FILMBLATT 4 - Sommer 1997
ISSN 1433-2051

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

Mit der vorliegenden vierten Ausgabe ist der erste Jahrgang des FILMBLATTS abgeschlossen. Auch dieses Heft wird wieder kostenlos abgegeben; bitte beachten Sie die Anzeigen unserer Inserenten.

Da insbesondere unsere Buchhinweise auf große Resonanz gestoßen sind, werden wir uns bemühen, zusätzliche Korrespondenten zu gewinnen, um noch umfassender auf wichtige Neuerscheinungen eingehen zu können. Auch unser Serviceteil wurde gut angenommen; in den kommenden Ausgaben wollen wir daher verstärkt auf filmwissenschaftliche Kongresse, Symposien, Tagungen, Retrospektiven usw. hinweisen. Dabei sind wir auf Ihre Hilfe angewiesen: bitte informieren Sie uns, wenn Sie solche Veranstaltungen vorbereiten. Natürlich werden wir auch weiterhin filmhistorisch interessante Dokumente publizieren und die Filme vorstellen, die in unserer monatlichen Reihe „Wiederentdeckt" im Berliner Zeughauskino gezeigt wurden. Die Internet-Rubrik wird in der nächsten Ausgabe fortgesetzt. FILMBLATT 5 erscheint im Oktober 1997.

Um den Jahrgang 1997/98 herausgeben zu können, sind wir auf die Unterstützung unserer Bezieher angewiesen. Wir würden uns daher sehr freuen, wenn Sie sich mit DM 16.- an den Herstellungs- und Versandkosten für die vier Ausgaben des zweiten Jahrgangs beteiligen könnten.

CineGraph Babelsberg hat das Konto 13 22 56 18 bei der Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00; Stichwort: FILMBLATT 1997/98.

Redaktion:
Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin
Tel./Fax.: 030 - 785 02 82 - Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

„Selten wurde so herzhaft gepfiffen..."
Georg Jacoby: *Der Faschingskönig* (D 1928)

In der monatlichen Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen" von CineGraph Babelsberg, dem Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum und dem Bundesarchiv-Filmarchiv stellte Jeanpaul Goergen im Februar Georg Jacobys *Faschingskönig* und im März, statt des im letzten FILMBLATT angekündigten *Christus von Oberammergau*, den Querschnittsfilm *Kinder, wie die Zeit vergeht!* vor. Beide Filme werden vom Bundesarchiv-Filmarchiv verliehen.

Der Faschingskönig von 1928 ist ein typischer Mittelfilm der deutschen Filmproduktion der 20er Jahre, Massenware ohne Kunstanspruch, für das breite Publikum berechnet und auf dessen Geschmack abgestimmt. Liebesbriefe einer verheirateten Frau fallen in die Hände eines schurkischen Notars, der als Preis dafür ihre Schwester begehrt. „Faschingstreiben, lustiger Mummenschanz, Papierschneeballschlachten, ausgelassene Fröhlichkeit alkoholisierter Massen, blauviragierte Rivieranächte, Erzhalunken, unschuldige Mädchen und der dazu gehörende edle Mann, Kartenspiel und treue Liebe, Sensationen und ein gut erdachtes happy end" - mit dieser Beschreibung aus Der Film (31. 3. 1928) ist der Inhalt zureichend charakterisiert.

Ort der Handlung ist Nizza; das Milieu der Côte d'Azur-Reichen bleibt aber seltsam unbestimmt. Mit dieser Verortung des Films wurden nicht nur die romantischen Bedürfnissen des Massenpublikums angesprochen, sondern der Film gewann dadurch auch eine Internationalität, die ihn in alle Länder verkaufbar machte. *Der Faschingskönig* ist wohl ein deutscher Film, aber ohne deutsches Sujet. Offenbar hatte man bewußt den französischen Markt - der damals sehr stark vom deutschen Film dominiert wurde - sowie auch den englischen Markt im Blick, denn man engagierte neben den Deutschen Gabriel Gabrio und Elga Brink die Franzosen Renée Heribel und Henry Edwards und den Engländer Miles Mander als Hauptdarsteller. Als Vorlage griff man auf ein englisches Bühnenstück zurück; die englischen Namen wurden (absichtlich?) beibehalten. Georg Jacoby gönnte sich zudem einen kurzen Auftritt als Detektiv.

Es waren Mittelfilme wie *Der Faschingskönig*, die die Leistungsfähigkeit der deutschen Filmindustrie der 20er Jahre begründeten; mit diesen Filmen mit weniger bekannten Schauspielern und mit geringem technischen Aufwand wurde Kasse gemacht. Sie sind kaum unter dem Begriff Kunst als vielmehr unter dem nicht weniger wichtigen Begriff Handwerk zu betrachten. Und die Regisseure der Mittelfilme wie Georg Jacoby - „ein Courths-Mahler der Film-

produktion" (Hans Feld im Film-Kurier, 30. 3. 1928) - verstanden ihr Handwerk, auch wenn er offenbar beim *Faschingskönig*, seinem 70. Film schon, keine so glückliche Hand hatte, was einige Rezensenten, die im allgemeinen recht schonend mit diesen Filmen umgingen, harsch kritisierten. Antiquiert, primitiv und temposchwach: notierte die Deutsche Filmzeitung (28. 9. 1928) und bemängelt die „veraltete Gruppenaufnahmetechnik"; das Reichsfilmblatt (31. 3. 1928) kritisierte die „scheußlich gelbe Virage der Uraufführungskopie" und suchte vergeblich nach modernen Einstellungen. Der Film-Kurier (30. 3. 1928) monierte den laschen Schnitt und schrieb lapidar: „Über die Kamera der Herren Louis Larsen, Paul Eibye und Emil Schünemann ist außer der Tatsache, daß photographiert wurde, nichts zu sagen."

Viele Kritiker forderten eine Überarbeitung der Titel sowie des umständlichen Beginns. Dies scheint auch erfolgt zu sein, denn die überlieferte Kopie ist um 550 Meter kürzer als die Zensurlänge (2866 Meter, UA: 29. 3. 1928, Berlin, Atrium-Beba-Palast), ohne daß sich diese Kürzungen bemerkbar machen würden; auch einige Titel wurden überarbeitet und gekürzt.

Obschon *Der Faschingskönig* von der Regie her deutlich hinter dem Leistungsstand des Jahres 1928 zurückbleibt, ist er auch heute durchaus noch ansehnlich, Elga Brink hat einige schöne Momente als verliebte Einbrecherin und wer Charge mag, kommt bei Miles Mander als intrigantem Notar auf seine Kosten.

Der Faschingskönig eignet sich nicht nur, den internationalen Charakter vieler Filmproduktionen jener Jahre zu exemplifizieren, sondern auch auf die bisher wenig erforschten Reaktionen des Kinopublikums hinzuweisen, das sich damals keineswegs so ruhig verhielt wie heute. So wurde z.B. häufig während des Films geklatscht oder - wie beim *Faschingskönig* - gepfiffen: „So herzhaft wie bei diesem Film, d.h. während des Ablaufs wie auch hinterher (...) ist selten in Berlin bei einer Film-Erstaufführung gepfiffen worden." (Der Bildwart, April 1928) Was andere Kritiker aber nicht davon abhielt, „freundlichen Beifall" zu rapportieren.

Der Faschingskönig kam 1991 aus dem Ceskoslovensky Filmovy Ustav-Filmovy Archiv in Prag ins Bundesarchiv-Filmarchiv. Das schwache Tinting wurde nicht übernommen, einige kolorierte Dokumentaraufnahmen vom Karneval in Nizza, eine Boudoir-Szene sowie Bilder vom Faschingstreiben wurden aber in Farbe umkopiert und in die s/w-Kopien des Sicherheitspakets eingesetzt.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Archiv-Nummer 17481
Länge: 2.312 Meter, Vorführgeschwindigkeit: 20 - 22 Bilder/Sekunde

Eine lustige Zusammenstellung „40 Jahre Film“
Georg Schubert: *Kinder, wie die Zeit vergeht!* (D 1940)

Ein abendfüllender Kompilationsfilm über 40 Jahre Filmgeschichte, nationalsozialistisch bereinigt. In einer schlichten Rahmenhandlung führt Hans Adalbert Schlettow seinen Gästen Ludwig Schmitz, der sich durch zotige Herrenwitze hervortut, Werner Pledath und Edith Oss Filme aus seiner Sammlung vor. *Kinder, wie die Zeit vergeht!* wurde am 13. 8. 1940 im Berliner „Astor“ uraufgeführt und kam am 16. 5. 1941 in einer veränderten Fassung noch einmal in die Kinos (Start ebenfalls im „Astor“), ohne daß herauszufinden war, welche Umstellungen vorgenommen wurden.

Kinder, wie die Zeit vergeht! gehört zu dem übersehenen Genre des filmhistorischen Kompilationsfilms - Filme, die mit Ausschnitten und Beispielen aus früheren Filmen auf die Geschichte des Mediums zurückblicken. Zwei Subgenres lassen sich unterscheiden:

- Filme, die eher didaktisch und populärwissenschaftlich die Entwicklung des Films vorstellen, wie z.B. *Die Wunder des Films. Filmtechnische Wunder und Wirklichkeit* (1928) von Edgar Beyfuß,
- Filme, die sich mit einer querschnittsartigen Zusammenstellung von Ausschnitten begnügen und diese entweder nach Themen oder Schauspielern gruppieren. Meist überwiegt der nostalgische Blick; es wird gar nicht erst versucht, filmwissenschaftliche Gesichtspunkte einzubringen. Diese Filme setzen auf das Einverständnis der Zuschauer, die sich bei den Bildern von Anno dazumal den Kritiken zufolge jedesmal köstlich amüsierten.

Diese Kompilationsfilme zur Filmgeschichte enthalten häufig Filme oder Ausschnitte, die sonst nirgendwo mehr erhalten sind. Sie berichten in ihrem Subtext, wie ab einem bestimmten Zeitpunkt der Film sich selbst als geschichtlich geworden wahrgenommen hat und wie auf alte Filme zurückgeblickt wurde. Schließlich lenken sie unsere Aufmerksamkeit auf jene privaten Filmarchive, die lange Zeit vor der Gründung des Reichsfilmarchivs 1935 entstanden.

Georg Schubert, der Regisseur von *Kinder, wie die Zeit vergeht*, konnte für seinen Rückblick auf das Privatarchiv von Ferdinand Althoff aus Woltersdorf zurückgreifen, „der etwa 150.000 Meter alter Filme aus dem Besitze seines Vaters retten konnte, der einst als Schausteller mit diesen Dingen durch die Welt reiste und tatsächlich seinerzeit ein Pionier der neu aufgekommenen Kunstform des Films gewesen ist.“ (Ernst Joresch: *Kinder, wie die Zeit vergeht!*, in: Der Film, Nr. 33, 17. 8. 1940) Besonders schön sollen die handkolorierten Filme der Sammlung Althoff gewesen sein.

Fanatische Sammler wie Walter Steinhauer aus Leipzig und Walter Jerven aus München forschten an den entlegensten Stellen nach alten Filmen - besessen von der Idee, wie Jerven schrieb „daß es eines Tages die Menschen freuen würde, die alten Filmbilder zu sehen." (LichtBildBühne, Nr. 24, 28. 1. 1939) Jerven hatte bis Mitte der 30er Jahre 300.000 Meter Film gesammelt und daraus zahlreiche Kompilationsfilme zusammengestellt. Was aus diesen großen Privatarchiven der 30er Jahre geworden ist, zu denen man auch das „Institut für Kulturforschung" von Hans Cürlis rechnen muß, ist noch zu erforschen.

Kinder, wie die Zeit vergeht! versucht den Spagat zwischen einem unterhaltsam-nostalgischen Rückblick und populärwissenschaftlichen Erklärungen zur Geschichte des Films. Die Rahmenhandlung enthält einige interessante zeitgeschichtliche Anspielungen; die Musik kommt von einer Wurlitzer Orgel. Max Skladanowsky tritt auf und die Filme werden im Stil eines Kinorezitators begleitet. Die vorgestellten Ausschnitte und Filme wären noch zu identifizieren, etwa *Der Meister des Pinsels oder das unheilvolle Gewitter*, *Das Drama auf Schloß Bullerstein*, ein Film über einen Luftkrieg anno 1906, *Der Papiermensch* sowie *Das Gespensterschloß* von Max Linder mit zahlreichen bemerkenswerten Trickaufnahmen. Auch ein Tonbild mit einkopiertem Dirigenten (ein Duett mit Lotte Werkmeister und Paul Westermeier) ist in *Kinder, wie die Zeit vergeht!* enthalten.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Archiv-Nummer 2778
Länge: 2.202 Meter

Von Hermlin zu Schnitzler: zwei Fassungen eines DEFA-Jubiläumsfilms

Joop Huisken: *Daß ein gutes Deutschland blühe* (DDR 1959)

Am 25. April stellte Ralf Schenk in der Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen" den 1959 von Joop Huisken in der DDR gedrehten Film *Daß ein gutes Deutschland blühe* in zwei verschiedenen Kommentarfassungen vor. Ralf Schenk gab zuletzt, zusammen mit Günter Jordan, beim Filmmuseum Potsdam den Band „Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-1992" heraus.

Daß ein gutes Deutschland blühe sollte der offizielle Jubiläumsfilm zum 10. Jahrestag der DDR werden. Joop Huisken, ein aus den Niederlanden stammender Regisseur, zeitweiliger Mitarbeiter von Joris Ivens und einer der

dienstältesten DEFA-Dokumentaristen, erhielt den Zuschlag. Huisken wollte keinen langatmigen Protokollfilm abliefern, sondern ein künstlerisch verdichtetes Poem, dessen lyrische und dramatische Schnittfolgen durchaus an Arbeiten von Dsiga Wertow erinnern sollten. Bereits für die Einleitung hatte er sich eine Metapher erdacht, die den dramaturgischen Grundgedanken des Films vorgab: Eine Landschaft im Vorfrühling; kleine Quellen, die sich zu einem Gebirgsbach vereinigen; schließlich ein Staudamm und Hochspannungsleitungen. „Alle diese Rinnsale vereinigen sich zu einer gewaltigen Kraft."

Daß ein gutes Deutschland blühe sollte, auch wenn das in keiner Konzeption so deutlich artikuliert worden war, ein „demokratischer" Film werden. Im Gegensatz etwa zu *Baumeister des Sozialismus*, in dem Ulbricht als der allein seligmachende, alles wissende und alles könnende Halbgott auftrat, war hier von vornherein an die Mitwirkung „des Volkes" gedacht: Arbeiter, Bauern, Kinder, einfache Leute, die neben ihrem Beruf auch als Abgeordnete fungieren. Körperliche und geistige Arbeit, Stahlwerker und Wissenschaftler, Stalinstadt und Leuna, Schwarze Pumpe und Rossendorf, schließlich der Flugzeugbau als Beleg für „das eigentliche deutsche Wirtschaftswunder"

Auch Pieck, Grotewohl und Ulbricht bekamen im Film ihren Platz - gleichsam als drei von vielen, herausgehoben durch ihre Funktion, nicht durch Allwissenheit und Omnipotenz. *Daß ein gutes Deutschland blühe* (Länge: 68 Minuten, Agfacolor) bekam das Gesicht einer farbenprächtigen, optimistischen, souveränen Revue des DDR-Lebens, ohne daß sich Seitenhiebe gegen den Westen in den Vordergrund schoben. Der Stolz auf das Erreichte schloß Bilder von Paraden, Sportfesten und ähnlichen Massenveranstaltungen mit ein. Und natürlich, wie auch anders, konzentrierte man sich von vornherein auf die „schönen Seiten" der DDR: einem Geburtstagskind legt man nicht dessen problematische Eigenschaften auf den Gabentisch.

Für den Text verpflichtete Huisken Stephan Hermlin. Er hielt sich mit dem Kommentar vornehm zurück, ließ vorwiegend die Bilder sprechen, bewies Mut zu Pausen und zum weitgehenden Verzicht auf das Pathos. In einfachen Sätzen wurden Zukunftshoffnungen skizziert: „Schön soll das Leben werden. Für alle. Vernünftig. Friedvoll. Heiter. Gut für Leib und Seele." Ausgerechnet an diesem Kommentar aber schieden sich dann die Geister.

Am 23. September 1959 begutachteten Mitglieder des SED-Politbüros den Film, darunter Paul Verner, Erich Honecker und Kurt Hager. Das Protokoll der anschließenden Sitzung vermerkte lapidar: „Der Text ist in wesentlichen Partien neutralistisch und spiegelt nicht den widerspruchsvollen Entwicklungsprozeß wider. Auch ist die Perspektive nicht überzeugend genug gestal-

tet." Der Film, in dem, so die Einwände, die Thesen zum 10. Jahrestag der DDR ebenso wie die Nationale Front keine Rolle spielten, bliebe hinter den politischen Forderungen weit zurück. So wurde, zwei Wochen vor dem 10. Jahrestag der DDR, *Daß ein gutes Deutschland blühe* verboten: allerdings nicht ganz. Die vom DDR-Außenministerium geplanten Feierstunden im kapitalistischen Ausland wollte man nicht durch dieses Verdikt belasten; der offenkundige Fall von Zensur sollte nicht ruchbar werden. Die Vertreter des Politbüros bestimmten also, daß der Film im Westen gezeigt werden dürfe, die Kopien danach jedoch komplett wieder einzusammeln seien.

