daß der Krieg die ‚natürliche‘ Entwicklung der deutschen Filmindustrie verzerrt hat“, regen zur Weiterarbeit und kritischer Auseinandersetzung an.

Es gibt auch genügend Material, das zum Widerspruch herausfordert. Während beispielsweise Elsaessers Ansatz, Struktur und Inhalt der frühen langen Filme vom Programmschema der Variététheater und den Erwartungen ihres Publikums herzuleiten, durchaus einleuchtet, scheint das Beispiel, das er anführt - die Messter-Produktion des *Richard Wagner*-Films aus dem Jahre 1913 - kein überzeugender Beleg dafür zu sein. Im Gegensatz zu Elsaessers Feststellung, der Film sei „sehr populär“ gewesen, war dieser nach Messters Aussagen alles andere als ein Publikumshit und brachte seinem Unternehmen einen „erheblichen Verlust“ ein. Die Struktur erinnert in der Tat eher an ein (von Elsaesser erwähntes) „illustriertes Bilderbuch“ (das dem nationalen Eifer der Zeit entsprungen sein könnte: Wie später die Ufa holte sich Messter Programmanregungen aus aktuellen Jahrestagsfeiern - 1905 hätte er wahrscheinlich einen Film über Schiller drehen lassen). Es wäre zumindest zu überlegen, ob der Aufbau des *Wagner*-Films nicht doch eher auf das Programmschema der Theater zurückzuführen ist - nicht das der Bildungstheater der höheren Schichten, in denen nur ein Stück am Abend gespielt wurde, sondern das der Vorstadttheater, das - ähnlich den Varietés - mehrere Programmpunkte anbot. Eine weitere Möglichkeit wäre, seine Wurzeln in der Laterna magica-Schau zu suchen.

Elsaesser schließt mit seinem Buch an seinen 1990 erschienenen Kompilationsband „Early Cinema: Space, Frame, Narrative“ an, in dem es vorwiegend um allgemeinere, grundsätzliche theoretische Ansätze unter besonderer Berücksichtigung der frühen amerikanischen Filmentwicklung ging. Um die Texte einem größeren Publikumskreis zugänglicher zu machen, gab das British Film Institute seinerzeit eine Video-Anthologie früherer Filme heraus. Ähnliches wünscht man sich auch für „A Second Life“ - begleitet von einer deutschsprachigen Ausgabe.

Zur Besprechung vorgesehen:

Guntram Geser: Metropolis & Die Frau im Mond. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik. Corian-Verlag, Meitungen, 1996, 183 Seiten, 29 Abb.
ISBN 3-89048-310-0, DM 39,80

Michael Wedel: Max Mack: Showman im Glashaas. Hrsg.: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin, 1996, 237 Seiten (= Kinemathek, 33. Jg., Nr. 88, November 1996)

Gerald Diesener / Rainer Gries (Hg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Primus Verlag Darmstadt, 1996, 289 Seiten, Abb.
ISBN 3-89678-014-X

Günter Jordan / Ralf Schenk (Red.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946 - 92. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Jovis, Berlin 1996, 463 Seiten, Abb.,
ISBN 3-931321-51-7

Michael Schaudig (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996, 503 Seiten, Abb.,
(= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Band 8, 1996)
ISSN 0931-1416, ISBN 3-926372-07-9

Hans-Miachel Bock (Hg.): Lexikon Filmschauspieler International. Henschel, Berlin 928 Seiten, 100 Abb.,
ISBN 3-89487-199-7, DM 98,00

KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. 5. Aufführungsgeschichtem. Basel / Frankfurt a M., 1996, 216 Seiten
ISBN 3-87877-785-X

Petra Putz: Waterloo in Geiselnästeln. Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919-1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich. Mit einer Konzernfilmographie von Uli Jung. WVt, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996 (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg, Bd. 2), 267 Seiten
ISBN 3-88476-230-0, DM 35.—

Internationale Filmfestspiele Berlin
27. Internationales Forum des Jungen Films
14.-24.2.1997

Wir freuen uns auf ...

AMSTERDAM, GLOBAL VILLAGE (Johan van der Keuken, Niederlande 1996) ☆ AFRIQUES: COMMENT ÇA VA AVEC LA DOULEUR? (Raymond Depardon, Frankreich 1996) ☆ BLACK KITES (Jo Andres, USA 1996) ☆ CALLING THE GHOSTS: A Story About Rape, War, and Women (Mandy Jacobson & Karmen Jelincic, USA / Kroatien 1996) ☆ A CHA CHA FOR THE FUGITIVE (Tsai-Cheng Wang, Taiwan 1996) ☆ CHUKJE / Festival (Im Kwon-Taek, Korea 1996) ☆ CLUBBED TO DEATH (Yolande Zauberman, Frankreich 1996) ☆ DA HABT IHR MEIN LEBEN - MARIELUISE, KIND VON GOLZOW (Barbara & Winfried Junge, Deutschland 1996) ☆ DAIJIGA UMULE PAJINNAL / Der Tag an dem ein Schwein in den Brunnen fiel (Hong Sang-Soo, Korea 1996) ☆ EXIL SHANGHAI (Ulrike Ottinger, Deutschland 1997) ☆ [FOCUS] (Satoshi Isaka, Japan 1996) ☆ FOR DANIEL (Ernie Gehr, USA 1996) ☆ FROST (Fred Kelemen, Deutschland 1997) ☆ FUN-BAR-KARAOKE (Tom Pannet, Thailand 1996) ☆ GALLIVANT (Andrew Kötting, Großbritannien 1996) ☆ HIMITSU NO HANAZONO / Mein geheimer Schatz (Shinobu Yaguchi, Japan 1996) ☆ ILLTOWN (Nick Gomez, USA 1996) ☆ JAG AR DIN KRIGARE / Ich bin ein Krieger (Stefan Jarl, Schweden 1997) ☆ JENSEITS DES KRIEGES (Ruth Beckermann, Österreich 1996) ☆ KAHINI / FICTION (Malay Bhattacharya, Indien 1995)

