

## FILMBLATT 5 - Herbst 1997

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Im September begann CineGraph Babelsberg im Berliner Kino Arsenal eine neue Filmreihe, die unter dem Titel FilmDokument jeweils am ersten Freitag des Monats vergessene und selten gezeigte Non-fiction-Filme der deutschen Filmgeschichte vorstellt - insbesondere Dokumentarfilme, aber auch Werbe- und Animationsfilme, Wochenschauen und Propagandafilme werden hier ihren Platz finden. Die Reihe wird in Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. und dem Bundesarchiv-Filmarchiv durchgeführt. An den ersten Terminen zeigten wir Ufa-Städtefilme der 30er Jahre, den abendfüllenden Dokumentarfilm *Das Kind und die Welt* (1931, R: Eberhard Frowein) sowie Filme des Regisseurs Richard Cohn-Vossen, die zwischen 1965 und 1976 in der DDR entstanden. Die in der Reihe FilmDokument vorgestellten Filme werden im FILMBLATT ebenso dokumentiert wie weiterhin die Programme unserer Reihe Wiederentdeckt im Zeughauskino.

Das Filmblatt erreicht jetzt an die 400 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. Wir bedanken uns bei allen, die unserem Aufruf in der letzten Ausgabe gefolgt sind und sich mit DM 16.- an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 2. Jahrgang 1997/98 beteiligt haben. Über weitere Spenden würden wir uns freuen. Eine entsprechende Bescheinigung wird dann mit der nächsten Ausgabe zugesandt. Wir bitten um Nachsicht für die verspätete Fertigstellung dieser Ausgabe.

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

Hrg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel./Fax.: 030 - 785 02 82 - Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

## **Appell gegen die Todesstrafe** **Adolf Trotz / Theodor Sparkuhl: *Der Staatsanwalt klagt an* (D 1928)**

In der monatlichen Reihe „Film-Fund.Wiederentdeckt - Neu gesehen“ von CineGraph Babelsberg, dem Zeughauskino im Deutschen Historischen Museum und dem Bundesarchiv-Filmarchiv präsentierte Jeanpaul Goergen am 30. Mai 1997 die englische Exportfassung *Judge not!* des deutschen Films *Der Staatsanwalt klagt an* von Adolf Trotz und Theodor Sparkuhl von 1928. Im Vorprogramm liefen die Kurzfilme *Magnificent Berlin* (GB 1929) und Albrecht Viktor Blums *Im Schatten der Weltstadt* (D 1930).

Als ein „Bekanntnis zur Aktualität“ charakterisierte Hans Feld im Film-Kurier (Nr. 190, 10. 8. 1928) diesen Film und überlieferte auch den gesellschaftspolitischen Kontext, auf den sich *Der Staatsanwalt klagt an* bezieht: „Seit Monaten wieder ist der Kampf um die Todesstrafe in Deutschland im Mittelpunkt der öffentlichen Debatte. Die Vertrauenskrise der Justiz, vermehrt nicht zuletzt durch den Fall des unschuldig gemordeten Landarbeiters, zwingt gerade den Film zur Stellungnahme.“ Ein rigoroser Staatsanwalt (Bernhard Goetzke), ein „Musterbeispiel von Korrektheit und Pflichterfüllung“ und ohne „Verständnis für diejenigen, die die erlaubte Grenze auch nur um einen Millimeter überschreiten“ (Programmheft), hätte beinahe, blind vor Eifersucht, einen Mord begangen und ändert daraufhin seine Einstellung zu seinem Leben und Beruf: in seinen Plädoyers wird er in Zukunft auch mildernde Umstände berücksichtigen.

Der am 6. 3. 1928 unter dem Titel *Der Henker* (2.363 Meter) zensierte Film wurde, ohne in dieser Fassung in die deutschen Kinos gekommen zu sein (wohl aber in Österreich), am 6. August unter dem neuen Titel *Der Staatsanwalt klagt an* und auf 1.943 Meter gekürzt erneut der Zensur vorgelegt und am 9. August im Berliner Primus-Palast uraufgeführt. Erhalten ist nur die noch kürzere englische Fassung unter dem Titel *Judge not!*

Der Kameramann Theodor Sparkuhl - er fotografierte zwischen 1918-22 fast alle Lubitsch-Filme - zeichnet zusammen mit Adolf Trotz für die Regie verantwortlich. Beide sind bemüht, eigentlich eher untypisch für einen Mittelfilm, die Geschichte vom Optischen her zu erzählen und finden oft zu überzeugenden Bildlösungen. Der Schmerz der Mutter (Anna von Pahlen) über die im Streit erfolgte Trennung von ihrer Tochter Marietta (Andrée Lafayette): sie schneidet sich mit dem Messer in die Hand. Auch ihr Sohn (Felix de Pomez) verläßt sie: ein Schatten, der hinter einer Glastür verschwindet. Die Regie konzentriert sich auf die Darsteller, auf Gesten und Blicke, auch und insbesondere der Nebendarsteller, die dem Film eine bemerkenswerte Dichte

verleihen. Chargen sind klug plaziert, wie die Haushälterin des Staatsanwalts (Antonie Jaeckel), die dessen Lebensstil verdeutlicht und seine Begegnungen mit dem Barmädchen Marietta strukturiert. Das glückliche Ende: wenn die Blicke niedergeschlagen zu Boden gerichtet sind, treffen sich die Hände auf dem Treppengeländer.

Im Filmprogramm wird Marietta als „wohl das eigenartigste Barmädchen der ganzen Welt“ charakterisiert. „Nett und liebenswürdig und dabei doch unnahbar, steht sie hinter der Theke. Sie nimmt ihren Beruf genau so ernst wie etwa eine Stenotypistin oder eine Verkäuferin. Sie verkauft gegen Geld Ware, aber ihre Person bleibt durch das Milieu unberührt.“ Als „hemmungsloses Wesen“ wird dagegen Gina (Irm Cherry) beschrieben, das Mädchen aus dem Hafenvarieté, das indirekt den Anlaß für den Mord an einem betrunkenen Gast abgibt. Die Inhaltsangaben der Programmhefte bildeten ein eigenes, noch zu erforschendes populär-triviales Genre, das alle Sprachklischees bediente. Sah man die Filme anders, wenn man diese Film-Vorerzählungen gelesen hatte?

Für die Bauten zeichnete Victor Trivas verantwortlich. Sie sind in ihrer Reduktion nicht nur dem beschränkten Budget dieses Mittelfilms angepaßt, sondern auch Ausdruck von Trivas sparsam-zurückhaltendem Stil, der die Präsentation der Akteure der Architektur unterordnet. „Das Ideal wäre ein Film ohne Architekten“ schrieb Trivas im Kontext dieser Produktion. Im ärmlichen Hafen-Varieté „Green Devil“ dominiert ein überdimensionierter Mittelpfeiler ein Kellergewölbe, so daß sich der Eindruck sowohl von Weite als auch von Beengtheit einstellt. Die mondäne Bar „Black Spider“ wird mit wenigen Elementen - einer großen Spinne, viel Glas und offenen Regalbauten - dezent modern und weitläufig modelliert. Das selbstgerechte Sendungsbewußtsein des Staatsanwalts unterstreicht Trivas durch ein im Hintergrund seines gediegenen Wohnzimmers arrangiertes Kirchenglasfenster einer Ritterfigur. Das Amtszimmer des Staatsanwalts - ein überhoher Raum mit einem großen schmalen Fenster, in dem sich spärliche Möbel verlieren - wird primär als Seelenlandschaft gestaltet. Der Gerichtssaal in der Schlußszene ist ebenso kahl und schnörkellos auf das Wesentliche reduziert: Podeste für die unterschiedlichen Akteure, Balustraden als Trennungselemente, sowie ein angeschnittenes Bild, das eine extreme Höhe suggeriert.

*Der Staatsanwalt klagt an:*

Kopie: National Film and Television Archive / British Film Institute, London  
Format und Länge: 35mm, s/w, 1.562,9 Meter = 57 Minuten bei 24 B/Sek.

*Magnificent Berlin:*

Kopie: National Film and Television Archive / British Film Institute, London  
Format und Länge: 35mm, s/w, 216,3 Meter, 20 B/Sek.

*Im Schatten der Weltstadt:*

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin  
Format und Länge: 35mm, s/w, 327,3 Meter, 20 B/Sek.

## Handwerklich gut gemachte, solide Unterhaltung. Hans Steinhoff: *Angst* (D 1928)

In „Wiederentdeckt“ stellte am 27. Juni 1997 Horst Claus von der University of the West of England in Bristol den Film *Angst* von Hans Steinhoff in der englischen Exportfassung (*Fear*) vor. Horst Claus beschäftigt sich seit längeren intensiv mit Leben und Werk Hans Steinhoffs; entlegene Hinweise zu Steinhoff oder Personen, die ihn, seine Frau, die Schönheitskönigin Gertrud Fertig oder die Schauspielerin Lisa Siebel gekannt haben, nimmt er gerne entgegen. Horst Claus publizierte zuletzt „Carl Zuckmayer und die Ufa“ (Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft, 18. Jg., 1997) und „Whose Film Is It? - Alexander Korda's adaptation of Zuckmayer's Film Script *Rembrandt*“ (in: Jeff Morrison, Florian Krobb (Hrsg.): *Text into Image: Image into Text*, Amsterdam: Editions Rodopi, 1997).

Wer eine werkgetreue oder kongeniale Umsetzung der gleichnamigen Novelle von Stefan Zweig von 1925 erwartet, wird enttäuscht. Zweigs diffizile, psychologische Novelle spielt sich vor allem im Kopf und in den Gefühlen der weiblichen Hauptfigur ab, seziert den Seelenzustand der Gattin eines wohlhabenden Rechtsanwalts, die sich aus Langeweile auf einen Seitensprung mit einem Künstler einläßt. Das auslösende Moment vom Beginn der Novelle, die Konfrontation der Ehebrecherin mit einer Erpresserin, kommt im Film erst nach einer Stunde. Alles bis dahin gezeigte hat nichts mit Zweig zu tun. Drehbuchautor Ernst B. Fey weist dem Ehemann Henry Godfrey (Henry Edwards, in der deutschen Fassung heißt er Erich Duhan) eine fast ebenso wichtige Rolle zu wie der Ehebrecherin. Außerdem dichtet er ihm einen leichtlebigen Partner und Spezialisten für Scheidungsangelegenheiten (Bruno Kastner) hinzu, der gemeinsam mit seiner Frau (Margit Manstadt) den Gegenpol zum ernstesten, arbeitsbesessenen Henry Godfrey und dessen Gattin Elsa/Inge (Elga Brink) bildet und das Thema der partnerschaftlichen Untreue aus einer heiteren Perspektive beleuchtet.

Solche Veränderungen mag man aus filmdramaturgischen Gründen hinnehmen; den Wandel der Rechtsanwältsgattin Inge Wagner, die bei Zweig aus Satttheit und nostalgischer Sehnsucht nach Spannung in ihrem Leben in die Affäre hineinschlittert, zum still vor sich hinleidenden Luxusweibchen Elsa Godfrey, das trotz Vernachlässigung durch den Ehemann tapfer allen Versuchen widersteht, kaum. 203 Titel weist die englische Version auf - die deutsche hatte mindestens 250 - und mancher wird dem Berliner Börsen-Courier (26. 8. 1928) zustimmen, „daß dieser Film in der Anlage verfehlt ist. Ein ausgesprochen psychologisches Kammerspielthema (...) wird von dem Regisseur Hans Steinhoff mit unpsychologischen Mitteln wiedergegeben. Das Angstmotiv muß erst durch langwierige Zwischentexte auseinandergesetzt werden, es wird nicht unmittelbar aus den Vorgängen entwickelt.“

Andererseits: *Angst* war weder als Meilenstein der Literaturverfilmung noch als bahnbrechendes Filmexperiment für großstädtische Kunstliebhaber konzipiert. Die Berliner Orplid-Film G.m.b.H. und die mit ihr verbundene Messtro-Film-Verleih G.m.b.H. spezialisierten sich auf den Mittelfilm und orientierten sich am Geschmack des Massenpublikums. Am 22. August 1928 wurde der Film nicht nur im Berliner Gloria-Palast, sondern gleichzeitig auch in Dresden, Leipzig und Nürnberg uraufgeführt und wurde einer der erfolgreichsten Produktionen der Orplid.

Die Mehrzahl der Kritiker zeigte sich beeindruckt. „Ein Kammerspiel, das an die besten Arbeiten von Lubitsch und Cecil de Mille erinnert, aber keineswegs eine Kopie ist, sondern den Regisseur Hans Steinhoff abermals als einen Künstler mit eigenwilliger Begabung verrät“ (Der Kinematograph, 4. 9. 1928). Gepriesen wurde vor allem die technische Perfektion (Kamera: Karl Puth). Die Film-Illustrierte (14. 9. 1928) meinte, Ausstatter Franz Schroedter ginge Steinhoff „mit außerordentlichem Feinempfinden zur Hand, indem er den Bauhausstil und die neue Sachlichkeit der Interieurs je nach Beruf und Individualität ihrer Bewohner nuanciert.“ Die Berliner Börsen-Zeitung (2. 9. 1928) sah Innenräume „ganz aus dem Lebensgefühl des im vollen Leben stehenden Großstadtmenschen entstanden“, in die Steinhoff „die dazugehörigen modernen Menschen“ gestellt habe.

Die englische Fassung unter dem Titel *Fear* ist ein Dokument der zahlreichen Versuche europäischer Filmunternehmen, durch länderübergreifende Zusammenschlüsse der Hollywood-Konkurrenz Paroli zu bieten. Planung und Produktion des Films fallen in eine Zeit, in der über den Verkauf von Orplid und Messtro an das sich in Gründung befindende Londoner Filmunternehmen British and Foreign Films Ltd. verhandelt wird und Großbritannien ein Quotensystem nach deutschem Vorbild einführt, das genau festlegt, wann ein Film britisch ist und wann nicht.

Vom Bild her vermeidet der Film, die Handlung in einem bestimmten Ort oder Land anzusiedeln. Er wird in Deutschland als deutscher und in England als englischer Film vermarktet; in den Details merkt man die englische Verbindung. Rechtsanwalt Godfrey/Duhan liest in beiden Fassungen die Daily Mail. Schlagzeilen der BZ am Mittag fallen in Großbritannien ersatzlos weg. Die englische Fassung ist straffer (die Szenen des komischen Paares sind gekürzt und teilweise gestrichen) und betont das Melodramatische, während die Titel der deutschen im letzten Drittel die psychologischen Elemente der Vorlage berücksichtigen. In der englischen Version fehlt die für die Steigerung des Angstzustandes so wichtige Szene, in der die Erpresserin Inge/Elsa zum ersten Mal außerhalb ihres Hauses mit Geldforderungen konfrontiert.

*Angst* ist kein verschollenes Meisterwerk, sondern handwerklich gut gemachte, solide Unterhaltung, die Einblick gewährt in den Publikumsgeschmacks der Zeit, aber auch den Blick öffnet auf weithin unbekannte Akti-

vitäten des Filmpioniers Oskar Messter in den zwanziger Jahren. Im Informationspapier der Reihe „Wiederentdeckt“ (Nr. 53, 27. 6. 1997) wird darauf ausführlicher eingegangen; es enthält ebenfalls Ergänzungen zur Biographie des Regisseurs Hans Steinhoff, deren spärliche „Fakten“ teilweise auf von ihm selbst lancierten falschen Angaben beruhen.

Steinhoff hat sich intensiv mit den Medien Theater, Musik, Film und Malerei auseinandergesetzt und die entsprechenden handwerklichen Fertigkeiten von der Pike auf gelernt. Seine Erfahrungen mit der populären Kultur wurzeln in den Theater-Vorläufern des Kinos an der Ecke, im Mainstream der Unterhaltung, dem er als Mittelregisseur bis in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre treu blieb, ehe ihm endlich nach mehreren fehlgeschlagenen Anläufen der Sprung in die Klasse der Top-Regisseure des Dritten Reichs gelang. Steinhoffs Arbeiten eignen sich besonders für die Suche nach Spuren der populären Theaterkultur wie Operette und Revue und der konventionellen Bilderwelt des 19. Jahrhunderts im Film der zwanziger bis vierziger Jahre.

Deutsche Zensur: 7. 8. 1928; Prüf-Nr.: B 19674; 8 Akte, 2642 m, nach Ausschnitten 2631 m, Jugendverbot

Kopie: National Film Archive, London, ca. 1985 von einem Positiv („stock date“ 1929) gezogen. Länge: 2229 m = 89 Minuten bei 21 Bildern/Sekunde.

Im Bundesarchiv-Filmarchiv ist eine ausleihfähige 35mm-Kopie mit russischen Zwischentiteln (Länge: 2265 m) archiviert. Von einer ebenfalls vorhandenen deutschsprachigen Fassung (1883 m) liegt kein Benutzerstück vor.

## Genius of the studio

Obleich Hans Steinhoff 45 Spielfilme gedreht hat, gibt es verhältnismäßig wenig publizierte Aussagen oder Interviews, in denen er sich zu seiner Arbeit als Filmregisseur geäußert hat. Man gewinnt fast den Eindruck, daß er die Publicity-Maschinerie der Filmindustrie nie in den Griff bekam oder ihr zumindest distanziert gegenüberstand. Um so interessanter ist daher der nachfolgende Bericht über ein Interview mit ihm, das während der Dreharbeiten zu der British & Foreign Film-Produktion *The Three Kings (Ein Mädel und drei Clowns)* Ende Juli / Anfang August 1928 in England geführt wurde. Die darin enthaltenen Aussagen (z.B. über seine Vorliebe für schnelle Schnittfolgen) entsprechen nicht unbedingt dem, was in seinen Filmen tatsächlich zu sehen war. Andererseits können seine Gedanken über nationale Eigenheiten zum besseren Verständnis seiner Arbeiten beitragen. (Horst Claus)

Asserting that the ideal film is one containing the greatest number of shots within the compass of its total footage, Hans Steinhoff, the director of *Fear*,

the British and Foreign Film production due for Trade showing this month, revealed himself, during an interview with a Kine. representative, as a producer with vivid ideas and more vivid ideals.