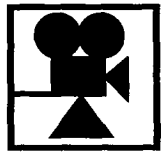
Genau so geschah es. Die inkriminierte Fassung wurde, unter dem Titel *Das neue Deutschland*, im Staatlichen Filmarchiv der DDR auf Eis gelegt. Die DDR-Bürger aber mußten bis zum Februar 1960 warten, ehe sie den Jubiläumsfilm zu Gesicht bekamen (Uraufführung: 23. 2. 1960) - in einer etwas anderen Form als der ursprünglichen. Während die Bilder weitgehend identisch blieben, war Hermlins Kommentar getilgt. Stattdessen hatte sich Karl-Eduard von Schnitzler bereitgefunden, den Text im Sinne der Parteiobrigkeit neu zu formulieren: direkter, didaktischer, weitschweifiger und mit ausreichender Betonung der führenden Rolle der SED und ihrer leitenden Genossen.

Merkwürdig ist, daß sich im Staatlichen Filmarchiv der DDR nur die verbotene Fassung in verschiedenen Sprachen erhielt. Der Regisseur und Filmhistoriker Günter Jordan spürte sie während seiner Arbeit am Buch „Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92" auf. Die Schnitzler-Variante dagegen existierte im heutigen Bundesarchiv-Filmarchiv nur in einer schwarzweißen 16-mm-Raubkopie, die sich das (westdeutsche) Gesamtdeutsche Institut einst besorgt hatte.

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Hinweis:
Der in FILMBLATT 3 dokumentierte Aufsatz: „Was Karl Grune, der Regisseur, über den Russen-Film zu sagen weiß..." konnte identifiziert werden; er stammt aus Edmund Bucher, Albrecht Kindt (Hg.): Film-Photos wie noch nie, Giessen 1929.

Stiftung Deutsche Kinemathek



Neu im Verleih

★ DAS GESCHENK DES INDERS (D/1913, Louis Ralph, Virage, Restaurierte Fassung)
★ THE THREE MUST-GET-THERES (USA/1922, Max Linder, Restaurierte deutsche Fassung)
★ SEINE HOHEIT, DER EINTÄNZER (A/1927, Karl Leiter, Virage, Restaurierte Fassung)
★ ICH KÜSSE IHRE HAND, MADAME (D/1929, Robert Land, Restaurierte stummeFassung)
★ TABU (USA/1930, F.W. Murnau, OF mit Musik)
★ DU HAUT EN BAS (F/1933, G.W. Pabst, OF m. deutschen UT)
★ A MODERN HERO (USA/1934, G.W. Pabst, OF.)
★ MADEMOISELLE DOCTEUR (F/1936, G.W. Pabst, Restaur. OF)
★ PEOPLE IN EXILE (Spain in Exile, USA/1946, Paul Falkenberg, OF)
★ DIE HALBSTARKEN (D/1956, Georg Tressler)
★ WENN DIE CONNY MIT DEM PETER (D/1958, Fritz Umgelter)
★ WIR WUNDERKINDER (D/1958, Kurt Hoffmann)
★ DIE BRÜCKE (D/1959, Bernhard Wicki)
★ NEUN LEBEN HAT DIE KATZE (D/1968, Ula Stöckl)
★ AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (D/1977, Theodor Kotulla)
★ WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN (D/1985, Werner Nekes)
★ NIEMANNS ZEIT (D/1985, Marion Schmid und Horst Kurnitzky)
★ FLUCHT IN DEN NORDEN (D/Fin/1985, Ingemo Engström)
★ PACHA MAMA - UNSERE ERDE (D/1995, Peter Nestler)

und
★ „Rot für Gefahr, Feuer und Liebe", 34 frühe deutsche Stummfilme
★ „Lumière-Filme aus Deutschland 1896/97", 33 Titel à ca 1 Minute
★ Umkopierte 28mm Pathé-KOK-Filme, 1903-13, 66 französische Titel
★ Umkopierte frühe Stummfilme aus der Sammlung Lamprecht, 41 Titel

sowie demnächst
DIE FREUDLOSE GASSE (D/1925, G.W. Pabst, Rekonstruierte Fassung)
DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ (D/1929, A.Fanck / G.W.Pabst, Restaurierte Fassung)
DON QUICHOTTE (F/1933, G.W. Pabst, französische OF)

Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstr. 18-20, 14052 Berlin
Tel: 030-300 903-32/-31, Fax: -13

Die Lage der Filmwissenschaft an der FU Berlin

Am 20. Februar 1997 gab der Pressedienst (Nr. 46/97) der Freien Universität Berlin die folgende Stellungnahme zur Situation der Filmwissenschaft an der FU heraus. Die Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft bleibt erhalten und wird als eigenständiger Studiengang etabliert. Die Studierenden am Institut für Theaterwissenschaft können das jetzt erzielte Ergebnis als Erfolg ihrer Protestaktionen verbuchen. Allerdings wird nur noch eine der vorher bestehenden zwei Professorenstellen neubesetzt. Vielleicht war dies das Maximum, das angesichts der Sparmaßnahmen an den Berliner Universitäten durchsetzbar war - wenn Berlin sich aber als Medienmetropole profilieren will, gehört hierzu auch eine personell besser ausgestattete Filmwissenschaft. Hier hätte ein deutlicheres Zeichen gesetzt werden müssen.

Die Filmwissenschaft bleibt an der Freien Universität erhalten. Das ist das Ergebnis intensiver Beratungen des Präsidenten der FU, Prof. Dr. Johann W. Gerlach, mit Fachleuten und Studierenden der FU sowie auswärtigen Filmwissenschaftlern und Filmkünstlern über die Zukunft dieser Disziplin. Die Filmwissenschaft war nach der Fortberufung von Karl Prümm und dem Tod von Karsten Witte an der FU gefährdet. Nunmehr wird das Verfahren zur Besetzung einer entsprechenden Professur mit dem Ziel eingeleitet, möglichst schon im Wintersemester 1997/98 einen eigenständigen Studiengang „Filmwissenschaft" anzubieten. Das Hauptgewicht der Professur und des Faches soll auf Theorie, Geschichte und Analyse des Mediums und auf der Weiterentwicklung der traditionellen Formen in Fernsehen, Video und digitaler Bildproduktion liegen. In personeller und sachlicher Ausstattung selbständig, wird das Fach in enger Nachbarschaft zur Theaterwissenschaft sowie zu den Bild-, Literatur- und Tonwissenschaften etabliert, seit je besondere Schwerpunkte der FU. Die angestrebte Lösung trägt dem Eigengewicht des Films und seiner Entwicklung Rechnung. Die Konzeption sieht eine vorrangige Einbindung in die Geistes- und Kulturwissenschaften vor, wird aber auch die Verbindung mit den kommunikationswissenschaftlich-publizistischen Disziplinen und deren sozialwissenschaftlichen Grundlagen wahren. Deshalb wird das Lehrangebot der Filmwissenschaft durch andere Disziplinen verstärkt und erweitert, die ihrerseits auch durch das Lehrangebot der Filmwissenschaft bereichert werden. Außerdem sollen aus dem hervorragenden filmwissenschaftlichen und-praktischen Umfeld in Berlin und Potsdam Fachleute für die Lehre und die nötige Verbindung zu Theorie und Praxis gewonnen werden. Inhaltlich gehört auch das Medium Fernsehen in den Rahmen der Filmwissenschaft und der kommunikationswissenschaftlich-.publizistischen Disziplinen. Eine Koordi-

nierung und Zusammenarbeit vor allem in der Lehre mit den anders strukturierten filmwissenschaftlichen Angeboten der HU ist selbstverständlich vorgesehen.

Nächster Schritt: das Casting

von Ella Jasiowka, Vertreterin der Studierenden am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin

Die Zusage, einen Studiengang „Filmwissenschaft" zu etablieren, ist gefallen, das Strukturpapier für denselben, das Voraussetzung für eine Ausschreibung der entsprechenden C4-Professur ist, befindet sich bereits auf dem Weg durch die verschiedenen Gremien der Freien Universität - wir haben es geschafft. Zum Ende dieses Semesters wird die Stelle ausgeschrieben. Zunächst soll der neugeborene Studiengang eine Weile bei seiner Mutter bleiben; man wird sich begnügen müssen, mit der Theaterwissenschaft sowohl das Gebäude, als auch Bibliothek und Videoabteilung gemeinsam zu nutzen.

Nach zwei Jahre unermüdlichen und mitunter erbitterten Kampfes sei angemerkt, wie überwältigend der Erfolg ist: in der momentanen Finanzlage der FU grenzt die Etablierung eines neuen Studiengangs an ein Wunder. Natürlich waren es in erster Linie die Studierenden, die den Anstoß gegeben haben - doch darf nicht vergessen werden, daß es die mehr oder weniger prominente Fachöffentlichkeit war, deren Einsatz auf unser Vortragen des Problems hin das Präsidialamt letztendlich davon überzeugen konnte, daß der Erhalt einer institutionell abgesicherten, eigenständigen Filmwissenschaft dem geisteswissenschaftlichen Profil der FU nur zuträglich sein kann. Wirr danken allen, die sich bereit fanden, auf unsere Bitte hin einen Beitrag zu leisten, um das Problem zu einer befriedigenden Lösung zu führen.

Die Frage bleibt: was wird das sein, das da im Begriff ist, aus der Taufe gehoben zu werden? Kann eine einzige C4-Professur halten, was man sich von einer funktionierenden, fruchtbaren Filmwissenschaft verspricht? Anders formuliert: Wer wird diese Professur bekleiden und damit dem neuen Studiengang seine Prägung geben? Denn von dieser Person hängt alles ab: sie wird während der Berufungsverhandlungen die Höhe der finanziellen Mittel und die Anzahl der wissenschaftlichen Mitarbeiter festlegen, sie wird die Studienordnung erstellen, an ihr wird es sein, das Fach innerhalb der Universität zu stärken, Kooperationen aufzubauen und es nach außen hin zu repräsentieren. Schon in einem halben Jahr werden wir hoffentlich mehr wissen; es bleibt lediglich abzuwarten, wie der Stand der Freien Universität in der Stadt Berlin sich bis zu diesem Zeitpunkt entwickelt haben wird.

Probeheft anfordern:

Zeitschrift
für Film
und
andere Künste

Elena Kounadis (Hg)
Onkel-Tom-Straße 129
14169 Berlin

Telefon & Telefax
030 · 8134879

Deutsches Filmmuseum:
Vorlaß des Kostümbildners Helmut Holger

Die Arbeit der Kostümbildnerinnen und -bildner bleibt im Unterschied zu der der Stars und Regisseure oft im Hintergrund, obwohl sie zum großen Teil die Atmosphäre und die Authentizität eines Films schafft. Darüberhinaus beeinflußen Filmkostüme nicht nur die Mode einer Zeit oder verhelfen einem Star zu seinem Image, sondern sie prägen auch die Vorstellung vom Aussehen einer Epoche. Das Deutsche Filmmuseum bewahrt in seinem Sammlungsbereich Kostümbild eine Vielzahl von Einzelblättern und Konvoluten mit Entwürfen auf, u.a. von Irms Pauli, Alfred Bücken, Ursula Maes, Ernst Stern, Ali Hubert oder Herbert Ploberger. Zusammen bilden diese Figurinen einen der umfangreichsten Bestände zum Kostümbild des deutschen Films von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart.

Das Deutsche Filmmuseum konnte seinen Sammlungsschwerpunkt Kostümbild um ein umfangreiches Konvolut erweitern. Von dem heute in Köln lebenden Kostümbildner Helmut Holger erwarb das Museum dessen Arbeiten für den Film und die frühen Arbeiten für das Theater und erhielt als Depositum die Entwürfe zu seinen Fernseharbeiten. Damit befinden sich alle noch existierenden rund 1.600 Entwürfe und Figurinen von Helmut Holger im Archiv des Deutschen Filmmuseums.

Helmut Holger, 1926 in Essen geboren, wuchs in Überlingen am Bodensee auf. Er studierte in Freiburg Kunstgeschichte und Archäologie. 1951 erhielt er sein erstes Engagement als Kostümbildner an den Städtischen Bühnen Freiburg. Seine ersten Kostüme für eine Filmproduktion entwarf er 1957 für *Wenn Frauen schwindeln*.

Es folgten Entwürfe für Unterhaltungsfilme der späten fünfziger und sechziger Jahre, darunter Arbeiten für die CCC-Film von Artur Brauner. Seit 1961 entwarf Holger Kostüme für Fernsehproduktionen. Für die ARD und das ZDF arbeitete er bis in die neunziger Jahre. Er entwarf Kostüme für Shows und die Klassiker der deutschen Kriminalserien Der Kommissar und Derrick.

Wie kein anderer prägte Holger mit seinen Entwürfen die Ästhetik von Unterhaltungsproduktion in Film und Fernsehen der sechziger und siebziger Jahre. Seine Entwürfe u.a. für Michael Pfleghars *Klimbim* waren für ihre Zeit einmalig im deutschen Fernsehen.

Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums. Herausgegeben von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert: Lieferbare Publikationen

Vorgeschichte, Stummfilmzeit, Technik

Jürgen Berger, Ronny Loewy (Red.): ***Etienne-Jules Marey: Chronophotograph.*** Frankfurt am Main, 1985 (= Kinematograph Nr. 2) 112 Seiten, 68 Abb. ISBN 3-88799-028-5, DM 15,00

Katrin Hoffmann: ***Magische Schatten - Ein Kinderbuch zur Entstehung des Kinos.*** Frankfurt am Main, 1988, 128 Seiten, 165 Abb. ISBN 3-88799-023-4, DM 25,00

Jürgen Berger u.a. (Red.): ***Perspektiven - Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung.*** Frankfurt am Main, 1987, 120 Seiten, 1000 Abb. ISBN 3-88799-019-6 (Teil 1) / ISBN 3-88799-020-X (Teil 2), DM 10,00 (Katalogzeitung zur Dauerausstellung des Deutschen Filmmuseums. 1. Teil: Vom Guckkasten zum Cinématographe Lumière; 2. Teil: Filmproduktion, Kinogeschiche und Genres).

Fritz Güttinger: ***Der Stummfilm im Zitat der Zeit.*** Frankfurt am Main, 1984, 260 Seiten, 30 Abb., ISBN 3-88799-005-6, DM 39,80

Fritz Güttinger (Hg.): ***Kein Tag ohne Kino - Schriftsteller über den Stummfilm.*** Frankfurt am Main, 1984, 550 Seiten, 48 Abb. ISBN 3-88799-006-4, DM 49,80

Werner Sudendorf (Hg.): ***Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel.*** Frankfurt am Main, 1984, (= Kinematograph Nr. 1), 110 Seiten, 60 Abb. ISBN 3-88799-027-7, DM 15,00

Hans-Michael Bock (Hg.): ***Paul Leni. Grafik, Theater, Film.*** Frankfurt am Main, 1986, 330 Seiten, 400 Abb., ISBN 3-88799-008-0, DM 40,00

Guido Seeber, Dr. Gg. v. Mendel (Hg.): ***Der praktische Kameramann. Theorie und Praxis der kinematographischen Aufnahmetechnik.*** (Faksimile-Ausgabe) Frankfurt am Main, 1980, 315 Seiten, 450 Abb., DM 20,00

Gerhard Müller, Pete Ariel: ***Ariel Cinematographica Register.*** Band 1 bis 4. Frankfurt am Main, 1981, 1983, 1984, 1989
Bd 1 (1981) ISBN 3-88799-001-3; Bd 2 (1983) ISBN 3-88799-012-9;
Bd 3 (1984) ISBN 3-88799-013-7; Bd 4 (1989) ISBN 3-88799-014-5, DM 145,00 pro Band

Helmut H. Diederichs (Hg.): ***Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum.*** Frankfurt am Main, 1987, (= Kinematograph Nr. 4), 95 Seiten, 76 Abb. ISBN 3-88799-030-7, DM 15,00

Kevin Brownlow: ***Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood.*** Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, 1997, 640 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-87877-386-2, DM 98,00 (nur über den Buchhandel erhältlich)

Deutsche Filmgeschichte

Ronny Loewy (Red.): ***Von Babelsberg nach Hollywood - Filmemigranten aus Nazideutschland.*** Frankfurt am Main, 1987, 81 Seiten, 70 Abb. (Exponatenverzeichnis zu der gleichnamigen Ausstellung) ISBN 3-88799-010-2, DM 10,00

Jürgen Berger, Hans-Peter Reichmann, Rudolf Worschech (Red.): ***Zwischen Gestern und Morgen - Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1962.*** Frankfurt am Main, 1989, 444 Seiten, ca. 500 Abb., ISBN: 3-88799-025-0, DM 45,00

Claudia Dillmann-Kühn: ***Artur Brauner und die CCC - Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogeschichte 1946 - 1990.*** Frankfurt am Main, 1990, 316 Seiten, 148 Abb., ISBN 3-88799-034-X, DM 39,00

Hans-Peter Reichmann, Rudolf Worschech (Red.): ***Abschied vom Gestern - Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre.*** Frankfurt am Main, 1991, 300 Seiten, 450 Abb., ISBN 3-88799-039-0, DM 48,00

Rudolf Worschech, Michael Schurig, Thomas Worschech (Red.): ***Lebende Bilder einer Stadt - Kino und Film in Frankfurt am Main.*** Frankfurt am Main, 1995, 390 Seiten, 400 Abb., ISBN 3-88799-050-1, DM 39,00

Avantgarde

Christiane Habich (Red.): ***W+B Hein: Dokumente 1967-1985. Fotos, Briefe, Texte.*** Frankfurt am Main, 1985, (= Kinematograph Nr.3), 109 Seiten, 80 Abb. ISBN 3-88799-029-3, DM 15,-

Ingo Petzke: ***Das Experimentalfilm-Handbuch.*** Frankfurt am Main, 1989, 385 Seiten, 110 Abb., ISBN 3-88799-033-1, DM 39,00

Herbert Gehr, Marion v. Hofacker (Red.): ***Hans Richter - Malerei und Film.*** Frankfurt am Main, 1989, (= Kinematograph Nr. 5), 188 Seiten, 92 Abb., ISBN 3-88799-031-5, DM 20,00

Claudia Dillmann (Red.): ***Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920 - 1925.*** Frankfurt am Main, 1992, (= Kinematograph Nr. 8), 140 Seiten, 143 Abb., ISBN 3-88799-042-0, DM 28,00

Herbert Gehr (Red.): ***Optische Poesie. Oskar Fischinger - Leben und Werk.*** Frankfurt am Main, 1993, (= Kinematograph Nr. 9), 112 Seiten, ca. 140 Abb. ISBN: 3-88799-045-5, DM 33,00

Herbert Gehr (Red.): ***Sound & Vision - Musikvideo und Filmkunst.*** Frankfurt am Main, 1993, 176 Seiten, 330 Abb., ISBN: 3-88799-043-9, DM 48,00

Sound & Vision und ***Optische Poesie. Oskar Fischinger*** sind zusammen als Paket ‚Visuelle Musik' zum Vorzugspreis von DM 75,00 zu beziehen.