☆ YI SHENGYITAI XI / A LITTLE LIFE-OPERA (Allen Fong, Hongkong / China 1996) ☆ LITTLE SHOTS OF HAPPINESS (Todd Verow, USA 1996) ☆ THE MAN WHO COULDN'T FEEL AND OTHER TALES (Joram ten Brink, Großbritannien 1996) ☆ MEMORIA (Ruggero Gabbai, Italien 1997) ☆ MOEBIUS (Regisseure der Universidad del Cine Buenos Aires, Argentinien 1996) ☆ MOI FATIGUÉ... DEBOUT, MOI COUCHÉ / Ich müde stehend, ich liege (Jean Rouch, Frankreich / Niger 1997) ☆ MURDER and Murder (Yvonne Rainer, USA 1996) ☆ NACH SAISON (Pepe Danquart, Deutschland 1996) ☆ NEMURU OTOKO / Der schlafende Mann (Kohei Oguri, Japan 1996) ☆ NOBODY'S BUSINESS (Alan Berliner, USA 1996) ☆ ÖSGEVACHT / Die fremde Zeit (Huseyn Mehtiyew, Aserbaidshan 1996) ☆ PERSISTENCE (Dan Eisenberg, USA 1996) ☆ PICADO FINO / Feiner Staub (Esteban Sapir, Argentinien 1996) ☆ REPRISE (Hervé Le Roux, Frankreich 1996) ☆ DAS SCHLOSS (Michael Haneke, Österreich 1996) ☆ SECHINKU / Drei Freunde (Yim Soon-Rye, Korea 1996) ☆ THEY TEACH US HOW TO BE HAPPY (Peter von Gunten, Schweiz 1996) ☆ OBYKNOWENNIJ PRESIDIENT / Ein alltäglicher Präsident (Juri Chaschtschewatski, Belarus 1997) ☆ WITTSTOCK, WITTSTOCK (Volker Koepp, Deutschland 1997) ☆ WOSWRASCHTSCHENIJE BRONENOSZA Die Rückkehr des Panzerkreuzers (Gennadi Poloka, Ruffland 1996) ☆ ZAKASNJALO PALNOLUNIE / Später Vollmond (Eduard Sachariev, Bulgarien / Ungarn 1996) **und viele andere Filme...**

Informationen:

Internationales Forum des Jungen Film, Budapesterstr. 50,

Tel.: (030) 254 89 246

Wolfgang Müller / Bernd Wiesener (Hg.): Schlachten und Stätten der Liebe. Zur Geschichte von Kino und Film in Ostwestfalen und Lippe. Film-Archiv Lippe, Detmold 1996 (=Streifenweise, Bd. 1), 240 Seiten
ISBN 3-9805490-0-3, DM 36,80

Cornelia Fleer: Vom Kaiser-Panorama zum Heimatfilm. Kinogeschichten aus Bielefeld und der Provinz Westfalen. Jonas Verlag, Marburg (= Schriften der Friedrich Wilhelm-Murnau-Gesellschaft, Bd. 5), 1996, 175 Seiten
ISBN 3-89445-197-1, DM 38,00

Paul van Ostaijen: Der Pleitejazz. Friedenauer Presse, Berlin 1996, 32 Seiten
ISBN 3-921592-97-6, DM 16,80

Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939.
Redaktion: Sibylle M. Sturm und Arthur Wohlgemuth. edition text + kritik,
München 1966 (= Ein CineGraph Buch), 191 Seiten, zahl. Abb.
ISBN 3-88377-538-X, DM 32,00

William Shakespeare: Hamlet. Prinz von Dänemark. Aus dem Englischen von Theodor Fontane. Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin, 1996, 146 Seiten
ISBN 3-7466-5550-1, DM 10,00

[zur Verfilmung durch Kenneth Branagh mit Gérard Dépardieu, Robin Williams und Billy Crystal; Kinostart in Deutschland: 5. Juni 1997]

Frank Bell, Alexandra Jacobson, Rosa Schumacher: Pioniere, Tüftler, Illusionen: Kino in Bielefeld. Westfalen-Verlag, Bielefeld, 1995, 199 Seiten
ISBN 3-88918-084-1

Eric Rentschler: The Ministry of Illusions. Nazi Cinema and Its Afterlife.
Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University, 1966, 456 Seiten