„I am not in favour of lengthy shots,“ he said, „because in my opinion the basic principle of film entertainment is action. Action is not secured by shots many yards in length, because that means that the various shots have a tendency to become monotonous. I have made it a principle in *Fear*, as in most of my other productions, to have no shot longer than fifty feet.“

„It may be a little difficult for me to explain this for my friends of the British studios to secure a correct conception of what I have in mind. The development of this principle, however, can be seen, and its result judged, by an intelligent study of my film production methods in *Fear* (...)

Mr. Steinhoff is considered on the Continent to be a genius of the studio, and allowances are made in his favour for the apparent eccentricities of genius. For instance, in production he knows no one or nothing save the picture, a fact that might be a little offensive were the victims of the intensity not appreciative of the fact that his disregard for professional conventionalities is the result of an all-devouring passion for his art. Neither „stars“ nor contracts are allowed by Steinhoff to restrict the rapid progress of the production. „I do not recognise stars,“ exclaimed Steinhoff with dramatic emphasis. „They are all one to me. Stars and supers exist for the one common cause - production of the best picture of which our combined talents are capable.“

Asked how he finds the British type of screen artistry compared with the Continental or American types, Mr. Steinhoff told the Kine. representative that the British and the Central European types have certain racial similarities and that they are both Saxon; the French and the Italian, being Latin, are more animated and effervescent, while the American is superficial, making an appeal more to the senses than the intellect.

He attributes the success of both the Latin and American to the fact that they both possess the spirit of self-abandonment. „Whenever I find a British artiste who can combine the two virtues of abandonment and applied intelligence, I have found the ideal. And that is my tribute to Henry Edwards for his work in *Fear*, and probably in others of his productions which I have never seen.“

Steinhoff inclines to the view that the social background of the Saxon races accounts for that general absence of self-abandonment. We are thought to repress our natural emotions; it is considered to be in bad taste to give expression to intense joy or sorrow, and so natural instinct is the very antithesis of that self-abandonment which is a powerful factor in the American and Latin artistes. (...)

This director from the Continent speaks with authority based on many years' experience of the studios as well as of the speaking stage. As the thea-

trical producer of the Metropole Theatre in Berlin he was the first to introduce revue on the Continental stage, a fact that brought him into such prominence that he was given charge of the Apollo Theatre, the most modern and progressive in Central Europe. Repeated offers from film people to write scenarios attracted his attention to the screen, but he preferred to test his own capacities in that direction by producing a scenario of his own and at his own expense.

Since then he has been contracted to produce pictures for Ufa and Orplid-Messtro, the Continental producing unit of the British and Foreign Films of this country, for whom he has produced *Hell of Rio* and *Sandgrafan*, and *Fear*, and has just returned from Blackpool, where he selected locations for *Three Kings*, his next British and Foreign production.

(Steinhoff's Method. The Eccentricities of Genius. Some Unusual Views, in: Kinematograph Weekly, London, 2 .8. 1928, S. 37)

Korrespondenz: Horst Claus, 23 Springfield Grove, BS6 7XG Bristol, Großbritannien - Tel.: 0044 117 9422038 / Email: H-Claus@wpg.uwe.ac.uk

## **„Eine satirische Geschichte aus dem Justizdschun- gel Westberlins“ Johannes Knittel: *Der Fackelträger* (DEFA 1955)**

Als Berliner Premiere stellte Ralf Schenk am 25. Juli 1997 in „Wiederentdeckt“ den satirisch gemeinten DEFA-Spielfilm *Der Fackelträger* von 1955 vor, der nach seiner Fertigstellung nicht mehr in die aktuelle politische Situation des „Neuen Kurses“ paßte und daher erst zwei Jahre später, als die Tauwetterperiode wieder vorbei war, in die Kinos kam: auf besondere Anweisung aber nur in der Provinz.

Kaum jemand kennt diesen Film; selbst eingefleischte DEFA-Spezialisten haben ihn nie zu Gesicht bekommen. Denn nachdem er abgedreht und für September 1955 annonciert worden war, wies das SED-Zentralkomitee an, daß die Premiere ausfallen müsse. Der Grund: Bundeskanzler Adenauer reiste nach Moskau, und mit einem dezidiert antiwestlichen Film wollte - oder sollte? - die DDR nicht stören. Auch als Adenauer nach Bonn zurückgekehrt war, blieb *Der Fackelträger* im Tresor. Erst im Oktober 1957 hatte seine Stunde geschlagen: allerdings ohne Premiere und ohne Pressekritiken, dafür aber mit dem ausdrücklichen Verweis, daß der Film weder in Berlin noch in den Randgebieten der Hauptstadt aufgeführt werden dürfe.

Dabei hatte ein prominenter Mann das Drehbuch zum *Fackelträger* verfaßt. Hinter dem Pseudonym Karl Friedrich Hartmann versteckte sich kein Geringe-

# JOVIS Verlagsbüro

Kurfürstenstraße 15/16  
D-10785 Berlin  
Telefon 030/261 12 07  
Telefax 030/261 15 42



## Liebe mit Achtzig Asta Nielsen-Christian Theede: Briefe

„...ist eine kraftvolle, euphorische Ode an die Macht der Gefühle. Ein großartiges Buch, das man kaum aus der Hand legen mag.“

CINEMA DM 38,00

## Kim Novak Hommage

„Zur Hommage in Berlin ist im jovis Verlag ein schöner kleiner Band erschienen mit liebevollen und kenntnisreichen Aufsätzen von Brigitte Desalm, Gerhard Midding, Fritz Göttler und dem Herausgeber Rolf Aurich.“

Hans Schifferle, Süddeutsche Zeitung  
DM 24,80



## Schwarzweiß und Farbe

DEFA-Dokumentarfilme 1946-92

„Es ist wohl das umfangreichste Buch zum Genre in Deutschland.“

Rolf Aurich, Hannoversche Allgemeine Zeitung  
DM 68,00



## Elia Kazan

„Überhaupt ist dieses kleine Bändchen rundum zu loben.“

Hans Joachim Neumann, Zitty  
DM 29,80

# FILMBÜCHER

rer als der Anwalt Friedrich Karl Kaul, der zum DDR-Spezialisten für politische Strafverfahren in der Bundesrepublik avanciert war. Kaul hatte das Szenarium nicht zuletzt aus persönlichen Motiven geschrieben: Er versuchte damit, einen seiner West-Berliner Rivalen, den Oberstaatsanwalt Cantor zu decouvrieren. Dessen Namen übertrug er ins Deutsche, und so geisterte der „korrupte Frontstadt-Jurist“ Eitel-Friedrich Sänger (Hermann Kiessner) durch jenen DEFA-Film, der laut Werbezeilen des Verleihs „die Karriere eines Brunnenvergifters“ beleuchten und zeigen sollte, „wie man Sensationsfälle macht“.

Zum ersten und einzigen Mal wandte sich ein DEFA-Spielfilm damit dem Thema der Entführungen, des Menschenraubs zu - und wies die Beschuldigungen, die vom Westen aus auf die DDR niedergingen, mit gebührender Parteilichkeit und einer gehörigen Portion Zynismus zurück.

Erzählt wurde die Geschichte eines West-Berliner Oberstaatsanwalts, der unter allen Umständen Richter beim Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe werden will. Dafür kommt ihm die vermeintliche Verschleppung seines Hausmeisters gerade gelegen. Der jedoch war in Ost-Berlin nur festgesetzt worden, weil er betrunken in der S-Bahn randaliert hatte. Folgerichtig fällt die Anklage vor Gericht wie ein Kartenhaus zusammen: Der „linke“ Anwalt Hartmann (Harry Hindemith) - Kaul skizzierte damit ein Selbstporträt - entlarvt den West-Rivalen mit den Worten, er sei einer jener Fackelträger, die schon einmal für einen Weltbrand sorgten. Ungeachtet dieser Niederlage wird Sänger am Ende nach Karlsruhe beordert.

So schlug der Film den Bogen vom Geist der Naziära zu dem der Adenauer-Zeit. F. K. Kaul und sein Co-Autor, der Schauspieler und Dramaturg Walter Jupé, kleideten das grelle Schwarz-Weiß-Stück in den Mantel der Satire. Sie ließen kein Klischee aus, um den Westen zu „entlarven“, und manövierten sich dabei selbst in die schiere Unglaubwürdigkeit. So nahm es nicht Wunder, daß zunächst kein DEFA-Regisseur das Drehbuch anfassen wollte. Erst auf dringende Bitten des Studiodirektors Hans Rodenberg erbarmte sich Johannes Knittel des Stoffes - ein Mann, der sich im Synchronstudio einige Meriten erworben und nun als „richtiger“ Regisseur beweisen wollte.

Doch selbst die künstlerische Patenschaft des satiregeübten Slatan Dudow retteten das 1,2 Millionen Mark teure Projekt nur in Maßen. Die Hauptverwaltung Film sah sich genötigt, Vorsichtsmaßnahmen zu ergreifen. 1955, als *Der Fackelträger* zum ersten Mal gezeigt werden sollte, wurden ausdrücklich „Testvorführungen zur Ermittlung der Publikumsmeinung“ anberaunt. Und 1957 erging die Anweisung an die Kinos, „Stellungnahmen der Besucher umgehend“ an die Leitung des DDR-Lichtspielwesens zu übermitteln. Dem beugte man in den Bezirken allerdings vor, indem man den Film lieber gleich unter den Tisch fallen ließ.

*Der Fackelträger* bietet - wie seine „besseren“ Geschwister *Der Hauptmann*

von Köln (1956, Regie: Slatan Dudow) oder *Der Ochse von Kulm* (1955, Regie: Martin Hellberg) und zahlreiche weitere DEFA-Filme vor allem der fünfziger Jahre - authentische atmosphärische Einblicke in den Geist des Kalten Krieges, die Gespanntheit und Gereiztheit jener Jahre, den Tanz auf dem Vulkan. „Der Fackelträger“ spiegelt ein Klima politischen Hasses; er ist, trotz oder gerade wegen seines Stils, ein Film, der als Zeitdokument den Atem einer Epoche gleichsam körperlich erfahrbar macht. Eine Sinnen-Reise in eine der Ur-tiefen dieses verrückten Jahrhunderts. „Eine satirische Geschichte aus dem Justizdschungel Westberlins“ - so eine der Werbezeilen des Verleihs von 1957.

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Babelsberg 1955. - Zulassung: 5. 8. 1955 / 9. 8. 1955 - Anlaufdatum: 25. 10. 1957

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Länge: 2240 m, 81', s/w

## „Im Schatten von Dupont.“

### Gennaro Righelli: *Sensation im Wintergarten* (D 1929)

Am 29. August präsentierte Jochen Meyer-Wendt in „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ den Zirkusfilm *Sensation im Wintergarten*, eine Produktion der Lothar Stark-Film GmbH Berlin von 1929.

*Sensation im Wintergarten* gehört nicht zu den Spitzenfilmen des Jahres 1929. Die Mitwirkenden: zweite Garde. Weitgehend einhellig bescheinigt die zeitgenössische Kritik dem am 5. 9. 1929 im Berliner Atrium uraufgeführten Film nur durchschnittliche Qualitäten. Vor allem die Dramaturgie der Geschichte wird kritisiert. Berlin am Morgen notiert gelangweilt, dieser „Bilderbogen von des Varieté-Artisten Freud und Leid“ (Nr. 247, 7. 9. 29) sei nun wirklich keine Sensation; fröstelnd sieht sich die B. Z. am Mittag angesichts der aufgehäuften Klischees in die „Eiszeit des Films“ (Nr. 243, 6. 9. 29) versetzt. Lob erhält dagegen vor allem die Arbeit von Kameramann Mutz Greenbaum: „Wundervolle Bilder aus der Artistenarbeit, schönste Aufnahmen von Situationen, Stellungen, Köpfen; eine glänzende optische Leistung“ (Frankfurter Zeitung, 6. 2. 30, Stadtblatt).

Regisseur Gennaro Righelli gehört zu den italienischen „Gastarbeitern“ des Weimarer Kinos, die durch die Entwicklung der deutsch-italienischen Filmbeziehungen nach dem 1. Weltkrieg gen Deutschland gelockt wurden. Er ist heute wenig bekannt, doch finden sich unter seinen Arbeiten immerhin ein Film mit Paul Wegener (*Svengali*) sowie zwei mit dem russischstämmigen Schauspieler-Star Iwan Mosjoukin (*Der Geheime Kurier*; *Der Präsident*). Auch die Hauptdarsteller des Films, Paul Richter und Claire Rommer, zählen nicht zu den ganz Großen der Weimarer Zeit. Claire Rommer war ein Filmsternchen,

das damals eine gewisse Popularität genoß, wie man der wohlwollenden Berichterstattung über sie in der Presse entnehmen kann. Paul Richter war 1924 durch seine Verkörperung des Siegfried in Fritz Langs *Nibelungen* zum maskulinen Sex-Symbol avanciert. Er strahlte lebensbejahende Jugend aus und wurde so zum Jungmädchenschwarm der 20er Jahre. Regisseur G. Righelli spielt mit diesem Image seines Stars. Am Anfang des Films sehen wir den berühmten Artisten Frattani (Paul Richter) auf der Überfahrt nach Europa. Während er in einer Schiffskabine am Trapez trainiert, drücken sich draußen junge hübsche Frauen die Nase an den Fensterscheiben platt. Die Attraktivität, die in der Geschichte die Figur des Frattani besitzt, kann gleich von vornherein absolut glaubwürdig gemacht werden, weil im Kino die öffentliche Erscheinung des Darstellers mit seiner Leinwanderscheinung verschmilzt. Neben Erna Morena sind noch Wladimir Sokoloff und Ossip Runitsch zu erwähnen.

Die Welt des Zirkus und der Artisten war in den späten 20er Jahren ein ausgesprochen beliebtes Filmsujet. Alle Vertreter dieses Genres mußten sich aber an E. A. Duponts *Variété* (1925) messen lassen. Daß es schwerfiel, sich neben einem solchen Film künstlerisch zu behaupten, verwundert nicht. Treffender, als die Deutschen Allgemeinen Zeitung (Nr. 414, 7. 9. 29) ihre Rezension von *Sensation im Wintergarten* titelte, läßt es sich nicht formulieren: „Im Schatten von Dupont“. Dramaturgisch betrachtet kann man sich das Verhältnis zwischen den beiden Filmen ungefähr so vorstellen wie in der klassischen Tragödie das Verhältnis zwischen Königsdrama und der Spiegelung des Konflikts auf Dienstbotenebene. Auch ästhetisch erreicht *Sensation im Wintergarten* nicht das Niveau von Duponts *Variété*. Statt kameratechnischer Kühnheiten sehen wir ordentliches Kamerahandwerk.

Bei aller Einschränkung und Kritik zeigt aber ein Durchschnittsfilm wie *Sensation im Wintergarten* auch, welche Selbstverständlichkeit im filmischen Erzählen einer Geschichte man sich am Ende der Stummfilmzeit erworben hatte. Klar und verständlich fließt die Geschichte dahin, werden die Szenen in einzelne Einstellungen aufgelöst, wird mit Schuß und Gegenschuß gearbeitet, werden über Blickachsen Anschlüsse hergestellt, wird über die Bewegung der Personen der Eindruck von Kontinuität von Bild zu Bild erreicht.

Ein weiterer Reiz des Films liegt in den kleinen dokumentarischen Momenten, die er bietet. Die Sensationen, die der Filmtitel verheißt, wurden zumindest teilweise tatsächlich im Wintergarten gedreht. An zwei Tagen nahm das Filmteam am regulären Wintergartenprogramm teil, und Claire Rommer mußte vor echtem Publikum einen Tanz darbieten. Auch das Brandenburger Tor und das alte Hotel Adlon ist zu sehen.

Bei der erhaltenen Kopie handelt es sich um eine Fassung für den schwedischen Markt mit schwedischen Zwischentitel. Der Vergleich mit der Zensurkarte zeigt, daß die Geschichte gestrafft und die Erzählung auf den Protago-

nisten, den Artisten Frattani und seine Liebe zu der Tänzerin Madeleine, konzentriert wurde. Der ganze 3. Akt fehlt. Das Verhalten des Stiefvaters von Frattani, des Barons von Mallock, am Ende des Films - der Mordanschlag auf den berühmten Artisten, den Sohn seiner Frau - wird aber verständlicher, wenn man die Geschehnisse des 3. Aktes kennt. Dort wird von den dubiosen finanziellen Machenschaften des Barons erzählt, seinen ständigen Geldsorgen, und man begreift, wie existenzbedrohend für ihn das unvermutete Wiederauftauchen des rechtmäßigen Erben des Familienvermögens sein muß.

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden

### Film-Kurier-Index

In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek und finanziert von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kunst wird durch CineGraph die bedeutendste deutsche Filmzeitung, Film-Kurier, der von 1919 bis 1945 täglich erschien, durch einen Index erschlossen.

Der Film-Kurier-Index erscheint seit 1991 in fortlaufenden Bänden mit jeweils einem Jahrgang, der den Inhalt jeder Ausgabe nachweist und durch Sach-, Namens- und Filmtitelregister erschlossen ist. Bis jetzt liegen alle Jahrgänge aus der Zeit des Nationalsozialismus vor; die Jahrgänge 1919 bis 1932 folgen von diesem Jahr an.

Parallel zur gedruckten Ausgabe entsteht eine Datenbank, die nach Abschluß des Gesamtprojekts veröffentlicht werden soll.