Ausstattung

Katharina Spielhaupter, Jürgen Berger (Red.): ***Hein Heckroth: Film-Designer.*** Frankfurt am Main, 1991, (= Kinematograph Nr. 7), 112 Seiten, 89 Abb., ISBN: 3-88799-038-2, DM 39,00

Hans-Peter Reichmann, Rudolf Worschech (Red.): ***Kostüme: Irms Pauli.*** Frankfurt am Main, 1990, 72 Seiten, 120 Abb., ISBN 3-88799-026-9, DM 10,00

Alfons Arns, Hans-Peter Reichmann (Red.): ***Otto Hunte - Architekt für den Film.*** Frankfurt am Main, 1996, (= Kinematograph Nr. 10), 144 Seiten, 204 Abb., ISBN: 3-88799-051-X, DM 28,00

Vorankündigung November 1997

Klassische deutsche Filmarchitektur:

Hans Poelzig (= Kinematograph Nr. 11)

Walter Reimann (= Kinematograph Nr. 12)

Animationsfilm

Mickey Mouse, Asterix & Co. Die Stars des Zeichentrickfilms. Frankfurt am Main, 1986, 40 Seiten, 75 Abb., ISBN: 3-88799-007-2, DM 5,00

Jiri Trnka Der Puppenfilmer aus Prag. Frankfurt am Main, 1987, 46 Seiten, 99 Abb., ISBN: 3-88799-009-9, DM 5,00

Muppets, Monster & Magie. Die Welt von Jim Henson. Frankfurt am Main, 1987, 40 Seiten, 74 Abb., ISBN 3-88799-021-8, DM 5,00

Sagenhafte Welten - Der Trickfilmspezialist Ray Harryhausen. Frankfurt am Main, 1988, 57 Seiten, 122 Abb., ISBN 3-88799-011-0, DM 10,00

Daniela Dietrich, Herbert Gehr, Christine Kopf (Red.): ***Mecki, Märchen & Schnurren - Die Puppenfilme der Gebrüder Diehl.*** Frankfurt am Main, 1994, 144 Seiten, 140 Abb., ISBN 3-88799-048-X, DM 25,00

Herbert Gehr, Thomas Möller (Red.): ***Bugs Bunny & Co. Die Stars der Warner Bros. Cartoons.*** Frankfurt am Main, 1996, 32 Seiten, 41 s/w, 23 farbige Abb., ISBN 3-88799-053-6, DM 12,00

Autorenfilm

Joachim Paech: ***Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard.*** Frankfurt am Main, 1989, (= Kinematograph Nr. 6), 86 Seiten, 180 Abb. ISBN 3-88799-032-3, DM 20,00

Gabriele Schultheiß (Red.): ***Fellini: Zeichnungen.*** Frankfurt am Main, 1984, 231 Seiten, 266 Abb., ISBN: 3-88799-004-8, DM 38,00

sonstige Publikationen

Gösta Werner: ***Die Geschichte des schwedischen Films - ein Überblick.*** Frankfurt am Main, 1988, 248 S., 71 Abb., ISBN: 3-88799-022-6, DM 17,00

Video: Kaiser, Kintopp & Karossen. Filme von Julius Neubronner 1903-1920. VHS, Länge: ca. 45 Min., ISBN: 3-88799-052-8, DM 29,90
Die Kassette enthält Filme des hessischen Filmpioniers Julius Neubronner, die das Deutsche Filmmuseum aufwendig restaurieren ließ. Neubronner nahm historische Ereignisse wie etwa die Einweihung eines Denkmals durch Kaiser Wilhelm II. in Kronberg, aber auch den Alltag seiner Familie und selbst inszenierte Sketche auf. Carl Neubronner kommentiert die Filme seines Vaters.

Lieferung über den Buchhandel oder direkt über das Deutsche Filmmuseum. Zum Direktbezug (Preise zuzüglich Porto und Verpackung) schicken Sie uns bitte eine Bestellung. Sie erhalten dann eine Rechnung. Nach Zahlungseingang per Scheck oder Überweisung werden Ihnen die Publikationen zugeschickt.

Deutsches Filmuseum
Schaumainkai 41
D - 60596 Frankfurt am Main

Tel: 069 - 212 38831
Fax: 069 - 212 37881
E-Mail: filmmuseum@stadt-frankfurt.de

Deutsches Institut für Animationsfilm: Archiv
von Barbara Barlet und Sabine Scholze

Am 30. Juni 1992 schlossen sich die Tore des DEFA-Studios für Trickfilme endgültig hinter dem letzten künstlerischen Mitarbeiter. Die DEFA, und mit ihr eine vielfältige, künstlerisch bemerkenswerte Trickfilmproduktion, in erster Linie für Kinder, hatte aufgehört zu sein. 35 Jahre Trickfilmtradition waren Geschichte, aus der DEFA wurde eine Drefa, eine Filmateliervermietung GmbH, die 14.000 qm große Immobilie erwarb schließlich der MDR. Die letzte Messe für den Trickfilm in Dresden schien gelesen. Doch das Genre der kleinen Form mit den unbegrenzten Möglichkeiten sollte seine Überlebensfähigkeit beweisen.

Am 16. November 1993 wurde vom harten Kern der Dresdner Trickfilmer das Deutsche Institut für Animationsfilm (DIAF) aus der Taufe gehoben. Wenn schon eine kontinuierliche Produktion des Animationsfilms in Dresden vorerst nicht mehr möglich schien, wollte man doch mit dem „Nachlaß" der DEFA, der von der Treuhand und dem Land Sachsen dem neugegründeten Institut übergeben worden war, arbeiten, sich darüber hinaus für die Belange des deutschen Trickfilms einsetzen und ihm eine Lobby sein.

Gegründet als Verein, setzte sich das DIAF von Anfang an folgende Schwerpunkte:

- Ausbau und Erweiterung des institutseigenen Filmarchivs,
- Aufbau einer Fachbibliothek: hier finden sich Standardwerke der Filmwissenschaft sowie spezifische Fachliteratur und Periodika,
- Zusammenstellung und Präsentation von Ausstellungen im Animationsfilmbereich,
- Bereicherung der nationalen Animationsfilmszene durch Veranstaltungen wie Symposien, Workshops und Werkschauen, bei denen der deutsche aber auch der internationale Animationsfilm im Mittelpunkt stehen,
- Publikation fachspezifischer Literatur: Aufarbeitung der Geschichte des DEFA-Trickfilmstudios und Forschungen zum deutschen Animationsfilm,
- Auf- und Ausbau der Kontakte zu entsprechenden Hoch- und Fachschulen, vorerst noch auf den sächsischen Raum beschränkt, wobei die Verbindung zu Filmhochschulen in Form von Praktika und Projekten intensiviert werden soll,
- Beratung von Machern auf den Gebieten Weiterbildung, Produktion, Vertrieb, Copyright und Förderung, sowie
- Unterstützung medienpädagogischer Projekte, die der Nachwuchsförderung auf dem Gebiet des Animationsfilms dienen.

Bei Auflösung des Trickfilmstudios der DEFA mußten aus den ehemaligen Ateliers schnellstens Büroräumlichkeiten werden. Zahlreiche wertvolle Belege aus dem Zeichentrick- und Flachfigurenbereich, Entwürfe wie auch Requisiten fielen einem unkontrollierten Beräumungswahn zum Opfer und landeten auf dem Müll. Interessenten wurden bewußt nicht informiert. So konnte nur weniges aus den Containern geborgen werden.

Im Auftrag der Treuhand inventarisierte dann eine Gruppe ehemaliger Mitarbeiter die noch vorhandenen Bestände. Filmbegleitende Dokumente, Fotos und Akten wurden dem Bundesfilmarchiv übergeben, ebenso alle Kopien der Auftragsfilme. In Dresden verblieben 1994 Duplikate von Fotos und Dokumenten, sämtliches dreidimensionales Material sowie die Belegkopien der für den Progress- Filmverleih produzierten Filme, also die Kinofilme - als Dauerleihgabe des Bundesfilmarchivs. Mit einer ABM- und einer ehrenamtlichen Kraft wurden Möbel, möglichst kostenlos, organisiert, mit Unterstützung der Kollegen des Bundesfilmarchivs begonnen, die Reste des Studios Stück für Stück zu erschließen. Nach der Inventarisierung der Filme erfolgte die Aufarbeitung der filmbegleitenden Dokumente und Fotografien, danach die sehr mühevolle Zuordnung der Trickpuppen zu den einzelnen Filmen. Momentan werden der grafische Bereich sowie die Requisiten erfaßt.

Nach zweijähriger Unterbringung in mehr als provisorischen Räumlichkeiten und zwei Zwischenumzügen hat das DIAF-Archiv sein nunmehriges Domizil bezogen. Die Stadt Dresden stellte Kellerräume in den Technischen Sammlungen der Stadt zur Verfügung, das Land Sachsen gab finanzielle Unterstützung beim Ausbau der Räume in ein Filmarchiv. Das DIAF-Archiv verfügt nunmehr über eine geräumige Kühlzelle, in der die 900 Benutzerkopien des Trickfilmstudios wie auch ein inzwischen gewachsener Bestand an institutseigenen Filmen (Förderfilme des Landes Sachsen im Animationsbereich) bei konstanten 15° C gelagert werden.

Ein weiterer Raum beherbergt derzeit 2.000 Blätter Grafik, Fotografien zu 1000 Filmen und einige tausend Zeichentrickphasen. Die 800 Trickpuppen sind auf Grund konservatorischer Überlegungen vorerst in der Kühlzelle untergekommen, die Requisiten gesondert eingelagert. Die nunmehr sechs Mitarbeiter des Archivs (eine feste sowie fünf ABM-Stellen) haben nun erstmals Büroräume, in denen Sichtung und Kontrolle der Filme, Inventarisieren und EDV-Erfassung des Bestandes unter angemessenen Arbeitsbedingungen weiter betrieben werden können. Durch die feste Stelle eines wissenschaftlichen Mitarbeiters für das Archiv ist die Kontinuität der Aufarbeitung vorerst gewährleistet. Die Mittel für Personalkosten stammen aus einer institutionellen Förderung des Instituts durch das Land Sachsen sowie die Stadt Dresden, sie

müssen allerdings jährlich neu beantragt werden. Leider reichen die Mittel nicht für die dringend benötigte Stelle eines Restaurators. Deshalb muß sich das Archiv weiterhin auf ABM-Kräfte stützen. Allerdings ist durch die fatale Neuregelung der ABM-Modalitäten, die kaum Verlängerungen mit der gleichen Person zulassen, nur Langzeitarbeitslose für ABM vorsehen und vom Träger Zuzahlungen in der Höhe zwischen 8000 und 10.000 DM pro Stelle verlangen, eine Verringerung der ABM-Stellen unvermeidbar. Für die Kontinuität der Arbeit des DIAF-Archivs sind diese Neuregelungen nicht förderlich.

Neben den Filmkopien werden auch die Videokopien der Filme archiviert, die jährlich zum Dresdner Filmfest eingereicht werden und die das Genre des Animationsfilms bedienen. Der Zugang zu den Archivbeständen erfolgt über den Filmtitel bzw. über den Regisseur.

Die gegenwärtige Sammlungstätigkeit konzentriert sich vorrangig darauf, Belege für eine möglichst geschlossene Retrospektive des Studios zusammenzutragen. Die unmittelbar aus dem Studio ins Archiv gekommenen Bestände umfassen, mit Ausnahme der Trickpuppen, lediglich die letzten Jahre der Studioproduktion.

Das Archiv ist heute auf Schenkungen ehemaliger Studiomitarbeiter angewiesen, um Lücken in der Sammlung zu schließen. Darüber hinaus werden auch Informationen dieser Zeitzeugen über ihre Studiotätigkeit gesammelt. Mit dieser Zeitzeugenbefragung, die systematisch durchgeführt und in Bälde abgeschlossen sein wird, werden zusätzliche Hintergrundinformationen erschlossen.

Durch diese persönlichen Kontakte konnte der gesammelte Nachlaß des Silhouettenregisseurs Bruno Böttge für das Archiv gewonnen werden. Dadurch konnte eine erste eigene Ausstellung zum DEFA-Silhouettenfilm konzipiert und präsentiert werden. Dieser wird Ende dieses Jahres eine zweite zum DEFA-Puppentrickfilm und seinen Co-Partnern folgen.

Auf Grund der kompletten datenmäßigen Erfassung der Filmografie des DEFA-Trickfilmstudio ist das Archiv mittlerweile Anlaufstelle für Anfragen aus aller Welt. Eine Publikation der kompletten Filmografie ist für dieses Jahr angestrebt. Derzeit laufen die Vorbereitungen für die Ausstellung zum Puppentrickfilm auf Hochtouren; Eröffnung wird im Dezember dieses Jahres sein.

Kontaktadresse:
Archiv des Deutschen Instituts für Animationsfilm
Junghansstraße 1-3
01277 Dresden
Tel. + Fax 0351 - 3123051

Deutsches Institut für Filmkunde:
Neue Leiterin

Seit Februar 1997 ist Claudia Dillmann neue Direktorin des Deutschen Instituts für Filmkunde (DIF). Sie studierte Germanistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Frankfurt und schrieb 1987 ihre Magisterarbeit über „Traum und Vision - Zur Phantastik in Literatur und Stummfilm der Weimarer Republik". Von 1992 bis Januar 1997 war sie stellvertretende Direktorin des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt, wo sie zuvor schon als freie Mitarbeiterin und Kustodin gearbeitet hatte. Für das FILMBLATT umreißt sie die Geschichte des Deutschen Instituts für Filmkunde und stellt erste Schwerpunkte ihrer Konzeption vor.

Das Deutsche Institut für Filmkunde (DIF) ist das älteste filmwissenschaftliche Institut der Bundesrepublik. 1947 wurde es als „Archiv für Filmwissenschaft" von dem Privatsammler Hanns-Wilhelm Lavies in Marburg gegründet, wenig später siedelte es durch Vermittlung von Curt Oertel ins Biebricher Schloß nach Wiesbaden um und half dort beim Aufbau der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK). 1949 benennt sich das Archiv in Deutsches Institut für Filmkunde um und wird ein Jahr später - zwecks finanzieller Absicherung - eine Abteilung der ebenfalls im Biebricher Schloß untergebrachten Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO), für die das DIF im Gegenzug filmwissenschaftliche Informationen zusammenstellt. Im November 1952 erfährt das DIF internationale Aufwertung durch die Vollmitgliedschaft in der weltweiten Vereinigung der Filmarchive, FIAF. Seit 1956 ein eingetragener Verein, erhält es erst 1967 eine neue, bis heute bestehende Organisationsform durch die öffentliche Hand: Träger sind das Bundesministerium des Innern, das Land Hessen, die Städte Frankfurt und Wiesbaden, die SPIO, die Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, das ZDF und die ARD vertreten durch die Degeto.

Durch Hilmar Hoffmann, den damaligen Frankfurter Kulturdezernenten, wird das DIF eingebunden in das Konzept des Frankfurter Museumsufers. 1982 zieht es von Wiesbaden nach Frankfurt und befindet sich seit 1984 im neueröffneten Deutschen Filmmuseum, mit dem zusammen es eine der größten bundesdeutschen Fachbibliotheken einrichtet. Die Abteilung Filmarchiv bleibt in Wiesbaden, wo sie inzwischen im sogenannten Filmhaus in Erbenheim Tür an Tür mit der Murnau-Stiftung, der SPIO, der FSK, dem Verleiher- und dem Kinobesitzerverband arbeitet. Gemeinsam mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin und dem Bundesarchiv/Filmarchiv nimmt das DIF - vertraglich verbunden - die Aufgaben einer deutschen Kinemathek wahr.

Als Institution, die erst in privater Hand war, dann in filmwirtschaftlicher Obhut und heute in öffentlicher Trägerschaft arbeitet, ist das DIF stärker als

vergleichbare Einrichtungen in ein Beziehungsgeflecht eingebunden, in dem filmwirtschaftliche, filmwissenschaftliche, filmkulturelle und filmpolitische Interessen wirken. Zwischen diesen Interessen und dem „Kern" der Arbeit gilt es zu vermitteln: etwaig auftretende Spannungen sind auszuhalten.

Den Kern des Deutschen Instituts für Filmkundebilden die Sammlungen, die systematisch zu leistende Arbeit der Bestandserweiterung, -erfassung und -aufbereitung. Wenig Spektakuläres, kaum Medienwirksames, aber für Nutzer das eigentlich Wertvolle:

- in der Dokumentationsabteilung in Frankfurt die tägliche Auswertung von acht Tageszeitungen, die kontinuierliche Durchforstung der wichtigsten nationalen und internationalen Filmfachzeitschriften auf der Suche nach Informationen über alle in Deutschland gelaufenen (und anlaufenden) Filme, über Genres, Personen, Firmen, filmwirtschaftliche Entwicklungen,
- die wöchentliche Ablage von Artikeln und Informationen unter den jeweiligen Filmtiteln, Personennamen und Schlagworten in 5500 Ordnern, die fortlaufende Mikroverfilmung (280.000 Blatt Text zu deutschen Filmen nach 1945 und einem Teil der deutschen Tonfilme),
- die Ergänzung von Angaben auf insgesamt 20.000 Karten, welche auf Zeitschriftenartikel zu Stummfilmen verweisen,
- die Pflege dieser Zeitschriftensammlung, die mit der ersten Nummer von „Der Kinematograph" aus dem Jahr 1907 beginnt,
- die Durchsicht aktueller Festivalbroschüren, aus denen die filmografischen Angaben ermittelt werden, der Kontakt zu den Verleihfirmen, die Informationen und Fotos zu den neuesten Produktionen schicken,
- die Verwaltung von 170 Zeitschriftenabos, die Katalogisierung wichtiger Filmbücher u.v.m.

In der Abteilung Filmarchiv die konservatorische Betreuung von inzwischen 10.000 in- und ausländischen Filmen, der Verleih dieser Filme sowie die nichtkommerzielle Auswertung des enormen Bestandes der Murnau-Stiftung, die gemeinsamen Rekonstruktionen (zuletzt: Pabsts *Tagebuch einer Verlorenen*), die Zusammenstellung von Filmreihen, das Abspiel in der „Filmbühne Caligari", die Beratung von Kinos usw..

50 Jahre kontinuierliches und systematisches Sammeln und Auswerten: das ist das eigentliche Vermögen des DIF, von dem Nutzerinnen und Nutzer profitieren, die zudem auf einen eingehenden und individuellen Beratungsservice durch ein hochspezialisierten Team rechnen können. Dieses Vermögen - den Reichtum der Sammlungen und den hohen Grad ihrer Aufarbeitung - darzustellen und verstärkt einzusetzen, wird die vordringliche Aufgabe der nächsten Jahre sein. Das DIF wird sich stärker als bislang öffnen, was die neuen

Kommunikationstechnologien nahelegen und erleichtern. Es wird sich markanter in der Öffentlichkeit und in der Fachöffentlichkeit darstellen. Es wird engere Kooperationen mit den alten, durch gemeinsame Geschichte vertrauten Partnern, aber auch mit neuen Partnern eingehen.

Derzeit entwickelt das DIF eine eigene Homepage für das Internet, auf der es - ab Sommer 1997 - in einem ersten Schritt einen Teil seines Filmverleihkatalogs präsentieren wird, an dessen Überarbeitung und Erweiterung es zudem arbeitet; in Kooperation mit der Frankfurter Universität entsteht für den zweiten Schritt ein gemeinsames Projekt, bei dem unter filmwissenschaftlichen Fragestellungen ein Teil auch der Frankfurter Sammlungen ins Netz gestellt, online recherchiert und ausgewertet werden soll.

Unter Federführung des DIF plant der Kinemathekenverbund für 1998 die Herausgabe einer interaktiven CD-Rom, die unter anderem die Recherche in den von den Archiven gesammelten relevanten Materialien zu den wichtigsten deutschen Filme ermöglicht. Zum Thema „Öffnung des Archivs" gehört auch, daß das DIF regelmäßiger als bislang die filmwissenschaftliche Forschung mit der Herausgabe von Materialien fördern wird: wir beginnen mit einem Index von Paimanns Filmlisten, für all Jene von Nutzen, die für die Stummfilmzeit deutsche Verleihtitel ausländischer Produktionen (und umgekehrt) recherchieren.

Anfang Mai werden wir ein Infoblatt herausgeben, daß die Recherchemöglichkeiten sowohl in der gemeinsamen Bibliothek wie in den Sammlungen von DIF und Filmmuseum sowie den Beratungsservice durch die 14 festangestellten DIF-Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter vorstellt. Wir machen uns darauf gefaßt, daß durch diese Öffnung die Zahl der Nutzerinnen und Nutzer der Bibliothek (1996: 2351), der Fachbesucherinnen und -besucher der Sammlungen (derzeit rund 300 pro Jahr), der telefonischen (rund 1350) und der schriftlichen Anfragen (rund 330) steigen wird. Auch wenn dies mehr Arbeitet bedeutet: es ist gewünscht.

Deutsches Institut für Filmkunde:
Titelindex „Paimanns Filmlisten"

Das Deutsche Institut für Filmkunde (DIF) veröffentlicht eine komplette Zusammenfassung der in Paimanns Filmlisten erwähnten Filmtitel. Die in den Jahren 1916 bis 1965 wöchentlich in Wien erschienenen Filmlisten bringen Inhaltsangaben und Kritiken zu den in Österreich aufgeführten Filmen. In der Frühzeit der Paimanns Filmlisten zählten dazu auch Filme aus Österreich und Ungarn, über die man nur in dieser Publikation Informationen erhält.

Ebenso einzigartig ist die Erwähnung der Originaltitel (hauptsächlich bei Filmen aus den USA, Großbritannien und Frankreich) und der deutschen Verleihtitel, falls sie von den österreichischen Verleihtiteln abweichen. Besonders für die Stummfilmära erleichtert die Nennung der Originaltitel die weitere Recherche in internationalen Publikationen.

Bisher lagen die in Paimanns Filmlisten erwähnten Filmtitel nur in vierteljährlichen Indexen vor. Die Publikation des DIF faßt nun alle Filmtitel (inklusive Original-Titel, deutsche Titel und Titeländerungen) in drei Bänden zusammen:

Band 1: Paimanns Filmlisten 1916 bis 1929
Band 2: Paimanns Filmlisten 1930 bis 1945
Band 3: Paimanns Filmlisten 1946 bis 1965.

Die drei Bände können gegen eine Schutzgebühr von 50,- Mark auf Diskette oder als Ausdruck bestellt werden.
Deutsches Institut für Filmkunde, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt a.M., Tel: 069/9612200, Fax: 069/620060

Werbefilme in der Region

Film-Archiv Lippe sucht Beiträge zu einer Tagung im September 1998

Ausgehend von seinem umfänglichen Werbefilmfundus hiesiger Firmen möchte das Film-Archiv Lippe, kooperierend u.a. mit NW Staatsarchiv Detmold, Murnau-Gesellschaft, GMK Bielefeld, Wirtschaftsarchiv Dortmund, IHK zu Lippe im September/Oktober 1998 ein größeres Projekt zum Werbefilm aus der Region durchführen. Geplant sind Ausstellungen, medienpädagogische Aktionen und der Zusammenschnitt einer Werberolle; eine Fachtagung wendet sich an Historiker, Medienfachleute und Archivare. Die Beiträge sollen als Band 2 der Schriftenreihe „Streifenweise" erscheinen. Für die Tagung werden noch Beiträge zu folgenden Themen gesucht:

1. Werbe- und Industriefilme als historische Quelle.
2. Werbefilme in der Museums- und Archivpädagogik.
3. Werbefilme und der wiederentdeckte Nostalgie-Effekt. Hier könnten zum einen Relaunch-Kampagnen ehemals bekannter Markenwerbung, wie z.B. von Africola, Bluna, Ariel oder Sinalco thematisiert werden. Zum anderen aber auch die emotionsgeladene Rückwendung zu alten Werbefilmen, selbst bei Rezipienten, die heutige Werbung als pädagogisch bedenklich ablehnen.
4. Kino und Fernsehen als Werbeträger.

5. Werbung und Rezeption. Gedacht ist an einen Vergleich, was Werbemacher in Vergangenheit und Gegenwart ihren Rezipienten zuzutrauen bzw. zuzumuten können glaubten und in welcher Beziehung sich Wahrnehmungsverhalten und -erwartung der Rezipienten verändert haben.
6. Werbung im nächsten Jahrtausend.
Diese Themenwunschliste der Veranstalter schließt natürlich weitere Vorschläge nicht aus.
Die ersten Themen aus den Reihen des Film-Archivs Lippe behandeln
- Probleme der Archivierung und Erschließung von Werbefilmen.
- Selektionsmechanismen in der Werbung. Die Aufnahme moderner Zeitströme in Abhängigkeit vom Produkt.
- Wie der Zeitgeist in die Werbung kam.
- Eine Mikrostudie zum Gestaltungsprozeß von Werbung am Beispiel der Firma Sinalco.
Themenvorschläge bitte bis Ende November 1997 an das Film-Archiv Lippe e.V., z.Hd. Dr. Hans-Gerd Schmidt, Uhlandstraße 20, 32758 Detmold, Tel. 05232 - 8250 oder an das Film-Archiv Lippe e.V., Palaisstraße 32, 32756 Detmold, Tel. u. Fax 05231 - 34082 / e-Mail: LippeFilm@t-online.de

Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum
Sommer / Herbst 1997

Juni 1997
Kontinuität und Bruch - Deutsches Kino zwischen 1930 und 1960
Eine filmhistorische Untersuchung zu Themen und Motiven deutscher Spielfilmproduktion.
Filme von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub
Unter anderem stellt das Zeughauskino die zwei neuen Straub/Huillet-Filme *Lothringen!* und *Von heute auf morgen* (eine Schönberg-Adaption) vor.
Juli 1997
Im Kostüm der Zeit: Period Pictures
Bei dieser Reihe geht es nicht so sehr um die Rekonstruktion großer geschichtlicher Ereignisse, sondern um das Bild, daß sich das Kino von historischen Epochen macht und in Bauten, Kostümen, Dialogen, Lichtsetzung zu vergegenwärtigen sucht.
Open air im Schlüterhof (Juli und August 1997)
Truffauts Credo, Kino sei „schöne Dinge mit schönen Frauen" anzustellen, könnte in diesem Jahr das Motto für die Open air-Veranstaltungen sein:

Marlene Dietrich in *Die Frau, nach der man sich sehnt*, Pola Negri in *Varieté*, Brigitte Helm in *Die Liebe der Jeanne Ney*... Die Filme werden wie immer von Pianisten und Ensembles musikalisch begleitet.
August 1997
Musicals - die klassische Periode (1930 - 1950)
Luxus muß sein: Opulentes Studiokino mit Fred Astaire und Gene Kelly, in schwarzweiß und Technicolor, von Warner Brothers bis MGM.
September 1997
Erich Engel-Werkschau
In den zwanziger Jahren arbeitete er mit Brecht und Valentin, in den dreißiger und vierziger Jahren für Ufa und Tobis, nach dem Krieg war er Grenzgänger zwischen Ost und West. Auf seinem Grabstein steht ein Hölderlin-Zitat: „Wir, so gut es gelang, haben das unsre getan."
Schauplatz Paris
Eine auf drei Monate angelegte, umfangreiche Reihe mit Filmen aus und über Paris: die Erkundung einer imaginären Topographie.

Kino Arsenal - Freunde der Deutschen Kinemathek
Sommer / Herbst 1997

Juli: Anläßlich der Übergabe Hongkongs an China veranstaltet das Arsenal eine umfangreiche Retrospektive mit Filmen aus Hongkong und China. Die monatliche Buchpräsantation widmet sich Quentin Taratino, bzw. dem neuen Buch über den amerikanischen Regisseur und Schauspieler von Uwe Nagel. In diesem Zusammenhang laufen fünf Filme von und mit Tarantino. Als Gast des DAAD wird im Juli Paul Budnitz seinen Film *93 Miles from the Sun* vorstellen.
August: „Festival of Festivals", eine Zusammenstellung von Filmen, die im letzten Jahr auf Festivals zu sehen waren oder dort gerne gesehen worden wären. Ebenfalls um Festivals geht es in der Veranstaltung „...es kommt drauf an, sie zu verändern". Anläßlich einer Tagung der europäischen Frauenfilmfestivals in Dortmund wurden fünf der Festivals eingeladen, die sich mit Filmprogrammen vorstellen. Anhand dieser Präsentationen und weiterer Filmvorführungen sollen in fünf Tagen von morgens bis abends Fragen sexueller und nationaler Identität im Kontext der Geschichte des Feminismus diskutiert werden.
Vom 26. September bis zum 2. Oktober präsentiert das Arsenal zum 50. Jubiläum der indischen Unabhängigkeit sieben indische Klassiker der Filmgeschichte aus drei Jahrzehnten.

Freunde der Deutschen Kinemathek

Welserstr. 25, 10777 Berlin, Tel: 030 - 211 17 25, Fax: 218 42 81
Disposition: Karl Winter

Aus dem Programm des 27. Internationalen Forums wurden in den Verleih der Freunde übernommen:

A LITTLE LIFE OPERA, Allen Fong, Hongkong/China 1997, 35mm, 102', **OmU**
AFRIQUES: COMMENT ÇA VA AVEC LA DOULEUR?, Afrikas: Was machen die Schmerzen?, Raymond Depardon, Frankreich 1996, 35mm, 171', **OmU**
BLACK KITES, Schwarze Drachen, Jo Andres, USA 1996, 35mm, 26', **OmU** + **CALLING THE GHOSTS**, Mandy Jacobson und Karmen Jelincic, USA 1996, 16mm, 63', **engl. untertitelte OF**
KAHINI, Malay Bhattacharya, Indien 1996, 35mm, 100', **OmU**
KATHARINA & WITT, FICTION & REALITY, Mariola Brillowska & Charles Kissing, Deutschland 1997, 35mm, 103'
KROTKI DZIEN PRACY / Ein kurzer Arbeitstag, Krzysztof Kieslowski, Polen 1981, 35mm, 76', **OmU**
LITTLE SHOTS OF HAPPINESS, Todd Verow, USA, 16mm, 82', **OmU**
THE MAN WHO COULDN'T FEEL AND OTHER TALES, Joram Ten Brink, Großbritannien 1996, 16mm, 52', **OmU**
MOI FATIGUE DEBOUT, MOI COUCHE, Ich bin müde vom Stehen, ich liege, Jean Rouch, F/Niger 1997, 16mm, 85', **OmU**
MURDER and murder, Yvonne Rainer, USA 1996, 16mm, 113', **OmU**
O SERTAO DAS MEMORIAS, Der Sertão der Erinnerungen, José Araújo, Brasilien 1996, 35mm, 98', **OmU**
OBYKNOWENNYIJ PRESIDIENT / Ein gewöhnlicher Präsident, Juri Chaschtschewatski, Weißrußland 1997, 35mm/Video, 56', **OmU**
ÖSGE VACHT / Die fremde Zeit, Husseyn Mechtiew, Aserbaidshan 1996, 87', **OmU**
PERSISTENCE, Daniel Eisenberg, USA 1997, 16mm, 84', **OmU**
PICADO FINO, Esteban Sapir, Argentinien 1996, 16mm, 79', **OmU**
DAS PRINZIP DORA, Rolf Müller und Claudette Coulanges, Deutschland 1997, sw, 35mm, 17'
REPRISE, Hervé Le Roux, Frankreich 1996, 35mm, 194', **OmU**
WOSWRASCHTSCHENIJE BRONENOSZA Die Rückkehr des Panzerkreuzers, Gennady Poloka, Rußland 1996, 35mm, 161', **OmU**
Filme von Ken Jacobs (USA 1995): THE GEORGETOWN LOOP, 35 mm, 10' und DISORIENT EXPRESS, 30' (aus der Serie „Nervous System Film Performances")

ab Herbst, genauer Starttermin noch offen:
EXIL SHANGHAI, Ulrike Ottinger, Deutschland/Israel 1997, 281' Minuten, **OmU**

in Vorbereitung:
GALLIVANT, Andrew Kötting, Großbritannien 1996, 35mm, 100', **OmU**
[FOCUS], Satoshi Isaka, Japan 1996, 35mm, 73', **OmU**
MEMORIA, Ruggero Gabbai, Italien 1997, 35mm, 91', **OmU**
NEMURO OTOKO / Der schlafende Mann, Kohei Oguri, Japan 1996, 35 mm, 103', **OmU**
SECHINKU / Drei Freunde, Soonrye Yim, Korea 1996, 35mm, 92', **OmU**
HIMITSU NO HANAZONO / MY SECRET CACHE / Mein geheimer Garten, Shinobu Yaguchi, Japan 1996, 35mm, 83'
Nähere Informationen zu diesen Filmen im Katalog des 27. Internationalen Forums des Jungen Films sowie im Internet unter http://www.b.shuttle.de/forum-ifb

Neue Filmliteratur
vorgestellt von... Uli Jung

■ Maria Steiner: ***Paula Wessely: Die verdrängten Jahre.*** Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1996, 239 Seiten
ISBN 3-85115-224-7, DM 45,00

In der neueren Filmgeschichtschreibung sind Studien über Schauspielerinnen und Schauspieler rar. In einer auf Autorenschaft und Industriestrukturen konzentrierten Perspektive erscheinen gerade die Beiträge derjenigen, an denen sich das Publikumsinteresse kristallisiert, unscharf, fremdbestimmt, weil ‚Teil der Inszenierung'.