Neu erschienen sind jetzt die Jahrgänge 1919-20 und 1921. Sie kosten DM 60. - zuzüglich Versandkosten und können bei der Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstraße 18-20, 14052 Berlin (FAX: 030 - 300 903 13) gegen Rechnung bestellt werden. Von den bereits vorliegenden Bänden 1933 bis 1945 sind die Jahrgänge 1934 bis 1937 vergriffen.

### FilmMaterialien 10

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

#### **Alexandra Obradovic (Red.): Der komische Kintopp**

Hamburg-Berlin, September 1997, 43 Seiten, DM 5.—

Info: <http://www.cinegraph.de/filmmat/fm10/filmmat10.html>

Die FilmMaterialien sind nur über die Stiftung Deutsche Kinemathek zu beziehen:  
Heerstraße 18-20, 14052 Berlin, Tel.: 300 903 - 0, Fax.: 300 903 - 13

## **Deutsches Filmmuseum: Nachlaß Paul Wegener**

Paul Wegener (1874 - 1948) war einer der profiliertesten Bühnen- und Filmschauspieler der zehner und zwanziger Jahre und zählte zudem seit 1913 als Autor und Regisseur zu den Protagonisten des künstlerisch anspruchsvollen Stummfilms. Im Zuge der Recherchen für ein Ausstellungs- und Buchprojekt im November 1997 über den Architekten Hans Poelzig, ist es dem Deutschen Filmmuseum gemeinsam mit dem Deutschen Institut für Filmkunde gelungen, den Nachlaß von Paul Wegener im Besitz der Witwe seines Biografen Kai Möller zu entdecken. Dank der großzügigen Schenkung von Frau Möller gelangte der Nachlaß nun in die gemeinsame wissenschaftlich-konservatorische Obhut des Deutschen Filmmuseums und des Deutschen Instituts für Filmkunde nach Frankfurt.

Der Nachlaß von Paul Wegener, so wie ihn sein Biograf Kai Möller verwahrt hatte, birgt Schätze. Neben ausführlichen Korrespondenzen, Manuskripten zu verschollenen Filmen und einem Repertoire-Buch, in dem Wegener seit 1897 handschriftlich seine Theater-Arbeit protokolliert und auch Notizen zu seiner Filmarbeit eingetragen hat, fanden sich bislang unbekannte Fotografien unter anderem zu den Filmen *Rübezahls Hochzeit* (1916), *Der Yoghi* (1916), *Hans Trutz im Schlaraffenland* (1917), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), oder *Lebende Buddhas* (1923/24; verschollen). Hinzu kommt eine Vielzahl von Fotos, die Wegener in Theaterrollen zeigen, sowie Privatfotos, auf denen Wegener selbst oder beispielsweise auch seine Sammlung ostasiatischer Kunst zu sehen ist. Außerdem fand sich ein Original-Scherenschnitt von Lotte Reiniger und eine Original-Zeichnung mit Widmung an Wegener von Josef Fenner. Desweiteren sind im Nachlaß umfangreiche Texte zu Wegeners künstlerischer Arbeit von der zeitgenössischen Rezension bis hin zu Theaterzetteln vorhanden. Selbst Aktien der „Paul Wegener Film AG“ aus dem Jahr 1923 sind erhalten. Von zusätzlichem Wert sind die von Kai Möller kenntnisreich zusammengetragenen Rechercheunterlagen - darunter Korrespondenzen Möllers mit künstlerischen Weggefährten von Paul Wegener - zu seiner 1954 erschienen Wegener-Monografie, die seine Witwe Ingeborg Möller ebenfalls ihrer Schenkung beigelegt hat.

Das Deutsche Filmmuseum und das Deutsche Institut für Filmkunde werden den Wegener-Nachlaß wissenschaftlich aufarbeiten und die Ergebnisse im Sommer 1999 in Form einer Ausstellung und eines Buches publizieren.

## **Nachlaß Curd Jürgens**

Curd Jürgens war einer der bekanntesten und gefragtesten Schauspieler des westdeutschen Nachkriegsfilms, dem schon in den fünfziger Jahren auch der

Sprung ins internationale Filmgeschäft gelang. Der am 13. Dezember 1915 geborene Jürgens hatte seinen ersten Filmauftritt 1935 in *Königswalzer*, seine bekanntesten Rollen in den fünfziger Jahren im deutschen Film waren der Luftwaffengeneral Harras in Helmut Käutners Zuckmayer Verfilmung *Des Teufels General* (1954/55) und der Bruno Mechelke in Robert Siodmaks Hauptmann-Adaption *Die Ratten* (1955).

Margie Jürgens, die Witwe des 1982 verstorbenen Film- und Theaterschauspielers Curd Jürgens, hat nun den Nachlaß ihres Mannes dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main übergeben.

Der bislang in Jürgens' Haus in Südfrankreich lagernde Nachlaß besteht aus Korrespondenz (darunter ein Briefwechsel mit Romy Schneider), Exposés und Drehbüchern, Tagebüchern und Tagesplaner (aus der direkten Nachkriegszeit sowie den siebziger Jahren bis zu seinem Tod), Arbeits-, Szenenfotos zu seiner Film- und Theaterarbeit und Privataufnahmen, Plakate, Kostümentwürfe sowie Notizen und Manuskripte zu seinen Memoiren und seinem Roman „Der süße Duft der Rebellion“. Das Konvolut enthält weiterhin einen von Jürgens selbst 1935 begonnene Dokumentation seiner Theater- und Filmengagements und Interviews, die der Schauspieler bei der Recherche zu seiner Autobiografie „...und kein bißchen weise“ führte.

Die Unterlagen werden gegenwärtig durch das Archiv des Deutsche Filmmuseums geordnet und erschlossen.

## **Wo sind die Film-Teufeleien?**

### **Vor 1921 erschienene Filmzeitschriften ohne Standortnachweis**

Alle Filmzeitschriften sowie einige Zeitschriften mit vielen Filmartikeln und die vor 1921 mit ihrem Erscheinen begonnen haben, sind mit den Standorten im Internet:

<http://www.unibw-muenchen.de/campus/Film/fzs.html>  
aufgelistet.

Da gegenüber der ersten, 1992 in KINtop 1 veröffentlichten Liste eine ganze Reihe neuer Zeitschriften hinzugekommen ist, wurden sie neu nummeriert - sie beginnen jetzt mit einem Buchstaben; das C verweist auf die vermißten Bestände.

Trotz neuer Funde und mehrerer Hinweise auch aus dem Ausland können immer noch 33 von 173 Zeitschriften mit keinem Heft nachgewiesen werden. Hinweise auf Standorte dieser Zeitschriften bitte an:

Herbert Birett, Veldener Str.28, 80687 München; Telefon (tagsüber): 089 - 58090407 / E-mail: [Herbert.Birett@rz.unibw-muenchen.de](mailto:Herbert.Birett@rz.unibw-muenchen.de)

Sigel der angeführten Bibliotheken:

- 1: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin
- 12: Bayerische Staatsbibliothek, München
- 101: Deutsche Bibliothek - Deutsche Bücherei, Leipzig
- Wi17: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt/Main

C6: **Der Beisitzer. Zentralorgan für die Beisitzer der Berliner Filmprüfbehörden.** Berlin: Deutscher Provinz-Verlag, 1919-1921

C8: **Bildarchiv. Rundschau über Lichtbild, Film und Druckbild im Dienste der Jugenderziehung und Volksbildung.** München: Schule und Kunst, 1920  
1: 1920 (4 Os 2133/152, Kriegsverlust)

C10: **Blätter. Zeitschrift der Internationalen Film-Vertriebsgesellschaft.**  
Hrsg. Asta Nielsen, Urban Gad. Frankfurt/M.: Int. Vertriebsges., 1912  
(Laut Mitteilung der Deutschen Bücherei ist diese Zeitschrift nie erschienen.)

C13: **C. Z. Cines-Zeitung.** Berlin: Cines-Theater AG, 1913  
1: 1914 (Os 2133/66, Kriegsverlust)

C29: **Erstes Adressbuch der Kinematographie.** Berlin: Falk, 1909

C33: **Film und Bühne.** Berlin: Petersen, 1920

C45: **Film-Kritiken. Ausschnitte der Filmpressediens GmbH.** Berlin, 1919-1923  
1: 1919-1923 (4 Os 2133/140, Kriegsverlust)

C51: **Filmrevue.** Berlin

C53: **Filmschriftsteller im Flimmergeist. Organ für Filmschriftsteller.** Hamburg: Friedlands Verlag des Flimmergeistes, um 1919

C54: **Film Spiegel.** München, 1919-?  
12: 1919 (Art 114u, Kriegsverlust)

C55: **Film-Teufeleien.** Berlin: Verlag der Filmhölle, 1919-1920  
(Im Exemplar des Wi17 liegt deren Titelblatt vor der Zeitschrift „Filmhölle“)

C56: **Film-Ton-Kunst. Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes.** Berlin: Schlesinger, 1920-1927 (Forts.: RDK. Vertrauliche Mitteilungen. 1928)

C61: **Frau und Lichtbild.** Berlin

C73: **Internationale Film- und Kinematographen-Zeitung (Deutsche Kinematographische Rundschau). Zentralorgan für die gesamte Projektionsindustrie und verwandter Branchen.** Hamburg: Internationale Film- u. Kinematographen-Zeitung, 1906-1913

C75: **Jahrbuch der Kinematographie.** Chemnitz: Zimmermann, 1912

C81: **Kinematographen-Fachblatt.** Hrsg.: Freie Vereinigung der Kinematographen-Angestellten Deutschlands. Berlin: Nostard, 1907

C85: **Kinematographische Wochenschau der Stettiner Urania.** Stettin: Stettiner Urania, 1914

- C88: **Kino**. Chemnitz: Merkur, 1909-1914
- C93: **Kino-Anzeiger. Offizielles Organ des Verbandes Bayerischer Kinematographen-Interessenten (mit Programm)**. München: Fröhlich, 1913 (Forts.: Süddeutsche Kinematographen-Zeitung)  
12: 1913 (8 Art 337h, Kriegsverlust)
- C94: **Kino-Archiv. Amtliches Organ der Kino-Reform-Gesellschaft**. Berlin: Verlag der Kino-Reform-Ges., 1913  
(Auszüge aus Filmzeitschriften)
- C97: **Kinofreund. Programmzeitschrift für Lichtspielhäuser**. Dresden: Martienssen, 1919-1926  
101: (Kriegsverlust)
- C103a: **Kino-Witzblatt**. Hrsg.: Duskes  
(Nur erwähnt in „Kastalia“, 1912, Nr. 2/3, S. 12)
- C113: **Der Lehrfilm**. (1921: Kinematographische Monatshefte.) Berlin: Lichtbildbühne, 1920  
1: 1920 (4 Os 2133/148, Kriegsverlust)
- C119: **Lichtspielanzeiger**. München, 1917  
12: 1917 (4 Bavar 3140 e, Kriegsverlust)
- C125: **Lumen**. Bern: Maeliswyl, um 1915  
(nur in einem Zitat erwähnt)
- C126: **Maske und Palette. Zeitschrift für Theater, Tanz und Film**. Dresden: Müller, 1920-1921  
101: (Kriegsverlust)
- C129: **Der Moderne Film in Wort und Bild**. München, 1919  
12: 1919 (Art 135c, Kriegsverlust)
- C130: **Moderne Kinematographie**. München, 1920  
12: 1920 (Art 358, Kriegsverlust)
- C133: **Münchener Filmkurier**. München, 1920-1921  
12: 1920-1921 (Art 118l, Kriegsverlust)
- C153: **Das Schaubild. Internationale Halbmonatsschrift für Kinokunst**. München: Schaubild, vor 1918.
- C158: **Theater- und Filmfriseur**. Hrsg.: Verband der Theater- und Filmfriseure Deutschlands. Berlin: Verband, 1919-1931
- C160: **UFA-Blätter. Programmzeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns**. Berlin: UFA, 1919-1921
- C164: **Unterhaltung für Filmfreunde**. Leipzig, 1919  
(Erschienen ist mindestens eine Nummer im Jahr 1919, handschriftlich besprochen in „Kinobriefe“, 1919, Nr. 39)

## **Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin: Lieferbare Publikationen**

Schriftenreihe Kinemathek:

Erika Gregor, Ulrich Gregor, Gero Gandert (Red.): **Filme aus Schweden**. 1972 (= Kinemathek, Nr. 44) 40 Seiten, DM 2,00

Heike Behrend-Engelhardt (Red.): **Jean Rouch**. 1978, 1989 (= Kinemathek, Nr. 56) 33 Seiten, DM 5,00

Gerhard Schoenberner (Red.): **Hommage an Falk Harnack**. 1983 (= Kinemathek, Nr. 61) 31 Seiten, DM 2,00

Christoph Hummel (Red.): **Filme aus den Niederlanden, gestern und heute**. 1983 (= Kinemathek, Nr. 62) 49 Seiten, DM 4,00

Alfred Paulus (Red.): **Kino in Schweden**. 1986 (= Kinemathek, Nr. 69) 108 Seiten, DM 5,00

Alf Bold (Red.): **Paul Sharits**. 1988 (= Kinemathek, Nr. 72) 32 Seiten, DM 3,00

Alf Bold (Red.): **Daniel Eisenberg**. 1992 (= Kinemathek, Nr. 77) 64 Seiten, DM 4,00

Libuse Hofmanova, Dietmar Hochmuth, Ulrich Gregor (Red.): **Die Filme des Prager Frühlings 1963-69**. 1992 (= Kinemathek, Nr. 79) 142 Seiten, DM 10,00

Jan Gympel (Red.): **Will Tremper - Filme eines Journalisten**. 1993 (= Kinemathek, Nr. 80) 76 Seiten, DM 5,00

Dietmar Hochmuth (Red.): **DEFA NOVA - nach wie vor?** 1994 (= Kinemathek, Nr. 82) 357 Seiten, DM 15,00

Gabriele Heberling, Beatrice Stammer (Red.): **Manfred Stelzer**. 1994 (= Kinemathek, Nr. 83) 71 Seiten, DM 5,00

Michael Hanisch (Red.): **Pier Paolo Pasolini**. 1994 (= Kinemathek, Nr. 84) 182 Seiten, DM 15,00

Jeanpaul Goergen (Red.): **George Grosz. Die Filmhälfte der Kunst**. 1994 (= Kinemathek, Nr. 85) 111 Seiten, DM 10,00

Michael Hanisch (Red.): **Ulrike Ottinger**. 1995 (= Kinemathek, Nr. 86) 271 Seiten, DM 15,00

Michael Hanisch (Red.): **„Kann denn Lüge Wahrheit sein?“ - Stereotypen im polnischen und deutschen Film**. 1995 (= Kinemathek, Nr. 87) 192 Seiten, DM 12,00

Michael Wedel (Red.): **Max Mack: Showman im Glashaus**. 1996 (= Kinemathek, Nr. 88) 235 Seiten, zahl. Ill., ISBN: 3-927876-11-9, DM 20,00

Internationales Forum des Jungen Films:

**Pressedokumentation 1990-1992**, je DM 10,00

**Informationsblätter 1982, 1983**, je DM 10,00  
**Informationsblätter 1986, 1988**, je DM 12,00  
**Informationsblätter 1989, 1990, 1992-1996**, je DM 15,00  
**Index 1971-1989**, DM 20,00  
**Perspektiven - Video - Super 8**, 1985, DM 5,00  
**Video und Super 8**, 1986, DM 5,00  
**Video und Super 8**, 1987, DM 3,00

Weitere Publikationen:

Wilhelm Roth (Red.): **Streik und Film**. 1975, 30 Seiten, DM 3,00  
Peter B. Schumann (Red.): **Das neue venezolanische Kino**. 1978, 47 Seiten, DM 2,-  
New American Filmmakers, 1978 DM 3,00  
Jürgen Berger, Erika Gregor, Gerhard Schoenberner (Red.): **Panorama des neuen indischen Films**. 1979, 91 Seiten, DM 8,00  
Helma Schleif, Silvia Voser (Red.): **Kino in Indien II**. 1988, 127 Seiten, DM 10,00  
Helma Schleif (Red.): **Filmland Indien. Eine Dokumentation**. 1991, 192 Seiten, DM 25,00  
Jeanpaul Goergen (Red.): **Walter Ruttmann. Eine Dokumentation**. 1989, 184 Seiten, ISBN: 3-927876-00-3, DM 20,00  
Helma Schleif (Red.): **Bismarck - Preußen, Deutschland und Europa**. 1990, DM 10,00  
Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth (Red.): **Der Krieg gegen die Sowjetunion**. 1992, 167 Seiten, DM 10,00  
Erika Gregor, Ulrich Gregor, Helma Schleif (Red.): **Jüdische Lebenswelten im Film**. 1993, 378 Seiten, DM 30,00  
Helma Schleif (Red.): **Filmretrospektive: Sport - Körper - Bewegung**. 1993, 228 Seiten, DM 20,00  
Helma Schleif (Red.): **Filme aus Japan - Retrospektive des japanischen Films**. 1993, 367 Seiten, DM 30,00  
Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth (Red.): **Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki**. 1995, 301 Seiten, DM 25,00  
**Verleihkatalog 1987**. 200 Seiten, DM 6,00  
**Verleihkatalog Nachtrag 1987 - 1995**. 228 Seiten, DM 20,00

Alle Publikationen: Erscheinungsort Berlin

Bestellungen bei: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. - Welschstraße 25 - 10777 Berlin - Telefon: (4930) 213 60 39 - Fax: (4930) 218 42 81

Email: [fdk@forum-afb.b.shuttle.de](mailto:fdk@forum-afb.b.shuttle.de)

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

## Mario Verdone über den C.I.D.A.L.C.

In Filmblatt 2 hatten wir Texte über die 1931 in Paris gegründete Organisation C.I.D.A.L.C. (Comité international pour la diffusion artistique et littéraire) und den von ihr ausgelobten Film-Friedenspreis dokumentiert. Das heute noch unter der gleichen Abkürzung, aber mit leicht veränderter Zielsetzung (Comité international pour la diffusion des arts et des lettres par le cinéma) existierende Komitee engagierte sich vor allem in den Nachkriegsjahren in der Förderung des Kulturfilms. Ergänzende Informationen über den C.I.D.A.L.C. sandte uns der in Rom lebende italienische Filmwissenschaftler Mario Verdone, der durch zahlreiche Publikationen über den italienischen Futurismus und die Filmavantgarde hervorgetreten ist; auf deutsch erschienen zuletzt drei Beiträge über „Ginna, Corra und Rosà“, „Fotodynamik“ und „Der ‚farbige Rhythmus‘ von Léopold Surrage“ im Katalog der Ausstellung „Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 - 1915“ in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (edition tertium, Ostfildern 1995).