Maria Steiner hat der Karriere Paula Wesselys nachgespürt, die sich durch ihre Mitwirkung an dem nationalsozialistischen Tendenzfilm *Heimkehr* (1941; R: Gustav Ucicky) ideologisch stark belastet hat, die aber bis zum heutigen Tag in Österreich als Inbegriff des populären Wiener Films und als ‚Urmutter' der Schauspielerdynastie Hörbiger/Wessely gilt. Wessely, die 1907 in Wien als Tochter bürgerlicher Eltern geboren wurde, setzte sich gleich mit ihren ersten Filmrollen in Willy Forsts *Maskerade* (A 1934; DB: Walter Reisch) und in Walter Reischs *Episode* (A 1935) durch. Auch in Deutschland fiel sie sowohl dem Publikum als auch der politischen Führung auf. Wessely spielte willig bei öffentlichen Premierenfeiern mit, obwohl in Deutschland sowohl für *Maskerade* als auch für *Episode* der Name des Juden Walter Reisch unterschlagen wurde. Am 9. Oktober 1934 trat sie der Reichsfachschaft Film bei und konnte so auch in dem deutschen Film *So endete eine Liebe* (D 1934; R: Karl Hartl) auftreten.

In den folgenden Jahren fuhr die Schauspielerin eine geschickte Doppelstrategie: in Österreich (vor allem auf der Bühne) arbeitete sie ostentativ mit jüdischen Kollegen zusammen, während sie in Deutschland keine systemverleugnenden Äußerungen tat. Auch nach dem Anschluß war es in der Industrie und innerhalb der politischen Eliten klar, daß Paula Wessely keine Nationalsozialistin war, aber sie paßte sich an, wo es ihr nütze und ließ sich in ihren Filmen zwischen 1938 und 1945 immer aufs Neue als mütterliches, still duldendes und opferbereites Frauenideal vermarkten.

Wesselys Mitläuferschaft hat in der Nachkriegszeit ihrer Popularität nicht geschadet. Steiner führt dies vor allem auf Reaktionen der Presse zurück, die vom Beginn ihrer Karriere die Volkstümlichkeit, Heimatverbundenheit und Bodenständigkeit der Schauspielerin kontinuierlich hervorgestrichen hat. Einen Ideologieverdacht ließen die Rezensenten und Journalisten bei Paula Wessely auch nach 1945 nie aufkommen, zumal ihre Mitwirkung an Karl Hartls *Der Engel mit der Posaune* (A 1948) weithin als ihre Wesselys Wiedergutmachungsleistung anerkannt worden ist.

Maria Steiners akribische, auf eine unübersichtliche Flut von Aktennotizen und Zeitungsberichten gestützte Studie ist in ihrer Prägnanz mit Michaela Krützens Unter-

suchung der Karriere von Hans Albers zu vergleichen, wenngleich auch Wesselys Karriere nicht so schillernd und vielschichtig ist wie die des ‚blonden Hans'. Krützens und Steiners Bücher weisen einen Weg, die Bedeutung von Schauspielerinnen und Schauspielern innerhalb der Strukturgeschichte des Films analytisch in ihrer Funktionalisierung in den Griff zu bekommen.

vorgestellt von... Horst Claus

■ Eric Rentschler: ***The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife.*** Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, 1996. 456 Seiten.
ISBN 0-674-57640-3 (Pbk) £ 16.50 / 0-674-57639-X (Hbk) £ 39.95

„Des Teufels Traumfabrik" hieß eine Mitte der 70er Jahre in westdeutschen Zeitungen abgedruckte Artikelserie von Henning Harmssen über die Ufa-Produktionen des Dritten Reichs - ein Titel, der über fast allen Analysen zum deutschen Film der Jahre 1933 bis 45 stehen könnte. Rücksichtslos und brutal, so der allgemeine Tenor, unterwarf Goebbels Inhalt und Tendenz der deutschen Filmproduktion den ideologischen Zielsetzungen der NSDAP. Das Prinzip, das er anwandte, lautete „Zuckerbrot und Peitsche" (Gert Albrecht). Goebbels Ministerium war ein „Ministerium der Angst".

Die Tatsache, daß trotz dieser negativen Feststellungen in den Bildern des Dritten Reichs so viele glückliche und dynamische Menschen zu finden sind, veranlaßte den Filmhistoriker Eric Rentschler, die eigenen vorgefaßten Meinungen zu überdenken und die Filme der NS-Zeit unter neuen Gesichtspunkten als Produkte eines „Ministry of Illusion" - eine gezielte Abwandlung des Titels der Harmssenschen Artikelreihe - zu untersuchen. Der Untertitel seines Buches weist darauf hin, daß es ihm auch um die Wirkung der Filme nach 1945 geht.

Gruppiert in drei Themenbereiche analysiert Rentschler 8 Filme im Kontext der Filmgeschichte des Dritten Reichs: Fatal Attractions (*Das blaue Licht, Hitlerjunge Quex*), Foreign Affairs (*Der verlorene Sohn, Glückskinder, La Habanera*), Specters and Shadows (*Jud Süss, Paracelsus, Münchhausen*). Wesentlicher Bestandteil eines jeden Kapitels ist eine umfassende, solide recherchierte Darstellung der Themen-, Produktions- und Rezeptionsgeschichte (bis in die Gegenwart) der einzelnen Filme, die den Autor als einen der besten Kenner der Materie ausweisen. Unzufrieden damit, daß bisherige Studien kaum etwas über Nazi-Filmästhetik, Erscheinungsweise und Textur der Filme oder die Gründe ihrer Popularität und filmhistorische Bedeutung aussagen, legt Rentschler den Schwerpunkt seiner Arbeit auf die filmästhetische Analyse. Er orientiert sich an Karsten Witte, dessen Andenken er sein Buch widmet und in dessen Arbeiten er den „bedeutendsten systematischen und theoretischen Versuch zur Erklärung der

visuellen und auralen Spezifik der Nazi-Filmtexte sowie ihrer sozialhistorischen Funktion" sieht. Rentschler geht es um ein „präziseres Bewußtsein für Form, Publikumsansprache und Reiz der Nazi-Filme". Er lehnt es ab, die Filme auf ihre Funktion als Vermittler von NS-Propaganda zu reduzieren und bemüht sich, sie „als vieldeutige und komplexe Wesen" zu verstehen, „als weiterhin nachklingende Portraits unterschiedlicher Inklinationen und disparater Wünsche einer anderen Zeit, als Arbeiten, die seit den Tagen des Dritten Reichs zu divergierenden offiziellen und populären Reaktionen geführt haben".

Aus diesem Grunde untersucht er nicht nur „was die Nazi-Filme dem Zuschauer zeigen wollten, sondern auch, was sie tatsächlich über den Nationalsozialismus aussagen" und behandelt die Kinoprodukte sowohl als „historische Entitäten" als auch als „lebendig-gegenwärtige Artefakte, deren tatsächliche Existenz sich heute weiterhin auf viele Menschen auswirkt".

Rentschler - man weiß es von seinen früheren Publikationen - ist ein Meister der Formulierung, verliebt sich aber gelegentlich so sehr in Wortspiele, daß diese ein Eigenleben zu führen drohen, von ihrem Inhalt ablenken und gelegentlich schlicht aussagelos werden, wie z.B. die Feststellung, die Nationalsozialisten seien filmverrückt und das Dritte Reich ein Filmprodukt gewesen: „If the Nazis were movie mad, then the Third Reich was movie made."Verallgemeinerungen dieser Art stehen in eigenartigem Kontrast zu Rentschlers ansonsten äußerst erfolgreichen Bemühungen um Präzision. Auch das emotionale Engagement, mit dem er (nicht ohne Berechtigung) vor den Einflüssen und Wirkungen der Filme warnt, veranlaßt ihn zu Aussagen, die zum Widerspruch herausfordern. So sind für ihn alle zwischen 1933 und 1945 entstandenen Streifen „Nazi-Filme" und „integraler Bestandteil alltäglicher Unterhaltungsware in ganz Deutschland". Dabei ist er sich der Komplexität seiner Materie bewußt, vor allem auch seiner Situation als ein über ein deutsches Thema schreibender ausländischer Wissenschaftler.

Die Stärke des Buches liegt in den klar formulierten, modellhaften Einzeluntersuchungen, deren Lektüre einfach Vergnügen bereitet, auch wenn man mit ihren Inhalten nicht unbedingt übereinstimmt. Neben der wissenschaftlichen Aussage präsentiert sich hier ein talentierter Universitätsprofessor, der sich des Interesses des College-Markts an den Themen „Film", „Propaganda" und „Faschismus" in englischsprachigen Ländern bewußt ist. Dementsprechend führt er sein Publikum auf lebendige und anregende Weise an sein Thema heran, so daß auch der Neuling von der Lektüre profitiert. Rentschler liefert zusätzlich eine fast 50seitige Auflistung der wichtigsten Filme und Ereignisse des Dritten Reichs, eine 20seitige Zusammenstellung der führenden Regisseure und ihrer Filme sowie eine umfassende Bibliographie. Darüberhinaus enthält das Buch Titel und amerikanische Video- und Filmbezugsadressen von fast 200 Filmen, von denen einige kaum je auf dem offiziellen deutschen Videomarkt erscheinen dürften.

epd Film

die aktuelle Filmzeitschrift

Filmgeschichte in epd Film:

Leni Riefenstahl 1/96
Jerry Lewis & Dean Martin 4/96
50 Jahre DEFA: Schauspieler 5/96
Hans Fischerkösen 9/96
Curd Siodmak 10/96
Friedrich Hollaender 1/97
Fatty Arbuckle 2/97
Kim Novak 4/97
Der unbekannte Pabst 5/97

Geplant:

Französisch-deutsche Filmbeziehungen
Karl Valentin
Eisenstein - zum 100. Geburtstag

epd Film

epd Film erscheint monatlich. Kostenloses Probeheft:
epd Film, Abt. Vertrieb, Postfach 500550, 60394 Frankfurt.
epd Film im Internet: http://www.epd.de

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Sibylle M. Sturm / Arthur Wohlgemuth (Red.): ***Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939.*** Edition text & kritik, München 1996, 191 Seiten
ISBN 3-88377-538-X, DM 32,00

Im Film-Europa der zwanziger und dreißiger Jahre sind die Beziehungen zwischen den beiden führenden filmproduzierenden Ländern zweifellos von besonderem Belang, wobei die Stichwörter der politischen Geschichte den bilateralen Annäherungs- und Distanzierungsstrategien zwar die gesellschaftlichen Zäsuren und volkswirtschaftlichen Spielräume vorgeben, jedoch weder die imaginären Dimensionen des kulturellen Austauschs noch dessen filmindustrielle Feinstruktur hinreichend erfassen können. Hier fördert die akribische historische Recherche aller Autoren eine Fülle von divergierenden Interessenlagen und bemerkenswerten Verschiebungen zutage, die den abgesteckten Untersuchungszeitraum der Zwischenkriegszeit erst mit im eigentlichen Sinne filmhistorischer Bedeutung füllen.

So lösen Frank Kessler und Sabine Lenk in ihrem Beitrag zur Zeit vor 1918 allzu starre Beschreibungsmuster der gegenseitigen Rezeption in ein zwischen ideologisch-moralischen und technisch-ästhetischen Kriterien differenzierendes Meinungsspektrum auf, dessen Frontverläufe weniger deutlich auszumachen sind, als es der politische Verlauf der unmittelbaren Vorkriegszeit nahelegt. An historischer Tiefenschärfe gewinnt in ihrer Darstellung auch die Bewertung des umfassenden Einschnitts in die Übermacht französischer Firmen auf dem deutschen Markt mit dem Ausbruch des 1.Weltkriegs, der in einen graduellen und durchaus ungleichmäßigen Prozeß der ‚Austrocknung' und Umwandlung französischen Kapitals mündete, aus dem manche deutsche Filmfirma der Nachkriegszeit ihren Vorteil ziehen sollte.

Als nach 1919 die gegenseitigen Handelsbeziehungen wieder vorsichtig aufgenommen wurden, war die Wahrnehmung deutscher Filme in Frankreich nicht weniger zwiespältig als die französischer Filme in Deutschland vor dem Krieg. Während die ‚expressionistischen' Filme von Intellektuellen als „Märchenspiel des Kopierwerks" oder „philosophische Fresken" recht bald wieder ganz im Sinne Madame de Staels gerühmt wurden (Bernard Eisenschitz), erkannte die Fachzeitschrift La Cinematographie Française im „Caligarisme" die Gefahr der „Verbochung des französischen Kinos" (Jürgen Kasten). Erst als 1924 das Aubert-Ufa-Handelsabkommen erste Erfolge zeitigte, schwenkte auch die Cinematographie Française in der Folge zur Befürwortung einer Zusammenarbeit um (Jeanpaul Goergen). Eine deutliche Stabilisierung der Kontakte zwischen 1923 und 1930 spiegeln auch die internationalen Filmkongresse in Paris und Berlin wieder, bei denen das Feigenblatt „Kultur" kaum einmal groß genug war, um die Umstellung

industrieller Praxis im Zeichen der Profitmaximierung zu bedecken (Andrew Higson).

Den Übergang zum Tonfilm kennzeichnet in Europa das bislang wenig erforschte Phänomen der Mehrsprachenversionen. Erste Anhaltspunkte zur Minderung dieses Forschungsdefizits liefern eine konzise Zusammenfassung der Problematik vor dem Hintergrund alternativer Adaptionsmethoden (Joseph Garncarz), eine Fallstudie zu *Der Kongreß tanzt* (Horst Claus/Anne Jäckel) und eine Betrachtung des Folgephänomens der „Star-Pendants" (Katja Uhlenbrok). Im Unterschied zu den Schauspielern, die aufgrund von Sprachbarrieren fast ausnahmslos ersetzt wurden, diente deutschen Regisseuren wie Robert Siodmak (Thomas Elsaesser) oder Max Ophüls (Helmut G. Asper) in Paris die Arbeit an französischen Versionen ihrer Filme nicht selten als Sprungbrett in die Emigration.

Verschiedene Beiträge weisen mit Nachdruck darauf hin, daß die Stabilisierung der deutsch-französischen Handelsbeziehungen stets als Teil eines Dreiecks zu sehen ist, in dem die Interessenlagen fast immer erst mit Blick auf einen imaginären dritten Punkt zu Deckung kamen: Im Kampf gegen die drohende Übermacht der US-amerikanischen Filmindustrie wurden Infrastruktur und Rahmenbedingungen geschaffen, innerhalb derer Produzenten internationalen Zuschnitts wie Donatien oder Arnold Pressburger (deren Karrieren Eric LeRoy und Michael Esser nachzeichnen) aktiv werden konnten. In diesem Sinne ließe sich dem Titel des Bandes ein anderes Filmzitat (aus Kurt Bernhardts *Der Tunnel*, 1934) unterlegen: „Hello America? This is Europe!"

■ Frank Gray (ed.), ***Hove Pioneers and the Arrival of Cinema.*** University of Brighton, Brighton 1996, 60 Seiten
ISBN 1-871966-49-3

Die malerisch an der britischen Ostküste gelegene Stadt Brighton, in der 1978 der legendäre FIAF Kongreß ‚Cinema 1900-1906' stattfand, kann mit einigem Recht als jener Ort gelten, von dem die neuere internationale Beschäftigung mit dem frühen Kino ihren Ausgang genommen hat. Ähnliche Signalwirkung soll - wenn auch in deutlich bescheidenerer Hinsicht - nun rund zwanzig Jahre später einer Austellung und einer Publikation zukommen, die den Anfängen der Kinematographie in Großbritannien und hier insbesondere den beiden in Hove (einem Stadtteil Brightons) ansässigen Pionieren George Albert Smith (deutschen Lesern in Erinnerung gebracht durch die Debatte in KINtop) und James Williamson gewidmet sind. Anlaß für Ausstellung wie Publikation ist die von der Hove Museum & Art Gallery und dem South East Film & Video Archive (SEFVA) der Universität von Brighton betriebenende Einrichtung eines ständigen Filmmuseums, das nicht nur als Schaufenster der Bestände des SEFVA dienen, sondern als sein eigentliches Kernstück die John Barnes Collection beherbergen

soll, die - bestehend aus Kameras, Projektoren, Plakaten und schriftlichen Quellen aus der Vor- und Frühzeit der britischen Kinematographie - zu den umfangreichsten Sammlungen ihrer Art in Europa gehört.