Mit Freude habe ich in FILMBLATT 2 die Dokumentation über den C.I.D.A.L.C. gelesen. Seit den 50er Jahren war ich Mitglied im C.I.D.A.L.C. und sowohl Leiter des Zentrums in Rom als auch der Zeitschrift „Cinéma éducatif et culturel“, von der ich ungefähr 16 Ausgaben herausgegeben habe. Ich habe an der Seite des C.I.D.A.L.C.-Gründers Nicolas Pillat und des Präsidenten Georges Auric gearbeitet, wurde dann Vorstandsvorsitzender des Italienischen Komitees und schließlich Ehrenpräsident des internationalen C.I.D.A.L.C. - in dieser Funktion bin ich aber nicht aktiv, so wie die Organisation gegenwärtig kaum aktiv ist. Der Mangel an finanziellen Mitteln hat nun den internationalen und nationalen C.I.D.A.L.C. in eine Krise gestürzt.

Gegenwärtig ist Jean d'Yvoire Präsident des französischen C.I.D.A.L.C. (25, Boulevard Aragon - 75013 Paris) - dort sollte sich auch das Archiv befinden; Präsident des internationalen C.I.D.A.L.C. ist der Portugiese José Vieira Marques. Ich selbst besitze eine umfangreiche Dokumentation über den C.I.D.A.L.C. mit Schriften von Marcel L'Herbier, Jean Benoit-Lévy, Leonide Moguy, Georges Auric usw.. Bei C.I.D.A.L.C. habe ich verschiedene Bücher und Broschüren veröffentlicht: „Catalogo di film sull'arte“, „Films sur la danse“, „Le documentaire de tourisme et de folklore“, „Repertoire de films pour enfants“, „La danse à l'écran“ (zusammen mit Jean Benoit-Lévy), „O Filme para rapazes“ sowie „Introduction aux problèmes du cinéma et de la jeunesse“ (von Leo Lunders). Bei Bianco e Nero - C.I.D.A.L.C. erschien 1952 mein Buch „Gli intellettuali e il cinema“ (2. Auflage: 1982).

# deutschlandbilder



## f i l m r e i h e

Eine Dokumentaion

Gabriela Seidel (Hrsg.)

Freunde der Deutschen Kinemathek e.V

Eine Sammlung von Texten und Kritiken zu der Filmreihe im Martin-Gropius-Bau Berlin, erschienen am 27.11.1997.

Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Welschstr. 25, 10777 Berlin,  
tel. 219001-0

## Internet

### **AMIA - The Association of Moving Image Archivists**

<http://www.amianet.org>

The Association of Moving Image Archivists (AMIA) is a professional association established to advance the field of moving image archiving by fostering cooperation among individuals concerned with the collection, preservation, exhibition and use of moving image materials. Currently, AMIA represents nearly 350 moving image archivists from the United States and Canada. In recent years, AMIA has taken on an international dimension. AMIA publishes the quarterly AMIA Newsletter and provides other publications and mailings of interest to the moving image archive field. It organizes the annual AMIA Conference, which has assumed great significance on the calendar of archive-related events. It also manages AMIA-L, a listserve on the Internet which speaks to the special needs and interest of the field, with around 700 subscribers from 26 countries.

### **Quellen zur Filmgeschichte (speziell der Stummfilmzeit)**

<http://www.unibw-muenchen.de/campus/Film/wwwfilmbi.html>

„Die frühe Stummfilmzeit ist filmographisch noch unzureichend erschlossen. Hier werden einige Hilfsmittel angeboten.“ Mit understatement präsentiert sich diese einzigartige Quellensammlung zur deutschen Stummfilmgeschichte; tatsächlich sind die von Herbert Birett ins Netz gestellten Informationen so umfangreich, daß sich daraus auch das Hauptproblem dieser Website ergibt. Zwar verzichtet Birett auf Abbildungen und ein ansprechendes Layout; seine Dateien sind dennoch so umfangreich, daß man sich, wenn man nicht mit der allerletzten Technik ausgerüstet ist, eine Weile gedulden muß, bis die gewünschten Informationen geladen sind - die Kosten laufen natürlich weiter. Wie dieses Problem zu lösen ist, weiß auch der Rezensent nicht zu sagen; es müßten aber Mittel und Wege gefunden werden, um diese einzigartige und wertvollste Site benutzerfreundlicher zu organisieren.

Das Herzstück der Website ist eine 4 MB-Datei „Filmangebot in Deutschland 1912 - 1920“ mit Titel, Angebotsjahr, Produktion und Länge von rund 23 000 Filmen, die in diesem Zeitraum in Deutschland angeboten und dokumentiert wurden. Die ausführlichen Angaben sollen demnächst auch auf einer CD-ROM erscheinen. Der „Birett“, das Verzeichnis für die Filme der Jahre 1895 - 1911, kann noch als Buch bei Herbert Birett bestellt werden. Die Datei „Texte über Film aus deutschen Nicht-Filmzeitschriften der Jahre 1895 bis 1914“ erfaßt ca. 2000 Artikel, die über ein Register der Zeitschriften bzw. Zeitungen recherchierbar sind. Der „Photograph“ wurde ebenso ausgewertet wie der „Ost-asiatische Lloyd mit Shanghaier Nachrichten“, die „Pädagogische Blätter für

Lehrerbildung und Lehrerbildungsanstalten“ wie das Kölner „Pastoralblatt“, das Berliner „Patentblatt“ und die „Pathé-Woche“ aus Berlin und Wien, um nur einige wenige zu erwähnen. Ferner sind Monographien, die bis 1914 erschienen sind und für die Entwicklung der Kinematographie interessant sind, in einer Monographien-Datei aufgeführt. Außerdem Links zu Filmdatenbanken, Suchmaschinen und Diskussionsgruppen.

Der „Birett“ im Netz ist die erste Adresse zur frühen deutschen Filmgeschichte; bei komplizierteren Recherchen sollte man nicht zögern, sich über Email an Herbert Birett zu wenden: Email: [Herbert.Birett@rz.unibw-muenchen.de](mailto:Herbert.Birett@rz.unibw-muenchen.de)

## **Stummfilme im TV**

<http://www.geocities.com/Hollywood/2845/>

Ein Versuch, die demnächst im deutschen Fernsehen laufenden Stummfilme aufzulisten. Das wird nur dann eine nützliche Zusammenstellung werden, wenn der Autor es schafft, das Angebot rechtzeitig zu aktualisieren!

## **Internet Source Book for Early German Film, edited by Olaf Brill and Thomas Schultke**

<http://alf.zfn.uni-bremen.de/~a14m/index.html>

The Book is mainly designed as a source book for film scientists, but may also be of use for journalists, fans and anyone else interested in Early German Film. The Book is a work in progress. So far, it reflects the editors' own research on topics around a core that can be best described as the rise of fantastic and adventure film in Germany (but not all films we cover necessarily fit that description). They offer mainly source texts, but also filmographies, biographies, links, photos, pre-prints of our articles and more, all of which is downloadable. Note that most of the source texts are in their original language (mostly German).

The Site contains detailed information on *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene), *Genuine* (1920, Robert Wiene), *Halbblut* (1919, Fritz Lang), *Harakiri* (1919, Fritz Lang), *Der Herr der Liebe* (1919, Fritz Lang), *Metropolis* (1927, Fritz Lang) and *Die Spinnen* (1919/20, Fritz Lang) as well as a documentation on actress Gilda Langer (1896-1920). She starred in several German feature films, including the first two films directed by Fritz Lang. Her death at age 23 prevented her from becoming a major silent movie star. The editors of this page are currently researching a book about her life and career. The site offers a 1996 pre-print of „Film Star Gilda Langer, Remarks about a forgotten star from the silent era“, by Olaf Brill and Thomas Schultke.

## **HFF-Bibliothek**

<http://www.bibl.hff-potsdam.de>

Seit Anfang des Jahres ist die Bibliothek der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Babelsberg als erste deutsche Filmbibliothek im Internet vertreten. Die Babelsberger Hochschulbibliothek, eine zentrale Einrichtung der HFF, besteht seit 1956; die Bestände der ehemaligen Zentralen Filmbibliothek (Berlin) wurden 1993 eingearbeitet. Die gesamte in der DDR publizierte Film- und Medienliteratur befindet sich nun in der Bibliothek der HFF. Außerdem verfügt sie über die fast vollständige Sammlung der DEFA-Drehbücher sowie originalsprachige Fachliteratur aus Osteuropa.

Herzstück der Homepage der HFF-Bibliothek ist der Online-Katalog, den man mit einer Telnet-Applikation abfragen kann. Seit kurzem steht er teilweise auch als WebOPAC zur Verfügung. Buch- und Zeitschriftenbestände lassen sich hier ebenso recherchieren wie Videos, Zeitungsausschnitte, Artikel aus ausgewählten Filmzeitschriften und HFF-Studentenfilme.

Besonders wertvoll ist eine monatliche Liste der neuerworbenen Medien. In einer „Webadressdatenbank“ sind über 170 Internet-Links erfaßt, die sich über den Namen der Website, die Webadresse sowie über Stichworte abfragen lassen. Leider sind die Stichworte sehr knapp gehalten; eine Abfrage zu „Filmgeschichte“ ergab nur sechs Treffer, obwohl viele der erfaßten Links filmgeschichtliche Informationen enthalten. Dabei bietet sich zur Charakterisierung der Links die sehr ausführliche Stichwort-Liste des Online-Katalogs geradezu an.

Die Bibliothekare werden nicht nur in Bild und Wort, sondern auch mit Telefon- und Email-Anschluß vorgestellt. Weiterhin gibt es Informationen über die bibliothekseigenen Publikationen; hier kann man sich zudem kompakt über Medienbibliotheken und -archive in Potsdam und Berlin sachkundig machen. Die auch graphisch überzeugende, insgesamt sehr benutzerfreundliche Präsentation ist Teil der sich im Aufbau befindenden Homepage der HFF, die unter <http://www.hff-potsdam.de> zu erreichen ist.

### **Filmsites im Aufbau:**

<http://www.filminstitut.de>

Die Website des Deutschen Instituts für Filmkunde (DIF), Frankfurt am Main und Wiesbaden. Nach und nach wird der Verleihkatalog des DIF ins Netz gestellt.

<http://www.kinemathek.de>

Die Website der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, mit einer Hommage an ihren Gründer Gerhard Lamprecht.

Verlag  
edition text + kritik  
Levelingstraße 6a  
81673 München  
<http://www.etk-muenchen.de>



Jörg Schöning (Hg.)

**Triviale Tropen**  
Exotische Reise- und  
Abenteuerfilme aus  
Deutschland 1919-1939

etwa 200 Seiten, zahlr. Abb.  
DM 35,-  
öS 256,-/sfr 32,50  
ISBN 3-88377-551-7

»Triviale Tropen« stellt ein Genre vor, mit dem sich das deutsche Kino als weltumspannende Emotionsmaschine definierte. Unter verschiedenen Aspekten untersuchen die Beiträge Filme, in denen sich Eskapismus und Exotismen, Ethnografie und Resentiments heftig vermischen.

Sibylle M. Sturm (Hg.)

**Hallo? Berlin? Ici Paris!**  
Deutsch-französische Film-  
beziehungen 1918-1939

191 Seiten, zahlr. Abb.  
DM 32,-  
öS 234,-/sfr 29,50  
ISBN 3-88377-538-X

Das Buch stellt die französisch-deutschen Filmbeziehungen zwischen den Weltkriegen vor.

Thomas Koebner (Hg.)

**Idole des deutschen Films**  
Eine Galerie von  
Schlüsselfiguren

555 Seiten, 22 Abb.  
DM 59,-  
öS 431,-/sfr 53,50  
ISBN 3-88377-535-5

Der Band zeigt Idole der deutschen Filmgeschichte als Projektionen ihrer zeitgenössischen Gesellschaft. Die Studien konzentrieren sich auf Rollenstereotype, die etwas über die Mentalitäten der Kinogesellschaften zwischen dem Kaiserreich und der Bundesrepublik heute verraten.



Anton Kaes

**Deutschlandbilder**  
Die Wiederkehr  
der Geschichte im Film

264 Seiten, DM 36,-  
öS 263,-/sfr 33,-  
ISBN 3-88377-260-7

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

## Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Helmut G.Aasper

■ Barbara Steinbauer-Grötsch: *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*. Bertz-Verlag Berlin, 1997, 255 Seiten, 305 Fotos  
ISBN 3-929470-09-8, DM 48,00

■ Christian Cargnelli u. Michael Omasta (Hg.): *Schatten.Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. PVS Verleger Wien 1997, 334 Seiten  
ISBN 3-901196-269, DM 44,00

Zwei fast gleichzeitig erschienene neue Publikationen befassen sich mit dem Wirken der deutschen Filmemigranten im amerikanischen Film noir. Steinbauer-Grötschs Arbeit ist ihre für die Buchveröffentlichung überarbeitete Dissertation von 1993, deren filmo- und bibliographischer Anhang erheblich erweitert wurde; „Schatten.Exil“ ist ein Reader, der zur gleichnamigen Retrospektive im Wiener Filmmuseum im Frühjahr 1997 erschienen ist und Grundsatzartikel, monographische Darstellungen und 19 Filmbeschreibungen versammelt.

Steinbauer-Grötsch diskutiert zunächst Definitionsprobleme des Film noir (Genre, Stil, „Movement“, Epoche), wobei sie Schraders Epochendefinition zuneigt. Sie stellt die Entstehungsbedingungen des Film noir dar, die historischen und produktionstechnischen Rahmenbedingungen, geht ein auf die „hard boiled school of fiction“ und auf die deutsche Filmemigration und -tradition und deutet knapp literarisch-filmische Wechselwirkungen an, wobei sie vor allem auf den hohen Anteil vor allem der exilierten Filmregisseure an der Film noir-Produktion hinweist. Im Hauptteil untersucht sie dann den Korpus der Filme nach „Figuren und Motiven“, „Erzählstrukturen“ und „visuellem Stil“. Steinbauer-Grötsch geht dabei von der These aus, daß der Film noir „ein Stück deutsche und ein Stück amerikanische Filmgeschichte“ (S. 26) ist und im Film noir „Kino- und Kulturgeschichte zweier Kontinente verschmelzen.“ (S. 10) Diese These kann sie vor allem bei ihrer Untersuchung thematischer und narrativer Merkmale eindrucksvoll belegen. Ihre detaillierte Analyse des Gebrauchs der Motive Doppelgänger, Porträt, Spiegelung, Identitätswechsel, Maskierung sowie Persönlichkeitsspaltung im Film noir zeigt eine „frappierende Ähnlichkeit mit ihrer Verwendung im deutschen Kino der zwanziger und dreißiger Jahre, weil die literarischen Vorlagen und Drehbücher beider Epochen gemeinsame Bezüge zur ‚schwarzen‘ Romantik und zum Schauerroman aufweisen.“ (S. 101)

Bei der Untersuchung der Erzählstrukturen stellt Steinbauer-Grötsch als wichtigste Merkmale des Film noir die „Subjektivierung der Erzählperspektive“ (S. 130) heraus: durch „voice-over, Rückblende und die Visualisierung subjektiver Bewußtseinszustände“. Die Vorbilder für diese filmische Erzählform sieht sie sowohl in den Romanen der *hard-boiled school of fiction* als auch im deutschen Kino, zumal narrative Elemente wie „Rahmenhandlung, Ich-Erzähler und flash-backs Hochkonjunktur“ (S. 130) in der Frühphase des Film noir besonders häufig zu finden sind, also zu einer Zeit, als der Anteil der exilierten Regisseure und Drehbuchautoren im Film noir besonders hoch war.

Offenbar selbst überrascht ist Steinbauer-Grötsch bei der Untersuchung des visuellen Stils von ihrem eigenen Befund, daß die direkte Beteiligung exilierter Kameraleute im Film noir eher gering ist, meint aber dennoch im Gebrauch des „alles umfassenden

Helldunkel“, der „Dominanz von Schatten und Silhouetten“, dem „Einsatz von Punkt-scheinwerfern“ und „subjektiven Kamerapositionen“ das „gesamte Reservoir der expressiven Stilistik“ wieder vorzufinden. Daß dies eine zu oberflächliche Sicht auf das Licht im deutschen Kino der zwanziger Jahre ist, hat Robert Müller in seiner exzellenten Studie „Lichtbildner“ (in: Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre, 1994) dargelegt, die Steinbauer-Grötsch bei der Überarbeitung ihrer bereits 1993 abgeschlossenen Dissertation nicht mehr berücksichtigt hat.

Doch insgesamt kann man Steinbauer-Grötsch zustimmen, daß die exilierten Filmkünstler einen entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des Film noir hatten, den Begriff einer „deutschen Schule“ (Borde/Chameton) lehnt die Autorin - im Gegensatz übrigens zu ihrer Dissertation 1993 - jedoch ab, weil sie erstens kein „bewußt erarbeitetes ästhetisches Konzept“ bei den Emigranten sieht und zweitens durchaus auch andere wesentliche Einflußfaktoren des Film noir erkennt und auf diese auch explizit hinweist.

Der Wert ihrer Studie liegt vor allem in der detaillierten Untersuchung der Motive und Erzählstrukturen sowie in dem für die Buchausgabe ergänzten Anhang, in dem sich die aus dem Standardwerk von Alain Silver und Elizabeth Ward übernommene umfangreiche Filmographie des Film noir findet, wobei die Namen der beteiligten Exilanten jeweils kursiv hervorgehoben sind. Daß trotz der fast 300 Titel die Filmographie nicht vollständig ist, läßt sich vor allem durch die definitorischen Probleme beim Film noir erklären: In „Schatten.Exil“ werden z.B. mehrere Filme vorgestellt und analysiert, die bei Steinbauer-Grötsch gar nicht auftauchen. Außerdem hat sie eine Filmographie der erwähnten und themenverwandten deutschen Filme bis 1933 erstellt und ein nach Filmberufen geordnetes Verzeichnis der Filmexilanten, mit der Angabe der Film noirs, an denen sie mitgewirkt haben.

Ein ausführliches Literaturverzeichnis sowie Personen- und Filmregister runden den Band ab. Der Wert der Illustrationen wird durch ihr Briefmarkenformat sehr geschmälert; auch halte ich den Aussagewert der vielen Plakاتفotos (vor allem im Anhang) für eher gering. Sehr klein und daher schwer lesbar ist auch der Druck der Zitate, des Anhangs und der Anmerkungen, die - eine wirkliche Unsitte - am Ende jedes Kapitels stehen und daher sehr mühsam nachzuschlagen sind. Das sollte der Verlag bei künftigen Publikationen bitte ändern; Fußnoten gehören, wie der Name so richtig sagt, unten auf die Seite.

Auch in der Viennale-Publikation „Schatten.Exil“ muß man die Fußnoten mühsam am Ende der Aufsätze nachschlagen und manchmal findet man gar keine, da einige Autoren solche Nachweise offenbar als überflüssig ansehen; schlimmer noch ist, daß auch gar keine filmographischen Angaben zu finden sind, nicht einmal bei den 19 Filmbeschreibungen, die als Einzelanalysen Steinbauer-Grötschs Buch ergänzen, wie auch die Beiträge über die Kameramänner John Alton und Max Greene von Harry Tomicek, die im Grunde auch nur Beschreibungen zweier Filme sind.

Unter den längeren Aufsätzen ragt Robert Müllers umfassender Beitrag über Frank Planer heraus, der weit über Planers Mitarbeit im Film noir - immerhin sechs Filme von 1946 bis 1954 - hinausgeht. Müller stellt nicht nur Planers Kameraarbeit von seinen Anfängen in den zwanziger Jahren bis zu seinem Tod 1963 dar, sondern verortet ihn auch sowohl im deutschen als auch später im amerikanischen Film, wobei er sehr präzise und überzeugend die Unterschiedlichkeit der Lichtstrategien im Film noir und im deutschen Film der zwanziger Jahre herausarbeitet und nachweist, daß es eben keine

einheitliche Lichtgebung im deutschen Kino gegeben hat. Planers europäisches Erbe sieht er eher in der von ihm favorisierten bewegten Kamera, besonders in der Zusammenarbeit mit Ophüls, und der Schnittpunkt von Film noir und deutschem Film ist für ihn „vielmehr in der Beseelung der Dingwelt, der Anthropomorphisierung der Schauplätze“ zu sehen, in der sich „die existentielle Unsicherheitserfahrung“ einer Gesellschaft manifestiere (S. 171). Einige sehr schöne Werkfotos von Planer ergänzen den materialreichen Aufsatz, bei dem allerdings besonders das Fehlen einer Filmographie zu bedauern ist.

Begrüßenswert ist, daß die Herausgeber Cargnelli und Omasta die Aufsätze von Nino Frank und Jean-Pierre Chartier in deutscher Übersetzung veröffentlichen, die 1946 erstmals für eine Gruppe von amerikanischen Filmen den Ausdruck „Film noir“ benutzen; doch leidet der Band insgesamt an der Zufälligkeit der Beitragsthemen und der Auswahl der besprochenen Filme. Dabei ist Cargnellis Aufsatz „New York is not Sopron“ durchaus informativ, er behandelt schwerpunktmäßig das Wirken von Fritz Kortner, Hugo Haas, Rudi Feld, Gustav Machaty und Ivan Tors im Film noir, wohingegen andere Beiträge weniger gelungen erscheinen, dies gilt besonders für den einleitenden Aufsatz von Elsaesser, da greift man besser zu Steinbauer-Grötschs Arbeit.

Die Auswahl der analysierten Filme ist ausschließlich nach Regisseuren vorgenommen worden, was vertretbar ist, doch bleibt bedauerlich, daß damit die Arbeit von exilierten Drehbuchautoren, Produzenten und vor allem Filmkomponisten so gar nicht berücksichtigt ist. Ein Schwerpunkt der Auswahl liegt auf Filmen der weniger prominenten Filmkünstler John H. Auer, Laslo Benedek, Andre de Toth, Rudolph Maté, Leonide Moguy und vor allem John Brahm, von dem drei Filme vorgestellt werden. Gerade unter diesem Aspekt ist doppelt bedauerlich, daß auch in diesem Teil die bio-filmographischen Daten äußerst knapp ausfallen. Daß ein für den Film noir so bedeutender Regisseur und Autor wie Billy Wilder gar nicht vertreten ist, ist kaum akzeptabel; bedauerlich auch, daß Fritz Lang nur mit einem Film vertreten ist. Die Analysen der Filme fallen sehr unterschiedlich aus. Gelingt es einigen Autoren, Intention und Stilkonzept des Regisseurs herauszuarbeiten, so bleiben andere eher auf filmjournalistischem Niveau. Mit Gewinn habe ich vor allem die Aufsätze über John Brahm Filme gelesen: *The Locket* (1946) von Michael Walker, dessen Analyse auch von Robert Siodmaks *Christmas Holiday* (1944) sehr überzeugt, sowie *Guest in the House* (1944) und *Hangover Square* (1944/45) von Daniela Sannwald, die sehr präzise und sensibel Brahm's Regie- Kamera- und Lichtkonzepte herausarbeitet. Immerhin ergänzt der Band vor allem mit den genannten Beiträgen sehr sinnvoll Steinbauer-Grötschs Studie und trägt zur differenzierteren Einschätzung der Arbeit der Filmemigranten im Film noir bei, für künftige Beschäftigung mit diesem Thema sind beide Bücher unverzichtbar.

## vorgestellt von... Wilhelm van Kampen

■ Susanne Pollert: **Film- und Fernseharchive. Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland.** (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Bd. 10), Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam 1996, 473 Seiten ISBN 3-930850-32-X

Diese umfangreiche, aus einer Berliner Dissertation hervorgegangene Darstellung eines auch für Filmhistoriker wichtigen Themenkomplexes kann im Rahmen dieser Zeitschrift

nicht in der angemessenen Weise vorgestellt, sondern nur knapp angezeigt werden - mit der nachdrücklichen Empfehlung, sie zu studieren und vielfältigen Gebrauch davon zu machen.

Der Verfasserin, eine Historikerin und Archivarin, die zur Zeit im Deutschen Rundfunkarchiv arbeitet, ist nachzurühmen, daß sie leistet, was sie sich vorgenommen hat, nämlich „Historiker wie Archivare in ihrer Tätigkeit zu unterstützen: die einen durch die Vermittlung von Kenntnissen zu der Arbeitsweise, den Beständen und Erschließungsmethoden von Film- und Fernseharchiven; die anderen durch die Klärung theoretischer Grundlagen und terminologischer Voraussetzungen für eine Erschließung bewegter Bilder.“

Darüber hinaus und vor allem versteht sich die Arbeit aber als Beitrag zur Bewahrung der audiovisuellen Überlieferung. Dazu zeichnet sie die Entstehung, Entwicklung und Situation einer Auswahl von Film- und Fernseharchiven in der Bundesrepublik Deutschland bis zum Beginn der 90er Jahre nach, um damit das Problembewußtsein für den Erhaltungs- und Erschließungszustand ihrer Bestände zu schärfen. Dabei weist die Verfasserin z.B. darauf hin, daß Filmarchive für ihre Bestände „nicht, wie dies bei Fernseharchiven der Fall ist, mit einer Primärfunktion als Produktionsmittel im Prozeß der Programmmentstehung argumentieren und für diese Personal- und Sachmittel reklamieren“ können. Bezogen auf den Umfang ihrer Bestände verfügen die Filmarchive daher über zu geringe Haushaltsmittel und Bearbeitungskapazitäten, und dies wirkt sich in der Praxis zwangsläufig auf Quantität und Intensität der Erschließung und insgesamt auch auf die Anstrengungen zur Erhaltung des audiovisuellen Erbes aus, wie am Beispiel des Bundesarchiv-Filmarchivs deutlich wird.

Susanne Pollert kritisiert aber auch mit Recht, daß einige Rundfunkanstalten Einsparungseffekte diskutieren, „die sich aus einer Eingrenzung des Aufgabenspektrums der Archive ergeben könnten.“ Der Überblick über die Praxis und ihre Schwierigkeiten in ausgewählten Fernseharchiven zeigt, daß diese Tendenz fast durchgehend ist. Ein solcher Einsparungszwang könnte aber langfristig zu äußerst schädlichen Folgen nicht nur für die Programmbereiche führen, die inhaltlich und wirtschaftlich mehr und mehr von den Archiven profitieren, sondern vor allem für die Überlieferungsbildung, d.h. zu einer Wiederholung der Fehler der 60er und 70er Jahre, die schon einen unwiederbringlichen Informations- und Substanzverlust verursacht haben.

Es wäre zu wünschen, daß diese Appelle nicht ungehört verhallen. Sie abzuweisen, dürfte schwierig werden, da sie sich aus den soliden Analysen dieser Studie zwangsläufig ergeben. In seiner Informationsfülle erscheint das Buch zwar manchmal etwas redundant - es ist aber gerade darum auch fast als Handbuch zu gebrauchen. Auf eine Arbeit wie diese haben wir lange gewartet.

## vorgestellt von... Horst Claus

■ Ursula Hardt: *From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*. Berghahn Books, Providence, Oxford 1996, 256 Seiten  
ISBN: 1-57181-930-4 (Pbk) £ 14.95 / 1-57181-025-0 (Hbk) £ 35.00

Produzenten gehören zu den unbekanntesten Größen - zumindest in der deutschen Filmgeschichte. Während über ihre amerikanischen (und britischen) Kollegen umfangreiche Biographien und wissenschaftliche Untersuchungen existieren, führen sie in der Filmlit-

teratur ihres Landes ein Schattendasein. Die Zahl der Bücher, die sich mit ihnen beschäftigt, läßt sich an einer Hand abzählen. Um so erfreulicher ist es, über eine Biographie berichten zu können, die sich - obgleich auf Englisch - mit dem international vielleicht bedeutendsten von ihnen, Erich Pommer, auseinandersetzt.

Ursula Hardts „From California to Caligari“ entstand ursprünglich als Dissertation an der Universität von Iowa. Für die Buchausgabe hat die Autorin ihre Studie mit Erfolg von dem in wissenschaftlichen Arbeiten häufig anzutreffenden Jargon befreit, hat in jüngster Zeit erschienene Arbeiten berücksichtigt und ihre Untersuchung durch bislang unveröffentlichte Informationen erweitert, die sie Tonbandprotokollen, Pommers Privatkorrespondenz und ihren Gesprächen mit Pommers Sohn John entnommen hat. Gerade an diesen, sich auf persönliche Dokumente beziehenden Stellen ist das Buch besonders lesenswert. Erich Pommer plante eine Autobiographie, die dann verworfen wurde. In den dazu entstandenen Tonbandinterviews hat er widersprüchliche Angaben zu seiner Person und Arbeit nicht geklärt. So bleibt auch bei Hardt (wie schon in Wolfgang Jacobsens zur Pommer-Retrospektive der Berlinale 1989 erschienenen Buch) vieles ungeklärt - so die Frage nach dem Urheber des *Caligari*-Expressionismus oder nach möglichen weiteren Gründen, die neben der NS-Machtergreifung 1933 zu Pommers Trennung von der Ufa geführt haben könnten. Deutlich wird dafür das Bild des international denkenden, dynamischen, stets in der vordersten Linie der Filmentwicklung stehenden Produzenten - sein Weg vom 18jährigen Vertreter der Berliner Gaumont-Niederlassung zum Direktor und Produktionschef der Decla; sein (durch Hollywood-Erfahrungen geprägter) Wandel vom Förderer des deutschen Kunstfilms der „Goldenen 20er Jahre“ zum kommerziell denkenden Produzenten der berühmten Ufa-Tonfilmoperetten der frühen dreißiger Jahre; sein (als Verbindungsoffizier der Amerikaner) von vielen Seiten angegriffener Einsatz für den Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie nach dem 2. Weltkrieg.

Widersprechen würde ich Hardt gelegentlich im Detail. So beweist ihre Arbeit einmal mehr, wie riskant es ist, sich auf populäre „Filmgeschichtswerke“ wie die von Curt Riess zu berufen, von dem sie die Behauptung übernimmt, Pommer hätte nach der angeblich enttäuschenden Uraufführung von *Der Kongreß tanzt* in Wien die Berliner Premiere so kurzfristig angesetzt, daß sie stattfand, ehe sich negative Kritiken auf das dortige Publikum auswirken konnten: Zum Zeitpunkt der Erstaufführung in Berlin am 23. 10. 1931 lief der Film bereits in der 4. Woche im gleichen Wiener Kino. Dort hatte er nach zeitgenössischen Presseangaben - trotz einiger, über die naive Darstellung ihrer Stadt amüsiert lächelnder Wiener Kritiker - am 29. 9. 1931 „andauernden Applaus auf offener Szene“ und 47 Vorhänge erlebt. Auch mit Hardts Interpretation der Ufa-Vorstandsprotokolle in Bezug auf den von Pommer geplanten Charell-Film „Die Heimkehr des Odysseus“ würde ich nicht übereinstimmen. So eindeutig, wie sie es darstellt, haben die Herren wohl nicht auf Pommers Überredungskunst reagiert. Zwar hatten sie der teuersten Produktion seit Langs *Metropolis* im Februar 1933 grünes Licht gegeben; doch im Kontext aller Debatten der Monate Januar bis März kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die politische Entwicklung in Deutschland ein nicht unwillkommener Anlaß war, aus dem risikvollen Mammut-Projekt auszusteigen.

Dennoch: Hardts Arbeit weist einen Weg, den weiter zu verfolgen sich lohnt. Sie sollte dazu anregen, andere Produzenten der Vorkriegszeit näher unter die Lupe zu nehmen, z.B. weniger bekannte wie Max Glass von der Terra, einflußreiche wie Ufas Ernst Hugo Correll oder auch Günther Stapenhorst, der nach Pommers Weggang in dessen Position nachrückte, ohne je den gleichen Status zu erreichen.

■ Thomas Elsaesser: *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*. Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, 396 Seiten  
ISBN: 90-5356-059-9 (Pbk) £ 16.95 / 90-5356-184-6 (Hbk) £ 29.50

„Fassbinders Deutschland“ - so mancher, der sich mit dem Neuen Deutschen Film ernsthaft auseinandergesetzt hat, dürfte mit dem Gedanken gespielt haben, dieses Thema aufzugreifen. Bei allem politischen Engagement der Regie-Kollegen seiner Generation hat sich keiner so intensiv und kontrovers mit der jüngeren deutschen Geschichte und ihrer Darstellung auseinandergesetzt wie Rainer Werner Fassbinder. Diese Studie schrie geradezu danach, geschrieben zu werden - trotz (oder vielleicht auch gerade wegen) der Tatsache, daß es nach dem frühen Tod des Regisseurs schnell still um ihn geworden war (so stellte z.B. „Sight and Sound“ Mitte der 80er Jahre fest, daß damals nicht ein einziger seiner Filme in England von einem kommerziellen Verleih vertrieben wurde).

Thomas Elsaesser hat sich von Anfang an mit Fassbinders Arbeiten beschäftigt und sich für ihre Verbreitung in Großbritannien eingesetzt. „Fassbinder's Germany“ ist die erste mir bekannte, umfassende Untersuchung, die ihre Dynamik nicht aus Fassbinders turbulentem Privatleben bezieht, sondern sich auf der Grundlage aktueller Theorieansätze der „Media Studies“ und „Cultural Studies“ an die komplexen Beziehungen zwischen Geschichte, Filmen und Filmemacher heranarbeitet. Ebenso wie biographieorientierte werden werkimmanente Ansätze als unzureichend entlarvt.