Neben Beiträgen von Frank Gray über Smith und Robert Paul, von Martin Sopocy über Williamson und von Ine van Dooren über die imaginären und realen Beziehungen zwischen Paul und H.G. Wells bietet die Broschüre eine Chronologie zur lokalen Kino- und Aufführungsgeschichte, einen kurzen historischen Abriß der Barnes Collection (deren Anfänge in die dreißiger Jahre zurückreichen und die bis 1986 im Museum of Cinematography in St. Ives, Cornwall beheimatet war, seitdem jedoch heimatlos ist) sowie nützliche Informationen zur Arbeit des SEFVA.

vorgestellt von... Egbert Barten

■ Henk van Gelder: ***Abraham Tuschinski.*** Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 1996, 178 pp, with illustrations
ISBN 90-388-2679-6, Dfl. 39,90

The first attempt to describe the life and times of this film distributor that built the monumental Tuschinski Theatre in Amsterdam (1921). Journalist Henk van Gelder wrote an amusing biography of Abraham Tuschinski (1886-1942), the polish immigrant of jewish descent that found a second homeland in Holland only to be murdered by the nazis in Auschwitz. Unfortunately, Van Gelder not always steers clear of the mythology that ‚larger than life' Tuschinski built around him in newspaper interviews and publicity material of his own company (one of Van Gelder's sources). Nonetheless, a sympathetic and interesting first attempt at biography of one of Holland's film pioneers.

■ ***Jaarboek Mediageschiedenis 8.*** Uitgave Stichting Beheer IISG, Amsterdam, 1997, 276 pp., ill.
ISBN 90-6861-125-9 / ISSN 0924-1701, Dfl. 39,50

The proceedings of a very interesting conference that was held in Amsterdam in March 1996 to commemorate the first public screening in Holland one hundred years earlier. This important conference on the ascent of film in Holland held among others captivating lectures on the Mutoscope and Biograph Company in Holland and the first attempt to dominate the Dutch film market by Pathé Frères. For German scholars is also noteworthy the interesting article on the popularity of Harry Piel in Holland, written by the new CineGraph Babelsberg member Michael Wedel. Summaries in English. A must! Order: IISG, tel. 0031-20-6685866 or fax. 0031-20-6656411.

■ Annemieke Hendriks: ***Huis van Illusies. De geschiedenis van Paviljoen Vondelpark en het Nederlands Filmmuseum.*** Uitg. Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1996, 119 pp., ill.
ISBN 90-73978-66-1

On the occasion of the 50th birthday of the Dutch Film Museum journalist Annemieke Hendriks wrote this booklet on the history of the museum and of the dreamlike pavillion in the Amsterdam Vondelpark (originally built at the end of the 19th century as a kind of orangerie for the Amsterdam well to do) in which she resides. A well designed, handsomely illustrated book that does not deal with the history of the museum in depth but brings fascinating titbits of information to light nonetheless.

■ Beerekamp, Hans, Jan Doense & Remke de Lange (edts.): ***Filmjaarboek Film 1990-1995.*** Uitg. International Theatre & Film Books, Amsterdam, 1996, 560 pp. ill.
ISBN 90-6403-433-8

A mammoth work indeed: about 60 Dutch filmjournalists and other writers about film in the field covered all of the 1400 some films that were premiered in Holland between January 1990 and December 1995. Each review contains complete credits and information about content and opinion. An important contribution to the Dutch film encyclopedia field.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ G. G. von Bülow: ***Franz Schulz. Ein Autor zwischen Prag und Hollywood.*** Vitalis-Verlag, Prag 1997, 304 Seiten
ISBN 80-85938-01-4, DM 39,80

Franz Schulz, der vor 100 Jahren in Prag geboren wurde, hat (oft mit Co-Autoren) die Drehbücher (oder Vorstufen davon) zu 40 deutschen, vier englischen, zwei französischen und 15 amerikanischen Filmen geschrieben.

Eine gewisse Bekanntheit hat er jedoch gewissermaßen wider Willen erlangt - gilt Schulz doch als einer der ‚Lehrmeister' von Billy Wilder. Dieser hat ihm in seiner Hellmuth Karasek diktierten Autobiographie kein besonders gutes Zeugnis ausgestellt. Angeblich sei Schulz sehr geizig gewesen. Fast zum Eklat sei es gekommen, als Wilder Schulzens Kühlschrank plünderte. Außerdem beschwert sich Wilder über die ungerechte Bezahlung von einigen hundert Mark. Schulz dagegen habe 50.000 Mark für ein Drehbuch bekommen.

Wieviel von den Eleven-Erfahrungen Billy Wilders sich wirklich so zugetragen haben,

ist fraglich. Zumindest das von ihm genannte Drehbuch-Honorar ließ sich Ende der 20er Jahre von keinem deutschen Autor realisieren.

G.G. von Bülow widmet denn zurecht einen nicht unbeträchtlichen Teil ihres Buches dem Widerspruch und dem Zurechtrücken der von Wilder oder zum Teil auch von Curt Siodmak in seiner Autobiographie „Unter Wolfsmenschen" geäußerten Einschätzung des Kollegen Schulz. Den hatte die Autorin Ende der 50er Jahre auf Ibiza kennengelernt. Sie verfügt also über eine sehr persönliche Beziehung zu ihm. Dies mag ihren manchmal etwas schroff und apodiktisch anmutenden Darstellungsgestus erklären. Sie setzt sich mit Verve dafür ein, Schulz für das Gedächtnis der Film- und Literaturgeschichte zurückzugewinnen.

Franz Schulz hat ganz wesentlich dazubeigetragen, daß die deutsche Komödie zwischen 1929 und 1933 einen bis heute nicht wieder erreichten Qualitäts- und Unterhaltungsstandard erreicht hat. Die auf Drehbüchern von Schulz (und Co-Autoren) basierenden Filme *Die Drei von der Tankstelle, Die Privatsekretärin* (1931) oder *Bomben auf Monte Carlo* (1932) reüssierten auch in fremdsprachigen Versionen in Paris oder London.

Leider erfahren wir recht wenig über die Drehbücher von Schulz, über seine Ästhetik, Dramaturgie-Handwerk oder die ihn kennzeichnende Dialog-Technik seiner Filmkomödien. Es sind zwar nur einige wenige seiner Drehbücher überliefert, doch zusammen mit seinen etwas besser überlieferten Filmen wäre vielleicht ein Werkzusammenhang interpretierbar. G.G. von Bülow verzichtet ausdrücklich auf eine filmanalytische und -historische Einordnung. Sie konzentriert sich auf die Lebensabschnitte von Schulz. Und die scheinen dramatisch genug für ein Buch.

■ Curt Siodmak: ***Unter Wolfsmenschen. Band I: Europa.*** Weidle-Verlag, Bonn 1996, 272 Seiten
ISBN 3-931135-16-0, DM 45

Curt Siodmak hat die Vorlagen zu mehr als 60 Filme geschrieben, von *Mascottchen* (1928) bis zu *Das Feuerschiff* (1963). Am bekanntesten ist er mit seinen phantastischen Geschichten und B-Pictures geworden, die in den 40er und 50er Jahren in den USA erschienen bzw. gedreht wurden. *The Invisible Man* (1939), *I Walked With a Zombie* (1943) und vor allem *Donovan's Brain* (1953) sind Klassiker des ebenso effektvollen wie subtilen Horrorfilms. „Donovan's Brain", 1943 als zwei Dollar-Taschenbuch erschienen, ist in riesigen Auflagen verbreitet. Leider hat Siodmak die Filmrechte Anfang der 50er Jahre für nur 1.950 $ an United Artists verkauft. Die haben nicht nur an mehreren Remakes Unsummen verdient. Allein für die Fernsehrechte soll United Artists die stolze Summe von einer Million Dollar gefordert haben.

Bekanntlich hat Curt noch einen Bruder gehabt, Robert Siodmak, der ein namhafter

und ehrgeiziger Regisseur war. Curts Erinnerungen können ein wenig auch als der Versuch gelesen werden, die lebenslange Auseinandersetzung mit dem 1973 verstorbenen Bruder fortzuführen oder zu beenden. Die Geschichte des ersten Drehbuchs, das Curt Siodmak um 1926 an die Ufa verkauft hat, handelt von zwei Brüdern, die zusammen wohnen - und darauf warten, daß ein Wunder geschieht. Das geschah, gewissermaßen, als Curt Siodmak die Idee für *Menschen am Sonntag* (1929) entwickelte, den bahnbrechenden Film um das Sonntagsvergnügen einfacher Menschen in Berlin an einem Sommertag. Für Robert Siodmak war es der Film, der ihm einen Vertrag mit der Ufa einbrachte. Den Drehbuch-Credit dafür hat übrigens überwiegend Billy Wilder eingeheimst, über dessen Arbeitsanteil verhältnismäßig wenig bekannt ist. Vielleicht ist es eine frühe Wiedergutmachung, für die (vermeintliche ?) Vernachlässigung, die Wilder bei Franz Schulz erdulden mußte.

In seinem aufregenden Leben haben Siodmak eigentlich nur zwei Dinge wirklich entsetzt (auch wenn er dies nicht so formuliert, er benennt es als das Erlebnis „amoralischer Menschen"): einmal, als ihn ein scheinbar wohlgesonnener Polizeiinspektor 1933 an die Schweizer Grenze fährt - um seinen amerikanischen Straßenkreuzer einzukassieren. Und ein anderes Mal, als er in Hollywood den Autor und ehemaligen Chefredakteur der Berliner Illustrirten, Georg Fröschl, im Story Department von MGM wiedertrifft und der ihm bekennt: Wenn er 1932 gewußt hätte, daß Siodmak Jude ist, dann hätte er seinen Roman „Bis ans Ende der Welt" bestimmt nicht angekauft.

Seine langjährigen Erfahrungen als Drehbuchautor faßt Siodmak, mittlerweile sehr milde und nicht ohne Selbstironie zusammen. Die Probleme um angemessene Nennung und um die Würdigung der erzählerischen Gestalt eines Films als die Leistung des Drehbuchautors hat er bereits in einigen Interviews, etwa in dem 1987 von Lee Server herausgegebenen Band „Screenwriter. Words Become Pictures" sehr nachdrücklich artikuliert.

Vorgestellt von... Frank Kessler

■ Jens Ruchatz: ***Zur Kritik der Archäologie des Kinos.*** Siegen 1996 (Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt „Massenmedien und Kommunikation" an der Universität-Gesamthochschule-Siegen. MuK 101/102), 120 Seiten,
ISSN 0271-3271, DM 6,00 (Postbank Köln, BLZ 37010050, Konto-Nr. 52295-500, Universitätskasse Uni-GH Siegen, Kapitel 06240, Titel: 12511)

Zu einer Zeit, wo schon schmale Taschenbücher schnell mehr als zehn Mark kosten, ist eine Reihe wie „Massenmedien und Kommunikation" (MuK) ein kleines Wunder: Wo anders findet man für so wenig Geld so viel interessanten und vielfältigen Lektüre-

stoff. Verdienstvoll ist außerdem, daß hier Studien wie die sehr lesenswerte Magisterarbeit von Jens Ruchatz, die auf dem kommerziellen Buchmarkt kaum eine Chance hätten, einer breiteren Fachöffentlichkeit vorgestellt werden.

Ruchatz analysiert in seiner Untersuchung, wie das Verhältnis der „Archäologie", also der sogenannten Vorgeschichte des Kinos zur Filmgeschichte in verschiedenen historiographischen Ansätzen dargestellt wird. Vor allem zwei mögliche Sichtweisen stehen dabei im Mittelpunkt: zum einen die technikgeschichtliche Strömung, die sich auf die zur Erfindung des kinematographischen Apparats hinführenden Entwicklungen konzentriert; und zum anderen die an den Überlegungen Eisensteins exemplifizierte Suche nach filmverwandten Formen und Verfahren in anderen Kunstäußerungen, insbesondere des 19. Jahrhunderts.

Vor allem die problematischen Aspekte der traditionellen Erfindungsgeschichten, die er bis in ihre Metaphorik kritisch beleuchtet, benennt Ruchatz mit großem Scharfblick: die nationalen Perspektiven, die Teleologie sowie die Betrachtungsweise der Erfindungsgeschichte als Wettlauf.

Die Passagen zur Geschichte der Filmgeschichtsschreibung sind deshalb auch durchweg von außerordentlichem Interesse. Ruchatz behandelt die Problematik zwar vor allem am Beispiel von Zglinickis „Der Weg des Films" (1956/1979), doch ist seine generelle Materialbasis beeindruckend breit, gerade was die Frühzeit der Filmgeschichtsschreibung angeht.

Allerdings macht sich in manchen Punkten auch die - bei einer Magisterarbeit zwangsläufige - Beschränkung im Umfang bemerkbar. So wird die Diskussion von Eisensteins ästhetischer Konzeptualisierung der Vorgeschichte des Kinos - wie spannend sie im einzelnen auch ist - nicht so stringent geführt wie die Auseinandersetzung mit der Erfindungsgeschichte. Auch empfiehlt sich zu einem besseren Verständnis von Ruchatz' wissenschaftlicher Position die Lektüre seines Aufsatzes „Wie neu war das Kino wirklich?" in Heft 5/1/1996 von „montage/av".

Schade ist auch, daß der Autor sich nicht intensiver mit den neueren Arbeiten zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos auseinandersetzt. Hier wird ja die scheinbare Eindeutigkeit des Begriffs „Kino" mehr und mehr in Frage gestellt, so daß schließlich die verschiedenen technischen Entwicklungen nicht mehr einseitig als „Vorläufer" betrachten werden. Damit gerät das hier untersuchte Verhältnis von Vorgeschichte und Kinogeschichte auf spannende Weise ins Fließen.

Insgesamt aber ist Ruchatz Studie eine überaus anregende Lektüre, die zum Weiterdenken einlädt.

diskurs film

Filmphilologische Jahrbücher

Elfriede Ledig (Hg.)

Der Stummfilm

Konstruktion und Rekonstruktion

df.2; 229 S.; 29 Abb., DM 38,– 1988; ISBN 3-926372-02-8

Klaus Kanzog (Hg.)

Der erotische Diskurs

Filmische Zeichen und Argumente

df.3; 195 S.; 30 Abb., DM 42,– 1989; ISBN 3-926372-03-6

Alexander Schwarz (Hg.)

Das Drehbuch

Geschichte, Theorie, Praxis

df.5; 222 S.; 20 Abb., DM 42,– 1992; ISBN 3-926372-04-4

Klaus Kanzog

»Staatspolitisch besonders wertvoll«

Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934–1945

df.6; 396 S.; 54 Abb., DM 49,50 1994; ISBN 3-926372-05-2

Manfred Hattendorf (Hg.)

Perspektiven des Dokumentarfilms

df.7; 229 S.; 52 Abb., DM 46,– 1995; ISBN 3-926372-06-0

Michael Schaudig (Hg.)

Positionen deutscher Filmgeschichte

100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte

df.8; 508 S.; 36 Abb., DM 58,– 1996; ISBN 3-926372-07-9

diskurs film BIBLIOTHEK

Medienwissenschaftliche Dissertationen

Bernhard Kock

Michelangelo Antonionis Bilderwelt

Eine phänomenologische Studie

dfB.8; 477 S.; 107 Abb., DM 118,– 1994; ISBN 3-926372-58-3

Rebecca Kandler

Phantom. Textgenese und Vermarktung

Ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau. Mit der vollständigen Titelliste im Anhang

dfB.9; 356 S.; 27 Abb., DM 86,– 1996; ISBN 3-926372-59-1

Petra Grimm

Filmnarratologie

Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots [mit 252 F-Abb.]

dfB.10; 442 S.; DM 118,– 1996; ISBN 3-926372-60-5

Kirsten Burghardt

Werk, Skandal, Exempel

Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle: Willi Forsts *Die Sünderin*

dfB.11; 374 S.; 10 Abb., DM 86,– 1996; ISBN 3-926372-61-3

Gabriele Kilchenstein

Frühe Filmzensur in Deutschland

Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906–1914)

dfB.12; 374 S.; DM 86,– 1997; ISBN 3-926372-62-1

Pressestimmen zur Reihe diskurs film

... über df.2:
»Die Beiträge sind allesamt sehr instruktiv, selbst der Fachmann bekommt durchaus noch neue Anregungen für seine Arbeit.«
Filmkunst, Wien

... über df.5:
»Breites Angebot an Themen, methodischen Perspektiven und praktischen Orientierungsmöglichkeiten.«
Der Tagesspiegel, Berlin

... über df.6:
»Das Buch gibt Studenten, Filmhistorikern und Filmwissenschaftlern eine Grundlage *für weitere Forschungen, die* sie sich bisher selbst hätten erarbeiten müssen.«
epd Film, Frankfurt/M.

... über df.7:
»Solange es solche Texte [...] gibt, kann von einer Krise des Dokumentarfilms nicht gesprochen werden.«
film-dienst, Köln

... über df.8:
»Engagiert entworfen und präzise geschrieben. [...] Informativ und anregend.«
Filmbulletin, Winterthur

diskurs film Verlag
Schaudig & Ledig GbR
Tristanstraße 13
D-80804 München

Fon: 089/36192876
Fax: 089/365229
eMail:
diskurs.film@t-online.de

diskurs film

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ ***KINtop 5. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Aufführungsgeschichten.***
Stroemfeld / Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1996, 216 Seiten
ISBN 3-87877-785-X, DM 38,00 (im Abonnement DM 30,00)

KINtop 5 untersucht das Geschehen im Zuschauerraum während der Filmvorführung: welche Publikumsreaktionen sind überliefert, wie war das Programm aufgebaut, wie war die Filmvorführung gestaltet? Als „aufführungsorientierte Filmgeschichte" beschreibt Martin Loiperdinger diesen Ansatz, der keineswegs auf den frühen Film einzuschränken ist.