Elsaesser zeigt die Grenzen von inzwischen stereotyp gewordenen Beobachtungen auf (wie die charakteristische Bildkomposition oder die zentrale Rolle von Frauengestalten) und entwickelt einen Modellansatz, der für zukünftige Studien dieser Art richtungweisend sein dürfte. Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß Fassbinder keine Geschichtsfilme, sondern Filme über die deutsche Geschichte aus der Perspektive der Gegenwart heraus machte und daß er als Person und auf Grund seiner Arbeiten der unpassendste Propagandist eines besseren Deutschlands war. Am Ende steht der Nachweis, warum er und sein Werk dennoch zu einer Ikone des deutschen Films wurden, die sich gleichberechtigt neben Emil Jannings, Marlene Dietrich, Conrad Veidt und Peter Lorre behauptet. Auf dem Weg dorthin werden ausführliche Diskussionen der Merkmale und großen Linien unter Berücksichtigung aller Filme geboten, sowie Einzeluntersuchungen zu *Despair*, der BRD-Trilogie (*Die Ehe der Maria Braun*, *Lola*, *Die Sehnsucht der Veronika Voss*), *Lili Marleen*, *In einem Jahr mit 13 Monden*, *Berlin Alexanderplatz* und den Auseinandersetzungen um das Theaterstück „Die Stadt, der Müll und der Tod“. Elsaesser bedient sich dabei einer vorsichtig fragenden Vorgehensweise, die sich durch regelmäßig wiederkehrende Benutzung des Konjunktivs und der Adverbien „vielleicht“ und „möglicherweise“ auszeichnet. Bei aller Zielstrebigkeit in Bezug auf Aussagen und Schlußfolgerungen fordert er so den Leser immer wieder auf, andere Möglichkeiten als die angebotenen zu durchdenken. Mit dieser Technik unterstreicht Elsaesser, daß er seine Studie als Arbeitsbuch verstanden wissen will, auf dessen Grundlage aufgebaut werden kann und soll. Deshalb liefert er eine, über das übliche hinausgehende, ausführlich kommentierte Filmographie (die besonders dem mit unbekannteren Fassbinder-Filmen nicht vertrauten Leser den Zugang zu Elsaessers Gedankengang erleichtert), eine Chronologie (Fassbinders Lebensdaten in Beziehung zur Entwicklung von Politik, Kultur und Medien der Zeit) sowie eine Bibliographie unter besonderer Berücksichtigung der englischsprachigen Literatur. Im Rahmen dieses Konzepts hätte man sich ausnahmsweise gewünscht, die Fußnoten unten auf der Seite oder zumindest so arrangiert zu finden, daß auf sie schnell und ohne viel Herumblättern zugegriffen werden kann.

## vorgestellt von... Sylvia Brandt

■ Mona Sarkis: *Blick Stimme und (k)ein Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen*. M & PVerlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1997 (Zugl. München Univ., Diss., 1996), 278 Seiten  
ISBN 3-476-45175-5, DM 45,00

Am 8. August 1896 kündigte das „Kleine Journal“ (Berlin) den Einsatz des Kinematographen bei der Aufführung „des bekannten Ausstattungstückes ‚La Biche au Bois‘ im Pariser Châtelet-Theater an; man verspreche sich eine große Wirkung von diesem Versuch. 100 Jahre später analysiert Mona Sarkis anhand des Werkes dreier multimedialer Theatermacher John Jesurun, der Wooster Group und Giorgio Barberio Corsetti / Paolo Rosa sowie des Werkes der drei interaktiven Medienkünstler Supreme Particles, Woody & Steine Vasulka und Elfriede Jelinek die Voraussetzungen und Implikationen, die mit dem Einsatz von Video- und Computertechnik im Theater bzw. in der Performancekunst verbunden sind. Sarkis' provozierender Ansatz: Der Begriff der Dekonstruktion, der heute allgemein als Schlagwort für solche Events herhalten müsse, werde für etwa gebraucht, was genau genommen noch gar nicht recht in Angriff genommen sei.

In ausführlichem Rückgriff auf psychoanalytische und poststrukturalistische Theorien unternimmt es Sarkis, den für die intermedialen und interaktiven Kunstformen entscheidenden Dekonstruktionsbegriff sukzessive neu zu bestimmen. Daß dabei die theoretischen Ausführungen teilweise etwas langatmig geraten, nimmt man bei dieser fundierten Arbeit, in der sichtbar wird, daß ein bloßes Verrücken der gewohnten Darstellungsmodalitäten nicht ausreicht, um von Dekonstruktion und subversiver Kunst zu sprechen, gerne in Kauf.

Aufschlußreich ist der Rekurs der Autorin auf die Filmanalyse und -Praxis. Nicht nur sind, mit Ausnahme von Jelinek und Barberio Corsetti, der aber auch Filmschauspieler war, alle betrachteten Künstler auch Filmemacher, sondern die Art und Weise, in der die elektronischen Medien eingesetzt werden, geschieht auch in zumeist auffallend starker Analogie zur Filmtechnik (Montage, Groß- und Detailaufnahmen, Zentralperspektive u.ä.).

Anhand konkreter Beispiele verdeutlicht Sarkis, daß der Einsatz der Medien in den Installationen oder im Theater eben nicht per se eine Veränderung des Blickwinkels hervorruft, sondern daß im Gegenteil hier oft nur die Restauration dessen bewirkt werde, was von den Künstlern selbst an den traditionellen Film- und Theateraufführungen kritisiert wird.

Sarkis, selbst interaktive Aktionskünstlerin, konstatiert damit bereits eine Stagnation dieser jungen Kunstform, die sich auch in der teilweisen Rückbesinnung der analysierten Künstler auf die „alten Medien“ Film und Video ausmacht. Ein Ausblick auf die neuen Medien Internet und interaktives Fernsehen beschließt die Studie. Die in ihnen angelegten interaktiven Möglichkeiten, so die Autorin, versprechen eine neue Versuchsphase und damit weitere An- und Aufregungen für die interaktive Medienkunst.

## vorgestellt von... Uli Jung

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

Die Rolle des Instituts für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm in der Entwicklung des Neuen Deutschen Films wird hier erstmals umfassend dargestellt. Von einigen Unterzeichnern des Oberhausener Manifests 1962 vereinnahmt, bestand das Institut in einer Vorform jedoch schon Jahre früher. Als Nachfolgeinstitution des Bauhauses hatte die HfG im Lehrplan der Abteilung „Visuelle Kommunikation“ Film vorgesehen. Was 1956 als theoretische Unterweisung in der Filmanalyse und dem Verfassen von Kurzfilmdrehbüchern begann, wurde in den sechziger Jahren zu einem eigenständigen Studiengang ausgebaut, der auch die praktische Seite des Filmemachens beinhaltete.

In der Unterrichtspraxis fällt neben einer starken Hervorhebung literarischer Prinzipien die Konzentration auf ultrakurze Filmformen, die sogenannten Miniaturen, auf, die Sannwald als „vielleicht die einzige ästhetische Innovation, die von der Filmabteilung der HfG erarbeitet und perfektioniert wurde“ (S. 103), charakterisiert. Es handelt sich dabei um kleinste filmische Einheiten, die im Idealfall frei untereinander kombinierbar sein sollten. Der Duktus der Miniaturen hat sich im Lauf der Zeit verändert, hat subjektive Haltungen wieder zugelassen, die zunächst vollkommen verpönt waren. In dokumentarischer Manier am Alltag der Bundesrepublik orientiert, fiel an den Miniaturen doch eine deutliche Überbewertung des Sprachlichen über dem Visuellen auf: „Man ging nicht vom Sichtbaren aus, (...) vielmehr filmte man sie ab.“ (S. 128)

Leider ist die überwiegende Mehrzahl der in Ulm entstandenen Filme selbst in Fachkreisen weitgehend unbekannt. Sie fanden ihre Foren auf Festivals und Sondervorführungen, und lagern heute, sofern sie überlebt haben, in Archiven und Privatsammlungen. Sannwald hat eine große Zahl dieser Filme gesichtet und ausführlich beschrieben; das ist das wesentliche Verdienst ihrer Studie, denn sie macht eine Filmtradition wieder sichtbar, die als Vor- und Frühgeschichte des Neuen Deutschen Films bisher zu wenig beachtet worden ist. Ausgehend von einer ausführlichen Erörterung der ‚Filmkrisen‘-Diskussion der fünfziger Jahre, über die theoretischen und praktischen Schwierigkeiten der Installation des Instituts in den Rahmen der HfG, bis hin zur Instrumentalisierung des Instituts für die kulturpolitischen Ziele Alexander Kluges legt Sannwald den Kontext dar, innerhalb dessen zehn Jahre lang in Ulm Film unterrichtet worden ist. Leider gibt sie für die gesichteten Filme keine Quellenhinweise.

■ Stephen Herbert, Luke McKernan (Hg.). *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*. London: BFI, 1996; 178 Seiten, mit Illustrationen  
ISBN: 0-85170-539-1, £ 40.00

Ein wichtiges internationales Handbuch zur Vor- und Frühgeschichte des Kino ist anzuzeigen. Bewußt nennen die Herausgeber Herbert und McKernan ihr Buch ein „Who's Who“ und nicht „Biographisches Lexikon“, denn die biographischen Details vieler der Persönlichkeiten, die Eingang gefunden haben, sind weniger als ausführlich; häufig

konnten sie nur auf das professionelle Leben bezogen werden. Der Skopus des Handbuchs ist dafür im wahren Sinne international und berücksichtigt nicht nur die westlichen Industrienationen, sondern auch entlegenere Gebiete, die man gemeinhin nicht mit der Erörterung des Frühen Kinos in Verbindung bringt. Der Sultan von Marokko, Abd al-Aziz, der sich schon vor der Jahrhundertwende einen Hof-Operateur hielt und seine Auslandsreisen auf Film bannen ließ, steht völlig gleichberechtigt neben dem frühen amerikanischen Kameramann Billy Bitzer, Salvador Toscano Barragan, Mexikos erstem Filmemacher oder etwa Kaiser Wilhelm II, einem bekannten deutschen Film-Enthusiasten besonderer Art.

Die Kriterien für die Aufnahme in das Handbuch sind also weit gefaßt: Erfinder, Techniker, Unternehmer, Darsteller, Künstler und Propagandisten finden im Who's Who of Victorian Cinema Eingang, was dazu führt, daß der Leser neben technischen Darlegungen auch so etwas wie eine Sozialgeschichte des Frühen Kinos querlesen kann. Als Ausgangspunkt der Überlegungen gilt aber die richtige Annahme, daß das Kino „did not arrive as a neat package on a specific date“, sondern vielmehr Ergebnis internationaler Bemühungen, Erfindungen, Sackgassen und Auswertungsinteressen ist. Victorian Cinema, das zunächst auf dem Cover nur als schlagwortartige Periodisierung erscheint, erweist sich allerdings terminologisch als problematisch, denn der Viktorianismus kann schwerlich als Bezugsrahmen für ein international berichtendes Handbuch herhalten. Das tut der Professionalität der einzelnen Eintragungen jedoch keinen Abbruch.

Der deutsche Beitrag zum Frühen Kino ist gewiß ein wenig unterrepräsentiert. Aber natürlich sind Anschütz, Messter und die Skladanowskys gebührend gewürdigt. Daneben wird aber auch auf den Zeitraffer-Pionier Wilhelm F.P. Pfeffer verwiesen, der um 1900 bereits das Pflanzenwachstum auf Film bannte. Oder auf den in Ostpreußen gebürtigen Ringer Eugen Sandow, der sich 1894 von W.K.L. Dickson für die Edison Company und ein Jahr später von Max Skladanowsky für sein Wintergarten Programm filmen ließ. Auch Ludwig Stollwercks Beitrag zur Verbreitung des Films in Deutschland hat Eingang ins Handbuch gefunden. Da jeder Eintrag mit bibliographischen Hinweisen versehen ist, kann das Who's Who zu weiterer Beschäftigung anstoßen.

Vor dem eigentlichen lexikalischen Teil haben die Herausgeber in einem „Technical Essay“ eine Art Glossar der wichtigsten technischen Entwicklungen aus der Vor- und Frühgeschichte des Films bzw. Kinos zusammengestellt, der dazu angetan ist, etwas Klarheit in die durch die Nomenklatur verwirren Zusammenhänge zu bringen. Eine Auswahlbibliographie, eine vorbildlicher Index und eine alphabetische Liste von Film-Apparaturen und Geräteteilen (zusammen mit den Namen ihrer Erfinder oder Auswarter) schließen diesen sehr empfehlenswerten, aber leider recht teuren Band ab.

## **vorgestellt von... Andreas Fast**

■ Günter Jordan / Ralf Schenk (Red.): **Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92.** Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Jovis Verlagsbüro, Berlin 1996, 464 Seiten, 250 s/w-Abbildungen. ISBN 3-931321-51-7, DM 68.00

Daß der DEFA-Dokumentarfilm gerade jetzt eine kleine Renaissance erlebt, ist nicht zuletzt dem noch jungen, vor allem durch seine hervorragend gestalteten Bücher zur Kunst- und Architekturgeschichte hervorgetretenen Jovis-Verlag Berlin zu verdanken,

in dem dieser umfangreiche, vom Filmmuseum Potsdam herausgegebene Sammelband erschienen ist. Aus der Fülle von rund 10.000 DEFA-Dokumentarfilmen aller Sparten haben die elf Autorinnen und Autoren etwa 1000 Filme wieder- und neugesehen und zum Gegenstand ihrer Untersuchung gemacht. Auf der Grundlage umfangreichen schriftlichen Archivmaterials ist ein außerordentlich informatives Filmbuch entstanden, das sich für einen schnellen Überblick eignet, aber auch wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Inhaltliche (so gibt es lediglich eine Auswahlfilmographie) und thematische Auslassungen (es fehlt der Kinderdokumentarfilm) kann der Leser durch die bereits vorliegende Einzeluntersuchung („Erprobung eines Genres“, 1991) von Günter Jordan oder die DEFA-Jahresberichte ergänzen.

Der erste Teil des Buches gibt in sechs Beiträgen einen chronologisch gehaltenen repräsentativen Überblick über die Entwicklung im Dokumentarfilm von der DEFA-Gründung 1946 bis zur Studioauflösung 1992. Das für die Jahre ab 1960 gewählte benutzerfreundliche Dezenium-Schema läßt aber Fragen offen. Günter Jordan beschreibt, wie dem Optimismus der Anfangsjahre bis 1952 schnell schematische Parteipropaganda mit flachen Bildern folgte. Den Zwängen zwischen Kreativität und Parteidisziplin, dem liberaleren Kurs nach Stalins Tod und der Öffnung nach Westen geht der Historiker Thomas Heimann für den Zeitraum bis 1960 nach. Hans-Jörg Rothers widmet sich in „Auftrag: Propaganda“ kritisch den Parteifilmern Gass, Heynowski & Scheunemann sowie den Thorndikes und würdigt mit Sympathie Jürgen Böttchers Arbeiten der Jahre bis 1970. Eduard Schreiber geht vielleicht am direktesten in die eigene Geschichte zurück und nennt die 70er Jahre die „Zeit der verpaßten Möglichkeiten“. Für ihn war der „naive Glaube vieler Regisseure, der Staat DDR sei reformierbar“, eine Antriebsfeder ihrer Arbeit. Dem DDR-Alltag widmeten Regisseure wie Koepp und Schreiber daher ihre Aufmerksamkeit, verabschiedeten das ideologieüberfrachtete Filmmodell. Diesen kritischen Film-Reflexionen über den Sozialismus in den 80er Jahren spürt Elke Schieber facettenreich nach. Das Auseinanderklaffen von Wunsch und Wirklichkeit war nur durch die Betonung des Subjektiven gegenüber den „objektiven Gesetzmäßigkeiten“ darstellbar. Tabuthemen wurden nun in Filmen gezeigt und vom Publikum angenommen. Die Agonie der DDR riß zuletzt auch das Dokumentarfilmstudio und seine Mitarbeiter in den Strudel der Veränderung, bis hin zu seinem Ende 1992, von Heidemarie Hecht anschaulich beschrieben.

Der zweite, nicht weniger aufschlußreiche Teil des Buches widmet sich fünf interessanten Einzelaspekten: „Der Augenzeuge“ (Günter Jordan), „Der populärwissenschaftliche Film der DEFA“ (Gerhard Knopfe), „Dokumentarfilme an der Babelsberger Filmhochschule“ (Claus Löser), „Die staatliche Filmdokumentation“ (Thomas Grimm) sowie „Die Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche“ (Christiane Mückenberger). Abgerundet wird das ganze durch einen film- und biographischen Anhang, der aber aus Platzgründen auf die besprochenen Regisseure beschränkt bleiben mußte.

Das Buch profitiert, bedingt durch die Wahl der Autoren - einzig der Historiker Thomas Heimann ist Westdeutscher - von deren Detailwissen und Erlebnissen als Filmer, Autoren und Journalisten in der DDR. Vermißt habe ich deshalb die Thematisierung des konkreten Arbeitsalltags der Filmschaffenden, ihrer materiellen Grundlagen, die Schilderung von Produktionsabläufen anhand exemplarischer Beispiele. Denn auch das Privileg, Filme zu machen, bestand sicherlich nicht nur aus einem theoretischen Diskurs des Regisseurs mit dem Thema und der Gesellschaft. Hier wäre der Ort gewesen, Insiderwissen konkreter transparent zu machen und jene Einblicke, die man als Zuschauer am Dokumentarfilm schätzt, zu vermitteln.

Ein stimmiges Buch, das auch durch sein Gleichgewicht zwischen Text und exzellenten Photos überzeugt und das trotz des selbstbescheidenen Anspruchs der Redakteure Günter Jordan und Ralf Schenk Maßstäbe setzt. Es macht neugierig auf diese Filme, die im Kinoalltag normalerweise ein Schattendasein führen und bietet nicht zuletzt den Programmachern der einschlägigen Kinos wertvolle Anregungen für Filmreihen.

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ 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

Dieser Sammelband, der auf eine Vorlesungsreihe der Universität Hamburg im Sommersemester 1995 zurückgeht, betrachtet den Film als „Teilbereich einer ihn selbst umfassenden Mediengeschichte“, so Harro Segeberg, der die auf drei Bände angelegte Reihe zusammen mit Knuth Hickethier und Corinna Müller herausgibt. Im ersten Band über die Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst spüren 15 Autoren überwiegend aus dem Bereich der Literatur- und Kunstwissenschaft, sehr westeuropazentriert, den Analogien und Differenzen in den „sogenannten Vorläufer-Medien“ (Segeberg) nach.