Das japanische Kino war auch vor Einführung des Tonfilms nie stumm; bereits die allerersten Vorführung wurden von einem Erzähler, dem Benshi, begleitet. Die Benshis waren Sprechkünstler, fußend auf der japanischen Tradition des Zusammenspiels aller Künste; der Film war für sie nur ein Requisit, um ihren breit ausgeschmückten Vortrag darzubieten. Oft saßen gar fünf bis sieben Benshi vor dem Publikum und verliehen mit verteilten Rollen den stummen Filmfiguren Stimme und Charakter!

Jean Châteauvert analysiert die Aufgaben der um 1907 auftretenden Filmerklärer: anscheinend waren damals viele Filme dem breiten Publikum nicht verständlich - was auch Charles Musser in seinem Beitrag über den Beginn der Nickelodeon-Ära annimmt - und wurden durch Musik, Geräusche und einen Rezitator „lesbar" gemacht. Letzterer hatte auch die Aufgabe, das Publikum durch die Filminterpretation, wohl häufig mit moralischem Einschlag, zu erziehen. Châteauvert vermutet, daß diese Filmbegleitung die Entwicklung einer autonomen Filmsprache gebremst haben könnte.

Lumières legendärer Film *Arrivé d'un train à la La Ciotat* wird von Martin Loiperdinger in einer detaillierten Untersuchung als Amateurfilm entschleiert, konnten doch zahlreiche Mitglieder der Lumière-Familie unter den Reisenden identifiziert werden. Mehr noch: die Analyse der Filmhandlung weist eindeutig darauf hin, daß dieser Streifen nicht nur in, sondern bewußt auch vor der Kamera inszeniert wurde. Vor der naheliegenden Schlußfolgerung, diesen Film, der bisher als Dokumentarfilm und Vorwegnahme des Direct Cinema angesehen wurde, als Spielfilm zu bezeichnen, schreckt er aber zurück. Ein anderer Lumière-Film über das Motiv „Ankunft des Zuges" hat ebenfalls Filmgeschichte geschrieben: Bei der Uraufführung im Grand Café sollen die Zuschauer beim Anblick der herannahenden Lokomotive vor Entsetzen aufgesprungen und in Panik geraten sein. Was bisher von der Filmgeschichte ungeprüft kolportiert wurde, entbehrt jeder Grundlage, denn keine zeitgenössische Quelle erwähnt diese angebliche Panik. Wohl aber gibt es Berichte, in denen es heißt: es scheine, als wolle die Lokomotive in die Zuschauer hineinfahren. Hierin glaubt Loiperdinger den Urtext der Paniklegende gefunden zu haben. Diese diene dazu, „dem Film auf der Leinwand eine manipu-

latorische Macht über die Zuschauer grundsätzlich" zuzusprechen. Daß er sich für diese These allein auf Hellmuth Karasek stützt, will nicht recht überzeugen. Darüberhinaus ist das Erschrecken der Zuschauer vor den lebenden Photographien durchaus überliefert (zwar nicht von den Premieren, in denen ein ausgewähltes gebildetes Publikum saß) und müßte als der reale Kern der Legende neugelesen und bewertet werden.

Neben weiteren Beiträgen u.a. einer Übersicht von Sabine Lenk über Filme, in denen Kino vorkommt, enthält KINtop 4 klug eingebaute Fundstücke aus der zeitgenössischen Filmpresse.

■ Christoph Zuschlag: ***„Entartete Kunst". Austellungsstrategien im Nazi-Deutschland.*** Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1995 (= Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 21), 440 Seiten, 84 Abb.-Tafeln
ISBN 3-88462-096-7, DM 198,00

Eine minutiöse Darstellung und systematische Rekonstruktion aller von den Nationalsozialisten veranstalteten Feme-Ausstellungen zur Diffamierung der modernen Kunst. Im Zentrum stehen die berüchtigte Ausstellung „Entartete Kunst", die 1937 in München eröffnet wurde, sowie die gleichnamige Wanderausstellung. Zuschlag untersucht aber auch die Vorläuferausstellungen, in denen bereits ab 1933 unter Titeln wie „Kulturbolschewistische Bilder" oder „Schreckenskammer" die Kunst der Moderne an den Pranger gestellt wurde. Für Filmhistoriker interessant sind Zuschlags Ausführungen zur Hetzausstellung „Der ewige Jude", die am 8. November 1937 in München eröffnet wurde. Hier sollte die Bevölkerung über den Einfluß der Juden in allen gesellschaftlichen Bereichen „aufgeklärt" werden - u.a. auch im Film. So wurde ab Dezember 1937 stündlich der Film *Juden ohne Maske* gezeigt, eine Kompilation aus 17 der bekanntesten Stumm -und Tonfilmen „der jüdischen Produktion", u.a. mit einem Ausschnitt aus *M* von Fritz Lang. Außerdem lief ununterbrochen über eine Milchglasscheibe ein Film über das Schächten. Auf großen photomontierten Schautafeln wurde - zumindest auf der Wiener Ausstellungsstation - der „jüdische Filmzauber in Wien" vorgeführt. Welche Beziehungen zwischen dieser Ausstellung und Fritz Hipplers Film *Der ewige Jude* bestanden ist nur eine der Fragen, zu der Christoph Zuschlags akribisch recherchiertes und detailgenaues Buch anregt.

■ Michael Wedel: ***Max Mack: Showman im Glashaus.*** Hrsg.: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin, 1996, 237 Seiten (= Kinemathek, 33. Jg., Nr. 88, November 1996)
ISBN 3-927876-11-9, DM 20,00

Max Mack (1884 - 1973) filmte zu einer Zeit, als das Filmatelier noch Filmfabrik hieß und nicht nur industriell gefertigte Massenunterhaltung, sondern zugleich auch neue

Berufe und Typen hervorbrachte, nicht zuletzt das „bunteste Geschöpf" dieser neuen Industrie, den Filmregisseur: „vielleicht die romanhafteste Existenz der modernen Welt überhaupt" - so Mack in seinem 1916 erschienenen Buch „Die zappelnde Leinwand". Kein Zweifel: er hat sich selbst beschrieben. Noch im Londoner Exil, wo er unermüdlich versuchte, im Filmgeschäft wieder Fuß zu fassen, hielt er an dieser Erscheinung fest; sein Freund Hans Feld hat es überliefert: „Immaculate appearence, even in London when down to his last suit, always with a cigar in his mouth whilst holding forth on future plans in his habitual café, the Regent Palace Hotel."

Max Mack wurde in der Filmgeschichte bisher nur als der Erfinder des Autorenfilms - *Der Andere* (1913; Buch: Paul Lindau; Hauptrolle: Albert Bassermann) - anerkannt. Michael Wedel unternimmt eine Neubewertung und präsentiert Max Mack im Kontext des Unterhaltungskinos als einen der „produktivsten und vielseitigsten" Regisseure des deutschen Films. Macks immer wiederholtes Credo lautete: „Das Publikum will unterhalten sein. Logik lernt es auf der Schule!" Die meisten seiner ca. 125 deutschen Filme, teilweise im Rhythmus von einem Film pro Monat produziert, sind leider verloren. Michael Wedel hebt als besondere Leistung Max Macks die Produktion neuer Schauwerte hervor: „Der eigentliche Gewinn des Autorenfilms liegt weniger in einer kulturellen Nobilitierung des Kinos (...) als vielmehr in einer breiteren Werbewirksamkeit, die nun auch kulturell weniger ambitionierte Schwank- und Unterhaltungsschriftsteller zu ‚Film-Autoren' erheben konnte."

Als Elemente von Macks Handschrift isoliert Wedel die häufige Verwendung tableauartiger Bildkompositionen und der auffallend hohe Gebrauch von Nahaufnahmen. Allerdings wird nicht ganz deutlich, wo die spezifische Differenz von Macks Filmen zu denen seiner Zeitgenossen liegt, insbesondere in seiner produktivsten Phase in den zehner Jahren.

Max Mack war aber nicht nur in seinen Filmen ein Entertainer, auch in seinen Texten, die Michael Wedel in langen Auszügen dokumentiert, erweist er sich als begnadeter Plauderer - er pflegte einen leichtfüßigen, spritzigen Tonfall, den er auch in seiner 1943 auf englisch geschriebenen Autobiographie „With a Sigh and a Smile: A Showman Looks Back" beibehielt. Dieses offenbar nur in zwei Exemplaren erhaltene Buch wurde von Michael Wedel wiederentdeckt und wird in ausführlichen Passagen zitiert.

Eine fast neunzig Seiten starke kommentierte Filmographie beschließt den mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteten Band. Gewünscht hätte man sich Hinweise, in welchen Archiven die erhaltenen Filme Max Macks verfügbar sind.

■ 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

In ihrer lokalgeschichtlichen Studie über Kino und Film in der Industriestadt Bielefeld von den Anfängen 1896 bis zum Trümmer- und Nachkriegskino widmet sich Cornelia Fleer vor allem den „Ungleichzeitigkeiten und dem Zeitgefälle zwischen Metropole und Provinz". Ihr Material gewinnt sie durch eine systematische Auswertung der örtlichen Presse und der Stadt- und Regionalarchive. Daneben verfolgt sie die Entwicklung der Bielefelder Kinos mit ihren unterschiedlichen Publika im jeweiligen Zeitkontext: so öffneten im Herbst 1907 innerhalb von zwei Monaten gleich vier Kinos und 1948 spielten in Bielefeld gar zwölf Kinos, soviel wie nie zuvor - offenbar Ausdruck eines plötzlichen und sonst nicht zu befriedigenden Bedürfnisses nach Ablenkung und Entspannung.

Fleers Buch ist voll mit solchen Details, an die sich weiterführende Gedanken knüpfen lassen: etwa an die immer wieder herausgestellte zeitliche Differenz zwischen Berliner Uraufführung und Bielefelder Premiere: *Die Geheimnisse einer Seele* brauchten drei Jahre, *Der Student von Prag* und *Caligari* sechs Monate, *Der Golem* vier Monate und *Die Bergkatze* nur einen Monat, um nach Bielefeld zu kommen, während Ruttmanns *Berlin* gar nicht gezeigt wurde. *Caligari* brachte es trotz einer großen Werbekampagne mit den gleichen Motiven wie in Berlin nur auf eine durchschnittliche Laufzeit von vier Tagen. *Fridericus Rex* lief dagegen 1922 zehn Tage lang, *Heimat, Wunschkonzert* und *Die goldene Stadt* brachten es auf den Spitzenwert von jeweils vier Wochen Spielzeit. *Jud Süß* wurde innerhalb von drei Wochen von 31.000 Besuchern gesehen, *Der ewige Jude* hielt sich allerdings nur eine Woche.

Cornelia Fleers vor allem mit Filmanzeigen aus der Tagespresse reich illustriertes Buch ist eine wahre Fundgrube für Detailinformationen - etwa über Eintrittspreise, Laufzeiten der Filme, Veränderungen des Kinoprogramms - die weit über den lokalgeschichtlichen Kontext hinausweisen. Mit Archivmaterial wird der Versuch der DLG, 1917 die Gemeinden an der Finanzierung von Städtewerbefilmen zu beteiligen und der Vorschlag der Kinoausschüsse von 1919/20, Schundfilme zu vernichten ebenso dokumentiert wie die Einnahmen einzelner Filme der 30er Jahre.

Leider beläßt es die Autorin allzuhäufig bei einer bloßen Aufzählung. Auch vermißt man eine Auseinandersetzung mit der lokalen Filmkritik, die ausgiebig zitiert wird. Hier ist noch viel Maulfwurfsarbeit zu leisten, wie Klaus Kreimeier in seinem Vorwort die Tätigkeit des lokalen und regionalen Filmforschers beschreibt. Kreimeiers Bewertung der regionalen Filmforschung als einer neuen Disziplin scheint mir allerdings zu hoch angesetzt.

■ Wolfgang Jacobsen (Hg.): ***G. W. Pabst.*** Argon Verlag Berlin, 1997 (= Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin, Retrospektive 1997). 366 Seiten, 258 s/w-Abbildungen
ISBN 3-87024-364-3 (Katalog) - ISBN 3-87024-365-1 (Buchhandel), DM 78,00

In seinem breitangelegten Essay über den großen Unbekannten G. W. Pabst, dem zentralen Beitrag dieses zur Pabst-Retrospektive der Filmfestspiele 1997 erschienenen Katalogs, versucht Klaus Kreimeier in scharfer Abgrenzung zu Kracauer, die Filme der zwanziger Jahre nicht als Vorahnung auf das Kommende, sondern als Reaktion auf die industriellen Umbrüche der Jahrhundertwende und den essentiellen Einschnitt des ersten Weltkriegs zu bewerten. Es geht ihm vor allem darum, Pabst im psychosozialen Kontext der neusachlichen Lebenskultur der Weimarer Jahre zu positionieren.

Unter Berufung auf Helmut Lethens „Verhaltenlehren der Kälte" spürt Kreimeier den Kältetendenzen in Pabsts Filmen nach: seine häufig zu Masken erstarrten Gesichter, die entfremdeten Beziehungen und die durch Kleider und Innenräume ausgedrückten neuen sachlichen Verhaltensformen. Als archetypischen Vertreter der neuen „kalten persona" arbeitet er den von Fritz Rasp gespielten Hochstapler Chalybiew aus *Die Liebe der Jeanne Ney* heraus. Leider geht Kreimeier auf *Don Quichotte* (1932), den Wolfgang Jacobsen als einen in Pabsts Werk „versteckten Film" charakterisiert, und auf die NS-konformen Filme nur am Rande ein.

Als kleinsten gemeinsamen Nenner findet Kreimeier die Formel von Pabst als „Trennungsspezialisten" - er trenne „die Stile voneinander, auch die Figuren und ihre Geschichten". In zahlreichen Annäherungen und Einkreisungen beschreibt er ihn als Exterritorialen, als Heimatlosen, als Wanderer mehr durch die Filmstudios als durch die Zeitstürme - Pabst, der weder Psychologe noch Dokumentarist sei, wird als „Auftragsfilmer", aber auch als Schatzsucher und Detektiv vorgestellt. Dieser Detektiv erinnert dann allerdings mehr an Philipp Marlowe, die sich die passende Wahrheit im Dienste seiner Auftraggeber zusammenpuzzelt. Vielleicht rührt daher die auch von Kreimeier nicht aufgelöste Irritation, daß Pabst häufig „zwei Filme in einem" erzählt.

Neben Beiträgen u.a. von Bodo-Michael Baumunk, Bernard Eisenschitz, Michael Pabst und Hans-Joachim Schlegel zu Einzelaspekten imponieren die von Hans-Michael Bock zusammengestellten umfangreichen bio-, filmo- und bibliographischen Angaben.

Hervorragend plaziert die zahlreichen künstlerich hochwertigen Abbildung; umsomehr hätte man sich hier die Nennung der Standphotographen gewünscht.

■ 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 einer weiteren Hamlet-Verfilmung durch Kenneth Branagh mit Gérard Dépardieu, Robin Williams und Billy Crystal - Kinostart in Deutschland: 5. Juni 1997 - bringt der Aufbau Taschenbuch Verlag diese, sicherlich nur Eingeweihten bekannte Übersetzung durch Theodor Fontane heraus. So begrüßenswert es ist, daß dieser Text nun auch in einer preiswerten Ausgabe verfügbar ist, so sehr vermißt man ein kleines Nachwort, das diese Übertragung sowohl im Schaffen Fontanes als auch im Vergleich zu anderen Übersetzung bewertet hätte.

vorgestellt von... Günter Agde

■ Karin Fritzsche / Klaus Löser (Hg.): ***Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976-1989. Texte - Bilder - Daten.*** Verlag Gerhard Wolf Janus Press Berlin, 1966, 180 Seiten
ISBN 3-9289942-38-7, DM 68,00

Selten ist mir die Kombination zwischen einem Buch und einem Video so plausibel und zwingend erschienen wie hier. Hat man das Buch gelesen, so muß man die Filme auf dem Video ansehen. Und das Video erschließt sich erst wirklich, wenn man die Texte des Buches beim Ansehen dazu denkt.

Die Rede ist von einem ganz außergewöhnlichen, verwunderlichen, staunenswerten Film- und Ästhetik-Feld, das - so hoffe ich sehr - noch große und anhaltende Aufmerksamkeit auf sich ziehen wird und das für die deutsche Filmgeschichtsschreibung ebenso wichtig wird wie für die weitere Erforschung des wirklichen Innenlebens der DDR. Die Rede ist von filmischer Subversion in der DDR von 1976 bis 1989.

Was ist das? fragt man sich sofort. Und: konnte es denn in der weitgehend durchorganisierten und überkontrollierten DDR filmische Subversion geben?