Wolfgang Settekorn konzentriert sich auf die Entwicklung der Blickkonstitution im Rahmen von Inszenierungen am Beispiel der Figur des Hercules Gallicus. Gerd Eversberg zeichnet die Geschichte des Schattenspiels nach, das schon 1695 „malerische Städteprospekte“ im zumeist humoristischen Programm hatte; die mit Musik begleiteten Stücke wie „Der Hühner-Dieb“ und „Löwenfang in Afrika“ erreichten eine „fast vollständige Illusion“; diese Titel könnten auch auf einem frühen Filmprogramm stehen. „Die Themen haben sich nicht geändert“ bestätigt Wojciech Sztaba in seinem zwingenden Beitrag über den Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den Bilderhunger befriedigenden Guckkasten; neben Naturkatastrophen, historischen Szenen und obszönen Bildern gab es „Ansichten von Städten, Gebäuden und Landschaften aus nahen und fernen Ländern“. Anhand von Goethes „Wahlverwandschaften“ analysiert Lutz Fischer, wie Natur durch Rahmung und Perspektive neu konstruiert wird. Klaus Bartels stellt die *Laterna Magica* vor, die ab 1750 als „zweifelhaftes Medium“ geächtet war. Das 19. Jahrhundert fand Gefallen daran, sich von der Landschaftsdarstellung in den Panoramas, die „überwältigend gewirkt haben muß“ (Albrecht Koschorke), in eine sowohl euphorisierende als auch befremdliche Angstlust versetzen zu lassen; Schwindel und Glücksrausch gingen dabei Hand in Hand. Auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere in den „Moving Panoramas“, findet Monika Wagner eine starke Verdichtung der Bildinhalte. In Erzählungen u.a. von E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine sucht Götz Großklaus Elemente vorphotographischer Wahrnehmung, während Joachim Paech filmische Schreibweisen u.a. bei Gustav Flaubert analysiert.

Joachim Schöberl weist darauf hin, daß die Gartenlaube die Interpretation ihrer genhaften Illustrationen nicht dem Leser überläßt, sondern ihn „in seiner Wahrnehmung lenkt und steuert durch dezidierte Bildkommentare und Erklärungen“, ohne aber eine Erklärung für diese Eigentümlichkeit anzubieten. Hier hätte sich ein Vergleich mit dem Filmekklärer gelohnt. Auch Jens Balzer weist auf einen solchen Erklärer hin, den

„Yellow Kid“, der in den frühen amerikanischen Comics als stehende Figur das Geschehen kommentierte.

Spannend, was Johann N. Schmidt im englischen Bühnenmelodram des 19. Jahrhunderts als einer „spektakulären Reproduktion der Außenwelt“ alles an Techniken vorstellt, die sich später auch im Film wiederfinden. Corinna Müller analysiert das wechselhafte Verhältnis von Film und Varieté in Hamburg bis kurz nach der Jahrhundertwende auf der Hintergrund der „Wettbewerbsstrukturen in der Unterhaltungsszene“. Harro Segeberg stellt darauf ab, daß der Kinematograph „dem Zeitgenossen das Einüben in neue Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster (erlaubte), mit denen er sich auf die Anforderungen einer zumal in den Großstädten stetig dynamisierten Lebenswelt einstellen konnte.“ Knut Hickethier schließlich plädiert dafür, „von den Mischungen über Überlagerungen medialer Systeme als dem Normalfall auszugehen“ und die Filmgeschichte als Teil der Geschichte der Elektrifizierung der Kultur zu betrachten.

Die meisten Aufsätze sind in sich abgeschlossene kleine Mediengeschichten; der Zusammenhang der Vorläufermedien mit dem Film wird meist ausschließlich hergestellt über die „Vorbereitung der Menschen auf eine neue Form des Sehens, die der Film ihnen abverlangt“ (Eversberg). Johann N. Schmidt faßt das grundsätzliche Problem zusammen: „So überzeugend aber die Einflüsse im einzelnen auch dargelegt sein mögen, so sehr ist doch auf ihren Mangel an Systematik und Kausalität zu beharren. Dieser Mangel liegt freilich (...) in der Sache selbst. (...) Ohne diese Vorläufer wäre das Kino nicht möglich gewesen, und doch führt von ihnen keine gerade Linie zum Film.“ Schade, daß nicht mehr Filmwissenschaftler mitgebreitet haben, manches Thema wäre dann doch anders akzentuiert worden. Dennoch bietet dieser erste Band einer Mediengeschichte des Films wichtige Hinweise auf seine Positionierung innerhalb einer „Kulturgeschichte der Wahrnehmung“ (Segeberg).

■ 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

Auch diese Drehbuchedition ist wiederum „keine historisch-kritische Edition, sondern (...) eine möglichst vorlagentreue Leseausgabe“. Als Grundlage dienten die von G. W. Pabst und seinem Assistenten Herbert Rappaport benutzten Drehbücher; das Exemplar von Pabst wird als „Regiebuch“ charakterisiert. Dieser nun schon vierte Band der Reihe FILMtext ist der bisher gelungenste: die dichte Drehbuchlektüre des Pabst-Spezialisten Hermann Barth detailliert die Produktionsgeschichte von *Kameradschaft* und Heike Klapdor arbeitet präzise die Beziehungen zwischen Pabsts Film und dem Bergarbeiter-schauspiel „Herr ohne Helden“ von Anna Gmeyner heraus. (Beide Autoren differieren übrigens in einem interessanten Punkt: während Barth eine direkte Zusammenarbeit von Anna Gmeyner mit G. W. Pabst am Treatment von *Kameradschaft* als gesichert annimmt, stellt Heike Klapdor diese nur als Vermutung vor.)

Die zeitgenössischen Kritiken zu *Kameradschaft* wurden nicht mehr nur aus dem linken und liberalen, sondern auch aus dem konservativen und rechten Spektrum ausgewählt. Zeugnisse von G. W. Pabst und seinem Hauptdarsteller Alexander Granach ergänzen den Band. Natürlich fehlt auch Carl Ottens am 18. November 1931 im Berliner Tageblatt veröffentlichte Erzählung „Courrières“ nicht - sie bildete die Grundlage für

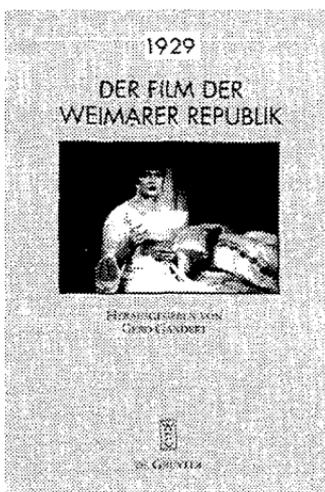
das Drehbuch zu *Kameradschaft*. Otten hatte sich mit diesem Stoff 1930 an einem Manuskript-Wettbewerb des in Paris gegründeten Comité International pour la Diffusion Artistique et Littéraire par le Cinématographe (C.I.D.A.L.C.) beteiligt; der Sieger sollte mit einem Film-Friedenspreis ausgezeichnet werden. (Vgl. die Dokumentation dieses „geheimnisvollen Filmfriedenspreises“ in Filmblatt 2; weitere Details zum C.I.D.A.L.C. in diesem Heft S. 26).

Leider stehen auch in dieser Drehbuchedition die Drehbuchautoren Ladislaus Vajda, Karl Otten und Peter Martin Lampel wieder im Schatten des Regisseurs und das Drehbuch im Dienst der Produktionsgeschichte. Zwar werden die Autoren kurz vorgestellt, aber die Beschaffenheit ihres in fünfmonatiger Arbeit entstandenen Drehbuchs als eigenwertiger Text wird nur ansatzweise diskutiert. Auch wäre es sinnvoll, in den kommenden Editionen die Überlieferung der Filmkopien und ihre Verfügbarkeit zu dokumentieren; Barth gibt einige Details zur Kopienlage von *Kameradschaft* in seinen Anmerkungen. Da der Vergleich Drehbuch - Film in der Regel wohl überwiegend anhand eines Videos vorgenommen wird, wäre es zudem hilfreich, evtl. vorhandene Kaufvideos daraufhin anzusehen, auf welcher Filmfassung sie beruhen.

■ **FilmGeschichte. Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek**, Berlin, Nr. 9/10, Juni 1997, 110 Seiten  
ISSN 1431-3502, DM 10,00

FilmGeschichte, die Hauszeitschrift der Stiftung Deutsche Kinemathek, ist erstmals auch über ausgewählte Buchhandlungen zu beziehen. Schwerpunkt der letzten Ausgabe ist eine Nachlese der Retrospektive der letzten Berliner Filmfestspiele: Daniela Sannwald schreibt über Louise Brooks, Wolfgang Jacobsen, Martin Koerber, Matthias Knop, Eric Le Roy und andere über G. W. Pabst, Evelyn Hampicke und Artem Demenok berichten über die Rekonstruktionen von *Um's tägliche Brot* (1929) bzw. *Das Geschenk des Inders* (1913). Peter Nau und Norbert Grob sind mit Beiträgen über den Jungen deutschen Film vertreten, Fritz Göttler reflektiert über Detlef Sierck/Douglas Sirk und Hans Helmut Prinzler annotiert Filmliteratur.

Bemerkenswert der neue Ton, den Rolf Aurich in den Nachrichtenbrief einbringt. Aurich, bei der Deutschen Kinemathek im Bereich Publikationen und Veranstaltungen angestellt, nimmt Recherchereisen nach Wien und Hamburg zum Anlaß, nicht nur über Forschungsergebnisse zu berichten, sondern auch Positionen zur Filmgeschichte zu bestimmen. Seine Kritik des 9. Filmhistorischen Kongresses von CineGraph (Hamburg, November 1996, Motto: „Triviale Tropen“) über den exotischen Films gestaltet sich grundsätzlich. An die Adresse der nicht genannten Veranstalter richtet Aurich die Frage, „ob die Branche der ‚historischen Filmforschung‘ neben aller fleißigen Arbeit auch darüber nachdenkt, worin eigentlich ihre Aktivität besteht und was ihr Ziel sein könnte.“ (S. 53, kursiv im Original) Am Schlußreferat von Klaus Kreiemeier hebt er vor allem das Befragen „verschiedene(r) Formen von Dokumenten unterschiedlicher Provenienz“ - also das Einbetten des Films in einen „aufschlußreichen Kontext“ (S. 53) - hervor. „Ganz sicher wäre ich meiner Antwort nicht, würde ich gefragt, ob dies eine Position sei, von der aus Filmgeschichte in Deutschland betrieben wird.“ (S. 54) Aurich scheint für eine allesumfassende Kontextwissenschaft zu argumentieren, die den Film dann nur noch als ein „Dokument, Überrest“ (S. 53) unter vielen anderen auswertet. Der Filmhistoriker gibt sich selbst auf und läßt sich von dem übrigen Material verleiten, „sich darein womöglich tiefer zu versenken als in die Filme.“ (S. 55) Aurich fragt ab-



**jetzt als Broschur**

## Der Film der Weimarer Republik 1929

Ein Handbuch  
der zeitgenössischen Kritik  
Im Auftrag der  
Stiftung Deutsche Kinemathek  
herausgegeben von Gero Gandert

1997. XXVII, 916 S., 123 Abb.  
Br. DM 78,-/öS 569,-/sFr 71,-  
• ISBN 3-11-015805-1

„Gero Gandert erfüllt die kühnsten Träume eines jeden deutschen Filmhistorikers...“  
Rheinischer Merkur

„Der Band ist ein Markstein der Auseinandersetzung mit deutscher Filmgeschichte...“  
film-dienst

„Ein Werk, das von nun an für die filmhistorische Grundlagenforschung Maßstäbe setzte...“  
WDR 3

Gero Gandert hat im ersten Band des Handbuchs "Der Film der Weimarer Republik" zeitgenössische Rezensionen und filmografische Daten zu allen 219 abendfüllenden Filmen des Jahres 1929 zusammengetragen. Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Hans Sahl, Ernst Blass, Kurt Pinthus, Erich Kästner, Max Brod und viele andere schreiben über berühmte und weniger berühmte Filme, über Stummfilme und über die ersten Tonfilme. Es entsteht so eine Geschichte des deutschen Films und der deutschen Filmkritik des Jahres 1929, die gleichzeitig ein kultur- und politikgeschichtliches Panorama der späten Weimarer Republik gibt.

WALTER DE GRUYTER & CO  
Genthiner Straße 13 · D-10785 Berlin  
Tel. +49 (0)30 2 60 05-0  
Fax +49 (0)30 2 60 05-251  
Internet: [www.deGruyter.de](http://www.deGruyter.de)



de Gruyter  
Berlin · New York

schließend: „Warum eigentlich heißt ‚Filmgeschichte betreiben‘ in Deutschland so oft Biographien nachzeichnen?“ Gute Biographien zeichnen aber nicht nur Vita und Oeuvre nach, sondern verweben diese so mit der Zeit, daß eine Deutung sowohl der Person als auch der Epoche entsteht: Gibt es in Deutschland wirklich so viele gute Biographien über Filmkünstler?

■ Michael Schaudig (Hg.): **Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte.** diskurs film Verlag Schaudig & Ledig, München 1996, 503 Seiten, Abb. (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Band 8, 1996) ISSN 0931-1416, ISBN 3-926372-07-9, DM 58,00

Zwanzig Detailstudien umfaßt dieser gewichtige Band aus der Reihe der Münchner Beiträge zur Filmphilologie, der sicher dazu beitragen wird, das Verhältnis zwischen Textwissenschaft und Filmgeschichte konkreter zu bestimmen. Das Ziel der Aufsatzsammlung, unterschiedliche filmhistoriographische Modelle „möglichst facettenreich in thematisch wie analytisch und zeitbezüglich differierten Positionsbestimmungen“ (Schaudig, S. 17) vorzustellen, wird eindrucksvoll erreicht. Evelyn Hampicke (über den vergessenen Filmproduzenten Jules Greenbaum) und Christiane Heuwinkel (über die Entwicklung der Filmkritik in den Münchner Neuesten Nachrichten von 1907 - 1914) rekurrieren vor allem auf zeitgenössische Presseberichte. Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften im Ersten Weltkrieg wird von Herbert Birett und Sabine Lenk anhand der entsprechenden Verordnungen herausgearbeitet, während Jürgen Kasten die *Caligari*-Veträge vom Urheberrecht her betrachtet. Auf neuerschlossene Akten aus russischen Archiven stützt Wolfgang Mühl-Benninghaus seine Darstellung der deutsch-russischen Filmbeziehungen in der Weimarer Republik.

Michaela Krützen untersucht die Herstellung von Sprachversionen als Antwort auf das Sprachproblem im frühen Tonfilm auch unter ökonomischen Aspekten als eine „Zweitauswertung der Stoffe“ (S. 147). Die Arbeit der Gaufilmstellen war Andrea Naica-Loebell zufolge - sie hat insbesondere ein Nachrichtenblatt der NSDAP Gaufilmstelle München-Oberbayern ausgewertet - darauf gerichtet, Filmvorführungen als Gemeinschaftserlebnis zu inszenieren.

Michael Truppner belegt für die 1940er Bearbeitung von *Morgenrot* eine Neufassung des Todesdiskurses und somit die Umwertung der Normaussage des gesamten Films: der Opfertod wird nun als ranghöchste Norm vorgestellt. Klaus Kanzog versucht anhand von exemplarischen Beispielen von *Die Drei von der Tankstelle* bis zu den Filmen von Mauricio Kagel eine Geschichte des deutschen Musikfilms - einen Begriff, den er dann aber zugunsten anderer Genrebezeichnungen wie „Revuefilm“, „Musikerfilm“ und „Sängerfilm“ zurückstellt. Kirsten Burghardt exemplifiziert die moralische Wiederaufrüstung im Nachkriegsfilm als „Bekehrung der einzelnen Konfliktfiguren zu einem gemeinschaftsfähigen Sozialverhalten“ (S. 246), während Jürgen Felix die ‚Halbstarke‘-Filme, die es „im westdeutschen Nachkriegskino als Genre nie gegeben hat“ (S. 316), als „Zwischenspiel“ vorstellt: die Film-Halbstarke seien in beiden Teilen Deutschlands weniger rebel heros denn Jugendkriminelle gewesen. Michael Schaudig versucht den bisher weitgehend unreflektiert benutzten Begriff Remake präziser zu bestimmen, Oliver Jahraus beschäftigt sich mit dem Mythos Ludwigs II. in ausgewählten Filmen und Elisabeth Miltschitzky analysiert den Begriff der Massenwirksamkeit im DDR-Film als ein „hochgradig ideologisches Kodewort“ (S. 420). Bei Andreas Rost (über Herzog, Wenders, Fassbinder) und Peter Schott (über Rudolf Thome) steht die Regis-

seurs-Persönlichkeit im Zentrum ihrer Filmanalyse. Petra Grimm versucht die Konstruktionsprinzipien des angeblich erst 1934 entstandenen Trailers zu ermitteln, legt aber die Vorspannsfilme der 20er Jahre ohne Begründung als „Ton- und Bildsalat“ (S.455) ad acta.

Auf die eingangs von Schaudig herausgeforderte „Superdisziplin‘ Medienwissenschaft“ (S. 11) antwortet Knut Hickethier im Schlußbeitrag mit einem Plädoyer für eine „audiovisuelle Kulturgeschichte“ (S. 489), die wesentlich das Fernsehen als einer „Erzählinstanz ganz neuer Dimension“ (S. 493) umfassen müßten; wirklich neue Erzählformen würden dennoch kaum entwickelt werden - die Kontinuität der Filmgeschichte, so Hickethiers Vermutung, „als einer (erweiterten) Geschichte der audiovisuellen Erzähl- und Darstellungskunst wird (...) weiterbestehen.“ (S. 500) Ein aufregender Band und eine spannende Positionsbestimmung, auch für die Nicht-Philologen unter den Filmgeschichtlern.