Tatsächlich machten in dem genannten Zeitraum meist junge Leute mit primitivsten Mitteln und immerzu am riskanten Rande von Stasi, Verbot und Existenzminimum Filme, in denen sie ihre Befindlichkeit auszudrücken versuchten. Da waren keine Gegenentwürfe zum DEFA-Kino beabsichtigt, keine Alternativen zur realsozialistischen Bilderwelt von Progreß-Filmverleih oder DDR-Fernsehen. Ebenso wenig haben diese Filme etwas gemein mit den drögen Brigade-Streifen der Amateurfilmbewegung (obwohl auch diese erst noch genauer untersucht und befragt werden sollten) oder den privaten Amateurfilmchen vom letzten Urlaub. All das konnten die subversiven Filmer

(nennen wir sie hier so, wenngleich auch dieser Begriff genauerer Bestimmung bedarf) auch nicht sein, denn sowohl die Produktionsbedingungen wie auch die Verbreitung ihrer Filme mußten gezwungenermaßen sehr eingeschränkt, gehemmt und mehr als bescheiden bleiben. Heimlich bis illegal wie die Christen im alten Rom drehten junge Leute in Berlin, Dresden, Erfurt, Karl-Marx-Stadt, Ost-Berlin und anderswo Filme (streng gesehen wie Amateure). Ähnlich manchen jungen Lyrikern vom Prenzlauer Berg artikulierten sie jedoch ihre ganz besondere Sicht auf ihren eigenen Lebenskreis, auf ihre Biographie, ihre soziale Erfahrung - und wie in den Kristall-Spiegeln des Märchens schimmerte die DDR hindurch und in ihrer zunehmenden Erstarrung in diese Sichten hinein. Den Staat DDR in seinen letzten anderthalb Jahrzehnten sieht man da nicht als Totale und nicht als Jahrhundertanspruch, sondern mit subjektiv empfundenen und subjektiv wiedergegebenen Realitäts-Partikeln, die der eigene Blick und die oft zwingende, auch beklemmende Bildersprache auf faszinierende Weise zusammenkoppelt, ja zusammenzwingt: durchweg sieht man beispielsweise sehr aufschlußreiche Beziehungen zwischen dem Individuum und der Stadt als DDR-gebautem Lebensfeld. Die jungen Filmemacher nahmen den Film als das ihnen gemäße underground-Instrument, sich zu äußern, wie andere Gedichte schrieben oder malten. So sehr unterschiedlich die Biographien der Filmemacher sind, so sehr sind ihre Filme verschieden und ihre Filmsprachen sowieso. Neben heute bekannten Namen wie a.r. penck, Jürgen Böttcher und Lutz Dammbeck stehen weniger bekannte wie flanzendörfer, Cornelia Schleime und Helge Leiberg. Jeder Name, jeder Film eine eigenwillig-subversive Stimme, Farbe, Tonart. Es ist wirklich aufregend, dies zu entdecken, dem nachzuspüren und - jawohl - dies durchzuschmecken. Und es wird Freude machen, die ideellen Fäden dieser Subversiven in die deutsche Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts zurückzuverfolgen, etwa zur Fotomontage und den Film-Avantgardisten der 20er Jahre.

Das gutgemachten Materialbuch versammelt vor allem Selbstaussagen der Filmemacher und kenntnisreiche, zu weiterer Auseinandersetzung herausfordernde Kommentare von Christoph Tannert, Fred Gehler und Hans Lohmann. Der Verein Ex Oriente Lux e.V., erreichbar über die Brotfabrik, Prenzlauer Promenade 3, 13086 Berlin, verwaltet die dazugehörigen Filme: Programmkinos, Universitäten, Kulturbehörden aller Art - fordert sie an, sie müssen in die Öffentlichkeit und zu den Zuschauern! Einschlägige Videos sind über ABSOLUT MEDIEN, Rosenthaler Str. 40/41, 10178 Berlin erhältlich.

■ Carola Tischler: ***Flucht in die Verfolgung. Deutsche Emigranten im sowjetischen Exil 1933-1945.*** LIT-Verlag Münster 1996, 277 Seiten
ISBN 3-8258-3034-9, DM 48,80

Immer wieder kann man am Zufluß der einschlägigen Literatur beobachten, daß für

viele Historiker und auch Filmhistoriker Exil und/oder Film-Exil nur heißt: Hollywood-Exil oder West-Exil (auch in einschlägigen Kinoprogrammen). Der seit der Wende 1989/90 geradezu sensationelle und grundlegend neue Zugang zu sehr, wirklich sehr vielen Archiven vor allem in den Ländern des ehemaligen Ostblocks wird auffällig geringgeschätzt oder gar ignoriert. Umso dringlicher ist es, auf Forschungsergebnisse aufmerksam zu machen, die helfen können, dieses Defizit zu schließen oder die ebenso material- wie methodenreiche Strategien für weitere Forschungen vorschlagen.

Dazu gehört - neben mancherlei aktuellen, autobiographisch orientierten Publikationen vor allem aus Verlagen der ehemaligen DDR - die schmale, ganz frische und sehr spezifische, jedoch detailgenaue und auf Einzelschicksale geradezu versessene Studie von Carola Tischler mit dem beziehungsvollen Titel „Flucht in die Verfolgung". Die Autorin untersucht, stellt dar und beschreibt nachvollziehbar und eindrucksvoll die Lebenswege und Schicksale vieler jüdischer Intellektueller (vor allem Ärzte) und ihrer Familien, die nach 1933 in die SU emigrierten. Diese Juden flohen aus dem NS-Deutschland in die Sowjetunion in der Hoffnung, dort nicht nur nützlich sein zu können und hilfreiche Arbeit zu leisten, sondern auch, an einem Gemeinwesen mitwirken zu können, das sich frei von rassischen Urteilen organisiert. Wir wissen heute - und die Arbeit von Carola Tischler beweist es mit fast beklemmender Genauigkeit - , daß dies eine grandiose und oft tragische Illusion war. Die Autorin nutzt souverän zahlreiche, bislang kaum zugängliche Archivmaterialien und weist damit auf Wege hin, die weitere Forschungen nunmehr beschreiten können. Ihre Darstellung von Organisationsformen jüdischer Emigranten gibt manch neues Licht, das auch für das Film-Exil scheinen kann.

Die Arbeit von Carola Tischler beschreibt in vorderer Linie freilich nichts über das Exil deutscher Filmleute in der Sowjetunion, jedoch können der von ihr vorgeschlagene Weg der Erkundung und Aufbereitung und ihre Hinweise auf Archivalien und Standorte für weitere Forschungen auch des Film-Exils von großem Nutzen sein

vorgestellt von... Renate Helker

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

Eine völlig neu erarbeitete Ausgabe des Lexikons Filmschauspieler A-Z ist erschienen. Mehr als tausend Personalartikel bietet die Neufassung dieses Standardwerks, das mit seinen sieben Auflagen stets rasch vergriffen war.

„Filmschauspieler International" ist kein hollywoodzentriertes Nachschlagewerk; viel

Raum ist den deutschsprachigen Schauspielern in der neuen Ausgabe eingeräumt worden, Beachtung fanden auch endlich bedeutende Darsteller aus den Filmländern Indien, Japan und China.

Die Personalartikel bestehen aus einem biographischen und einem filmographischen Teil. Prägnant werden das Rollenprofil und der Werdegang des Schauspielers beschrieben, leider akzentuiert der Kommentar die schauspielästhetische und filmhistorische Bedeutung des Darstellers zu wenig. Von großem Wert ist die vollständige Filmographie des Schauspielers, mit Originaltiteln und, soweit bekannt, mit den deutschen Verleihtiteln. Unverständlicherweise sind die Regisseure der Filme nicht aufgeführt. Hat man zum Beispiel im biographischen Teil bei Brigitte Horney gelesen, daß sie sechs Filme mit Viktor Tourjansky drehte, so wird man sich im filmographischen Teil nicht informieren können, welche Filme es denn waren, da den Filmtiteln der Name des Regisseurs nicht beigefügt ist.

Erfreulich an der neuen Ausgabe des Lexikons ist, daß auch berühmte Theaterschauspieler, die nur in wenigen Filmen gespielt haben, wie zum Beispiel Alexander Moissi, aufgeführt sind. Die überraschende Auswahl an Schauspielern und die enorme Fülle an Personal- und Filmdaten wecken die Aufmerksamkeit des film- und schauspielhistorisch interessierten Lesers. Ein Nachschlagewerk, das notwendig ist und eine gute Ergänzung zu anderen Schauspiellexika darstellt.

vorgestellt von...Wolfgang Mühl-Benninghaus

■ Frank Bell / Alexandra Jacobson / Rosa Schumacher (Hg.): ***Pioniere, Tüftler, Illusionen: Kino in Bielefeld.*** Mit einem Vorwort von Enno Patalas. Westfalen-Verlag, Bielefeld, 1995, 199 Seiten
ISBN 3-88918-084-1

Der vorliegende Sammelband vereinigt acht teilweise mehrfach untergliederte Aufsätze zur Kinogeschichte Bielefelds: F. W. Murnau: Ein Sohn der roten Erde; Matthias Müller, der Maximalist; Heinrich Kamphörner, „Ihre Stühle sind für den Arsch!"; Als die Bilder sprechen lernten. Der Bielefelder Erfinder Joseph Massolle und der Tonfilm; Exakt in Darstallung und Gesang. Der mühsame Weg vom Stummfilm zum digitalen 6-Kanal-Dolby; Das andere Kino; Blumensträuße, Beifall und Lob. Vier Unternehmergeschichten; Filmpremiere aus der Luft. Starrummel in Bielefeld; Drei kinoreife (Bau)Geschichten. Fünf Entwicklungsphasen und eine Spurensuche.

Die inhaltliche Breite muß jeden überraschen, der bisher die deutsche Filmgeschichte weitgehend mit der Berlins gleichsetzte. Insofern ist das Buch „Pioniere, Tüftler, Illu-

sionen: Kino in Bielefeld" nicht nur ein interessanter Beitrag zur regionalen Filmgeschichtsschreibung, sondern es zeigt auch sehr deutlich, welche wichtigen Anstöße für die deutsche Kinoentwicklung aus der Provinz kamen.

Von überregionalem Interesse ist vor allem der Beitrag über Joseph Massolle, einer der drei Erfinder des Tri-Ergon-Verfahrens. Die von Frank Bell vorgelegte Studie ist eine gelungene Kombination von Technik-, Film- und biographischer Geschichtsschreibung. An einigen Stellen scheint sich der Autor jedoch etwas zu stark mit seinem Gegenstand zu identifizieren, so daß mir einige Interpretationen etwas simplifiziert erscheinen. So ist das Presseecho in Berlin auf die Uraufführung des Tri-Ergon-Verfahrens sehr viel differenzierter, als es bei Bell (S. 68f) zum Ausdruck kommt.

Zu berichtigen ist, daß Heinrich J. Küchenmeister im Dezember 1932 nicht mehr mit 36% an der Tobis beteiligt war. Zu diesem Zeitpunkt hatte das Unternehmen bereits einen Kapitalschnitt vollzogen und Küchenmeisters Anteil am noch 5,6 Millionen RM betragenden Aktienkapital Tobis war nur noch unbedeutend.

Auch die Bedeutung der Joseph-Massolle-GmbH wird von dem Autor überschätzt. Dem Unternehmen gelang es, wie dargestellt, partielle Verbesserungen in der Tonfilmtechnik zu erreichen. Unerwähnt bleibt, daß Massolle die Patentsituation der Tobis in den 30er Jahren nicht verbessern und damit eine wichtige Einkommensquelle des Konzerns auf Dauer nicht sichern konnte, obwohl darin der Sinn der GmbH bestand. Lediglich die Kapitulation 1945 verhinderte das Bekanntwerden der Tatsache, daß die Tobis schon vor dem Ende des Krieges über keine nennenswerten Schutzrechte mehr verfügte. Der Rückzug der Tobis aus der am 30. März 1939 gegründeten Massolle-Laboratoriums-GmbH ist nicht, wie der Aufsatz andeutet, der politischen Unzuverlässigkeit Massolles geschuldet gewesen, sondern dem Bestreben Max Winklers, nach der Gründung des Ufa/Ufi-Konzerns auch die Filmtechnik zu zentralisieren. Der Kriegsverlauf verhinderte dieses Vorhaben.

Die partiellen Ungenauigkeiten schmälern jedoch nicht den positiven Gesamteindruck, den das Buch beim Leser hinterläßt.

Selbstanzeige:

Jeanpaul Goergen: „Viking Eggeling's Kinorphism", in:
Brigitte Pichon und Karl Riha (Hg.): Dada Zurich: A Clown's Game from Nothing, Simon & Schuster Macmilan New York 1996 (= Crisis and the Arts. The History of Dada. Volume 2, ed. by Stephen C. Foster), 281 Seiten, 43 Abb., 90 $

Der Aufsatz behandelt Viking Eggelings Filmexperimente, die bereits in der Schweiz, im Kontext von Dada Zürich, sehr weit fortgeschritten waren. Er selbst erwog die Bezeichnung „Kinorphismus" für seine Versuche, die „zeitliche Entwicklung in der Malerei" als „visuelle Sinfonie" zu gestalten.

Zur Besprechung vorgesehen:

Noureddine Ghali: ***L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: idées, conceptions, théories.*** Postface de Dominique Noguez. Paris, Éditions Paris Expérimental, 1995, 440 Seiten
ISBN: 2-9500635-6-X, ISSN: 1151 - 714X, 230 F.F.
(Info: http://www.argyro.fr/parisexp)

Rainer Gries / Volker Illgen / Dirk Schindelbeck: ***„Ins Gehirn der Masse kriechen!" Werbung und Mentalitätsgeschichte.*** Darmstadt 1995
ISBN: 3-534-12675-0

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

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: Strukture, Diskurse, Kontexte.*** München 1996, 503 Seiten, Abb..
(= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Band 8, 1996)
ISSN 0931-1416, ISBN 3-926372-07-9, DM 58.—

Harro Segeberg (Hg.): ***Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.*** (= Mediengeschichte des Films, Band 1). Wilhelm Fink Verlag, München 1996, 384 Seiten
ISBN 3-7705-3117-5, DM 68,00

Petra Putz: ***Waterloo in Geiselgasteig. 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.—

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

Paul van Ostaijen: ***Der Pleite Jazz.*** Aus dem Niederländischen übersetzt von Ida Rook und mit einem Nachwort von Hansjürgen Bulkowski. Berlin, Friedenauer Presse 1996, 32 Seiten
ISBN 3-912592-97-6, DM 16,80

Jan-Christopher Horak (Hg.): ***Lovers of cinema: the first American film avant-garde, 1919-1945.*** Wisconsin, The University of Wisconsin Press (Vertrieb: The Eurospan Group, London), zahlr. Abb., 404 Seiten
ISBN 0-299-14680-4, £ 39.95

Michael O'Pray (Hg.): ***The British avant-garde film 1926 70 1995. An anthology of writings.*** Luton, University of Luton, John Libbey Media, The Arts Council of England, 1996, 332 Seiten, zahlr. Abb..
ISBN 1-86020-004-4, £ 17.50

Georg Seeßlen: ***Erotik. Ästhethik des erotischen Films.*** (= Grundlagen des populären Films), Schüren Presseverlag GmbH, Marburg 1996, 300 Seiten
ISBN 3-89472-423-4, DM 38,00

Hugo Münsterberg: ***Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino.*** Hg.: Jörg Schweinitz. SYNEMA, Wien 1996
ISBN 3-901644-00-8

André Amsler: ***„Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt". Das Werk von Julius Pinschewer.*** CHRONOS Verlag, Zürich, 1997, 302 Seiten
ISBN 3-905312-20-4, DM 66,00 - Hierzu: 10 Stunden Pinschewer-Filme aus 50 Jahren auf vier Videokassetten VHS PAL und Buch
ISBN 3-905312-34-4, DM 700,00

Helga Belach / Hans-Michael Bock (Hg.): ***Kameradschaft. Drehbuch von Vajda / Otten / Lampel zu G. W. Pabsts Film von 1931.*** (= FILMtext. Drehbücher klassischer deutscher Filme), edition text + kritik, München 1997, 196 Seiten
ISBN 3-88377-547-9, DM 36,50

Barbara Steinbauer-Grötsch: ***Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil.*** Bertz Verlag, Berlin 1997, 256 Seiten, 305 Fotos, ISBN 3-929470-09-8, DM 48,00

Kasimir Malewitsch: ***Das weiße Rechteck. Schriften zum Film.*** Hg. von Oksana Bulgakowa. PotemkinPress, Berlin 1977, 154 Seiten
ISBN 3-9804989-2-1, DM 19,80
(Info: http://home.t-online.de/home/PotemkinPress)

Daniela Sannwald: ***Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film. Filmausbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958 - 1968.*** Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1997, 238 Seiten
ISBN 3-89166-200-9, DM 49,80

Viennale (Hg.) ***Nicht versöhnt. Filme aus der BRD 1964-76.*** Mit einem Einleitungsessay zur Retrospektive von Peter Nau, Texten von Rainer Werner Fassbinder, Joe Hembus, Vlado Kristl, Manfred Lütgenhorst, Peter Nestler, Enno Patalas, Jean-Marie Straub, Gerhard Theuring, Rudolf Thome, sowie ausgewählten Texten zu den Filmen der Retrospektive. 144 Seiten, Paperback, ca. 70 Abbildungen,
ISBN 3-901770-01-3, öS 160
(Info: http://www.viennale.or.at/1997/nv/index.htm)

Deac Rossell: ***Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder.*** The Projection Box, London, 1997, 40 Seiten
ISBN 0-9523941-8-9, £ 4.50
(Info: http://www.wildnet.co.uk/ProjectionBox/)