■ 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, zahlreiche Abb. ISBN 3-9805490-0-3, DM 36,80

Der etwas umständliche Buchtitel geht auf zwei Filme zurück, die im lippischen Land entstanden sind: der Monumentalfilm *Die Hermannsschlacht* (1924), der an den „Originalschauplätzen“, d.h. dem vermuteten Ort der Varusschlacht gedreht wurde und der Dokumentarstreifen *Stätten und Werke der Liebe im schönen Lipperland* (1927/28) über die Diakonissenarbeit in Detmold. Der Band versammelt Fallstudien zur regionalen Filmgeschichte, die auf dem ersten Workshop des Film-Archivs Lippe (vgl. Filmblatt 3) im März 1995 vorgestellt wurden. Peter Stettner zufolge - im einleitenden Beitrag über „Geschichte im Film“ - muß man „die Filme so, wie sie sind, ernstnehmen und sie in ihrer vorliegenden Form als historische Quelle betrachten.“ Bei Dokumentarfilmen müsse man sich entscheiden, ob man sie als Traditionsquelle - „als eine Quelle, die ihren Gegenstand, ihren Überlieferungswert bewußt und absichtlich abbildet“ (S. 34) - oder als Überrestquelle - „unbeabsichtigte, zum Teil für Zeitgenossen selbstverständliche, zum Teil den Hintergrund bildende Verhältnisse“ (S. 35) - befrage; Spielfilme dagegen hätten ausschließlich einen Wert als Überrestquellen.

Die folgenden Detailstudien versuchen jeweils, mit unterschiedlichem Ertrag, dieser doppelten Fragestellung zu folgen. So hebt Wolfgang Müller in seinem Beitrag über *Die Hermannsschlacht* auf die Rezeption der Zuschauer des Jahres 1924 ab, die in dem Film ganz offensichtlich eine „Darstellung des innerlich zerrissenen und durch den Vertrag von Versailles gequälten Deutschlands“ sahen und willig die vom Film angebotene Lösung - „Rache und Vernichtungskampf gegen den ‚Todfeind‘, die Franzosen“ (S. 47) - begrüßten.

Jürgen Scheffler analysiert den Film *Stätten und Werke der Liebe im schönen Lipperlande* von der (fälschlich als Jüdin vorgestellten) Regisseurin Gertrud David als regionales Beispiel für die bisher nicht aufgearbeitete kirchliche Filmarbeit, in deren Rahmen Filmvorführungen mehr waren als Information und Unterhaltung, sondern, von einem Vortrag und Gesängen begleitet, religiösen Charakter annahmen. Cornelia Fleer untersucht das Kino in Bielefeld - eine Zusammenfassung ihrer Studie „Vom Kaiser-Panorama zum Heimatfilm“ (Besprechung in Filmblatt 4) - während Dieter Zoremba sich

mit der kleinstädtischen Kinokultur in Blomberg beschäftigt; wichtigste Quelle sind hier neben den lokalen Zeitungen die regionalen Archive mit ihrer sehr guten Überlieferungssituation. Davon profitiert auch Hans-Gerd Schmidt in seinen Beiträgen über Lippe in den Filmen des 3. Reichs. In seiner Analyse der Nachkriegsfilme werden die Befunde - Nostalgie und Mythos als Mentalität des Rückzugs - allerdings mehr behauptet als aus den Filmen herausgearbeitet. Insgesamt bereichern die „Schlachten und Stätten der Liebe“ die Filmgeschichte nicht nur mit der Entdeckung der Filmregion Lippe und wichtigen Hinweisen auf bisher nicht ausgewertete Archive, sondern geben auch einen erneuten Anstoß für eine stärkere Beschäftigung mit dem Kino-Alltag jenseits der großstädtischen Premierenkinos.

■ Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen (Hg.): **Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung**, edition text + kritik, München 1997, 268 S. (Ein CineGraph-Buch) ISBN 3-88377-550-9, DM 38,00

Hilfreiche Einführung, materialreiche Handreichung, kritische Standortbestimmung: wer wissen will, wie man Film recherchiert, findet in diesem Band ein wichtiges Lese- und Nachschlagewerk. Internationale Filmwissenschaftler führen in ihre Spezialgebiete ein und kommentieren die wichtigsten Veröffentlichungen zum Thema; umfangreiche Literaturangaben ergänzen die jeweiligen Aufsätze. Im Mittelpunkt des als Sammelband konzipierten Buches stehen Beiträge über filmographische Handbücher (Hans-Michael Bock), Filmrecherche in elektronischen Medien (Detlev Balzer) und Filmarchive und Bibliotheken (Rolf Aurich), die knapp und pointiert insbesondere dem Filmstudenten wichtige Quellen und Adressen zur Filmforschung vorstellen.

Hans-Michael Bock konstatiert eingangs die „katastrophale Lage der Originalquellen“ und spricht die „jahrzehntelange und teilweise noch heute anhaltende Nachlässigkeit und Unfähigkeit etablierter Fachinstitutionen und Archive auf diesem Gebiet“ (S. 133) an; hierzu gesellt sich die von Rolf Aurich diagnostizierte „latente Konkurrenzsituation“ (S. 166) der im Kinemathekenverbund zusammengeschlossenen Archive. Eine wichtige Folge dieser und anderer auch von den Herausgebern konstatierten „Fehlstellen“ (S. 7) bei den entsprechenden Institutionen faßt Werner Sudendorf mit Galgenhumor zusammen: „Nur wer keine Mühen scheut und sich mit großer Geduld und Überzeugungskraft wappnet, wird letztendlich die Filme sehen können, die (...) noch erhalten sind.“ (S. 182)

Die Autoren und ihre Themen: Frank Kessler und Sabine Lenk (frühes Kino), Sabine Hake und Werner Sudendorf in getrennten Beiträgen über die Weimarer Jahre, Jan-Christopher Horak (Ufa), Eric Rentschler (Nazi-Film), Heike Klapdor (Filmexil), Claudia Lenssen über die Rezeption von Lotte H. Eisner und Siegfried Kracauer, Ulrich von Thüna über Filmliteratur nach 1945 in Westdeutschland, Horst Claus (DEFA), Claudia Dillmann zusammen mit Rudolf Worschech über den Neuen deutschen Film, Heike Klippel über Filmtheorie im gleichen Zeitraum sowie Dietrich Kuhlbrodt über den Avantgardefilm in der Bundesrepublik.

Hans-Joachim Schlegels Darstellung der Filmtheorie in Ost- und Mitteleuropa läßt den Wunsch nach mehr Übersetzungen aufkommen, William Uricchio charakterisiert die neue Filmgeschichtsschreibung in den anglo-amerikanischen Ländern als „bricolage“ und Bernard Eisenschitz gelingt es, die französischen Weltfilmgeschichten aus dem Geist der Cinéphilie (etwa Georges Sadoul) sowohl zu kritisieren als auch zu rühmen.

Kapitel über Filmmusik (Ennio Simeon), die immer noch vernachlässigte Filmtechnik (Thomas Brandelmeier), Filmwirtschaft (Thomas J. Saunders), Film und Geschichtsschreibung (Rainer Rother) sowie über die Präsentation von Filmgeschichte im Fernsehen (Hanns Helmut Prinzler) runden den Band ab, dessen Aufteilung - hier Epochen und Methoden, dort Themen und Forschungen - nicht immer überzeugt. Insgesamt hätte die Konzeption präziser ausfallen können; vielleicht wäre es ergiebiger gewesen, sich auf einen der beiden Schwerpunkte festzulegen bzw. zwei getrennte Publikationen zu wagen: hier die „key concepts“ der Filmforschung, dort eine noch detailliertere Einführung ins Handwerkliche.

Ganz klar, daß nicht alle Autoren, deren Themen sich zum Teil überschneiden, die gleiche Meinung vertreten; nicht immer wird das aber so deutlich wie bei der Einschätzung von Lotte H. Eisner: Während Claudia Lenssen sie zusammen mit Kracauer als „Klassiker“ wertschätzt und die Veröffentlichung ihrer Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik als ein Desiderat der Filmgeschichtsschreibung einfordert (S. 72), sei ein solcher Sammelband, so Werner Sudendorf, zu Recht noch nicht erschienen, denn vieles bei der Eisner sei „formelhaft oder beliebig formuliert - Anfängerarbeiten.“ (S. 179) Daß Dietrich Kuhlbrodt in seinem Beitrag über den Avantgarde- und Experimentalfilm einzig Hans Richter als Vertreter der Avantgarde der 20er Jahre erwähnt, bleibt aber weit hinter dem Forschungsstand zurück. In seiner Übersicht der deutschen Filmarchive hat Aurich leider die Freunde der Deutschen Kinemathek in Berlin und das Deutsche Institut für Animationsfilm in Dresden übersehen. Bei der Darstellung der Methoden fällt auf, daß z.B. die Filmphilologie, vertreten etwa durch die in München erscheinende Buchreihe „diskurs film“, kaum präsent ist; auch die „cultural studies“ werden vor allem am Beispiel der USA vorgestellt. Schade auch, daß Detlev Balzer die von ihm (S. 153) erwähnten Richtlinien der FIAF zur Organisation filmographischer Daten bibliographisch nicht nachweist; auch ist sein Kapitel über Filmrecherche im Internet zu knapp ausgefallen. Zum Dokumentarfilm wäre auch mehr zu sagen gewesen.

Daß Recherche:Film weder den Animationsfilm noch den Werbefilm erwähnt, soll dem Band aber nicht vorgeworfen werden: hier gibt es eben anno 1997 wenig zu berichten.

In einigen Jahren sind wir insgesamt hoffentlich weiter. Bis dahin gilt die resignierende Bestandsaufnahme von Ulrich von Thüna, nämlich: „daß ausländische Filmwissenschaftler und Kritiker die deutsche Literatur nicht wahrnehmen. (...) Aus dem Deutschen übersetzt wird kaum. (...) Die Lektüre angelsächsischer und französischer Zeitschriften wie Bücher ergibt den eindeutigen Befund, daß deutsche Aufsätze, Kritiken, Bücher, nie, aber auch nie genannt werden.“ (S. 60) Das kann aber doch nicht der deutschen Sprache geschuldet sein.

## vorgestellt von... Günter Agde

■ Werner Fuld / Albert Ostermaier (Hg.): **Die Göttin und ihr Sozialist. Christiane Grautoffs Autobiographie - ihr Leben mit Ernst Toller. Mit Dokumenten zur Lebensgeschichte.** Weidle Verlag, Bonn 1996, 159 Seiten  
ISBN 3-931135-18-7, DM 38,00

„In seine Seele verhakt“... so nannte einmal Christiane Grautoff ihre innige, innerste Verbundenheit mit Ernst Toller. Im Exil deutschsprachiger Künstler nach 1933 war sie eine bekannte Erscheinung, oft beredet, mit viel Klatsch umhangen, immer als Spiegel wahrgenommen, nie als eigenständige Persönlichkeit. Sie galt auch als Frau Ernst Tol-

lers immer mehr denn als Schauspielerin, als auffallende Erscheinung mehr denn als Individuum. Mancherlei Bizarrerien ihres Lebens haben diesen Legenden-Kranz mitgewoben.

Groß, schlank, sehr blond, sehr weiblich, wach und intelligent - so wurde sie immer beschrieben. Aus dem gutbürgerlichen Hause ihrer kultivierten Eltern (der Vater Otto Grautoff war ein Schulkamerad Thomas Manns) brach sie früh aus und wurde Kinderstar, ohne jede rechte Ausbildung fürs Theater - schon mit dreizehn Jahren stand sie in der Uraufführung von Zuckmayers „Kakadu - Kakada“ (1930) auf der Bühne. Bei Max Reinhardt am Berliner Deutschen Theater spielte sie diverse Rollen. Sie war nach damaligem Verständnis noch minderjährig, als sie auch beim Film zu arbeiten begann, in *Luise, Königin von Preußen* spielte sie neben Henny Porten den Kronprinzen. Alfred Kerr nannte sie „die kleine Grautoff“, ein Markenzeichen eigener Art. 1932 traf sie Ernst Toller, den berühmten Revolutionär, Volkstribunen und blendenden Agitator, Jahre älter als sie. Eine Liebe ohne Vorbehalt brach aus, exzessiv, zärtlich, mit vielen Höhen und Tiefen, die vor allem von Tollers Lebens-Grundwiderspruch zwischen depressiven Schüben und seiner Volkstribunen-Mentalität bestimmt war und seiner unglaublich mobilen, immerzu drängenden Überzeugung, daß eine durchgreifende Änderung aller sozialen Verhältnisse zugunsten der Armen und Unterdrückten aller Länder möglich sein müsse, weil sie so sehr nötig war. Die Machtergreifung des NS-Regimes radikalisierte Toller und steigerte seine Aktivitäten ins Beinahe-Hektische. Christiane Grautoff erlebte dies aus unmittelbarster Nähe mit - sie half ihm, wo sie konnte, war bei ihm, liebte ihn und stützte seine große internationale Autorität, glänzte als Frau neben und mit ihm, warb für ihn und schließlich auch für sein Anliegen. Sie gingen gemeinsam und auch getrennt mancherlei Emigrantentwege - England, Frankreich, schließlich USA. Ihr blieb - trotz etlicher energischer Versuche - der künstlerische Durchbruch versagt, ET - wie sie ihn nannte - verzweifelte schließlich und nahm sich das Leben. Die Kind-Frau-Witwe ging dann ihren eigenen Weg weiter, mit vielerlei Bekanntschaften (u. a. Marcuse) durch mancherlei Länder. 1974 starb sie in Mexico. Kein exzeptionelles Emigranten-Schicksal, keine überragende künstlerische Leistung, aber ein im Grunde zutiefst anrührendes Menschenleben einer aufrichtigen, wahrhaft und glühend empfindenden Frau, die in wilder, chaotischer Zeit eine wundervolle, einmalige Liebe erfuhr und diese mit dem revolutionär-chaotischen Liebsten teilen wollte und auch teilte.

Ihre Leidenschaftlichkeit für die darstellenden Künste in Theater und Film, verbunden mit Disziplin und Willen, blieben ihr Lebensprinzip und ermöglichten ihr, die enormen Höhen und Tiefen ihres Lebens heil zu überstehen und Menschenwürde an ihre Kinder (nicht von Toller!) und Enkel weiterzugeben. Ihre einmalige Liebe zu ET blieb ihr im Herzen. Sie bestimmte auch Erzählhaltung und Stil ihrer autobiographischen Erinnerungen, die damit sehr frisch, sehr offen und sehr persönlich wirken können. Christiane Grautoff betonte stets die Subjektivität ihrer Erinnerung und verschob dabei mancherlei Akzente in ET's Werk. So reduzierte sie seine Filmambitionen und -arbeiten lediglich auf sein Hollywood-Desaster - sei's drum: nicht Werkanalyse, sondern liebender Blick machen den Wert ihres Textes lebendig.

Das Büchlein ist keine Sensation, und es verändert nichts in der Exilgeschichtsschreibung. Aber es liefert auf besondere Weise eine sehr eigene Farbe für das „Unterfutter“ von Exilgeschichtsschreibung, ein warmherziges, einfach geschriebenes, sehr aufrichtiges Zeugnis eines liebenden Menschen. Einem der großen alten Männer, die sich im Stillen um das Exil auch der kleinen Leute verdient gemacht haben, Will Schaber, ist zu verdanken, daß dies schmale, freundliche Buch zustandekam.

„**FilmExil**“ widmet sich einem bislang eher marginal wahrgenommenen Thema der Exilforschung. Das Periodikum will ein Forum sein, in dem die enge Verflechtung von Kunst und Gesellschaft, von Film und Politik dokumentiert und analysiert werden kann. In Fortsetzungen und im Dialog entstehend, könnte die Dokumentation und die Analyse des Films unter den Bedingungen von Vertreibung und Akkulturation 1933–45 einen Beitrag zur Sozialgeschichte des Exils ergeben. Erschienen sind bislang zehn Hefte.



„**FilmExil**“ ist im Abonnement (2 Hefte im Jahr) zum Preis von DM 28,- zzgl. Versandkosten erhältlich. Oder im Buchhandel als Einzelheft zum Preis von DM 18,-.

Bestellungen für „**FilmExil**“ und „**FilmGeschichte**“ schicken Sie bitte an:

„**FilmGeschichte**“ enthält Berichte und Neuigkeiten aus der Stiftung Deutsche Kinemathek, versammelt Beiträge zur Geschichte des deutschen und internationalen Films. Die Zeitschrift ist entstanden aus dem seit 1991 erscheinenden „SDK-Newsletter“, hat sich aber über die Hausmitteilung hinausbewegt zu einem Periodikum, dessen Themen im allgemeineren Interessensfeld der Filmhistoriker angesiedelt sind. Neue Forschungsergebnisse werden vorgestellt und diskutiert. Erschienen sind bislang zehn Hefte.



„**FilmGeschichte**“ ist im Abonnement (mindestens 1 Heft im Jahr) zum Preis von DM 10,- zzgl. Versandkosten erhältlich.



Stiftung Deutsche Kinemathek,  
Heerstraße 18-20, D-14052 Berlin

## vorgestellt von... Martin Loiperdinger

■ Giovanni Spagnoletti (Hg.): **Close-up. Storie della visione**. Lindau, Turin, Nr. 1, März 1997, 182 Seiten  
ISBN 88-7180-182-2, Einzelheft Lit 24.000, Auslandsabo Lit 65.000 incl. Luftpost (erscheint dreimal pro Jahr, Redaktion: fax +39-6-490-890, Verlag: fax +39 11-669-3929)

Die Gründung einer neuen italienischen Filmzeitschrift ist anzuzeigen, die sich kritisch und kreativ mit den technischen, ästhetischen und sozialen Umbrüchen des heutigen Kinos befassen will, ähnlich wie das die legendäre Londoner Filmzeitschrift *Close-up* 1927 bis 1933 in der Umbruchzeit vom Stummfilm- zum Tonfilmkino getan hat. Die Redaktion, die sich um den Filmkritiker und Filmhistoriker Giovanni Spagnoletti, Professor an der römischen Universität La Sapienza, geschart hat, möchte die Schwerfälligkeit und Abgeschlossenheit der akademischen Forschung aufbrechen und jenseits der eingefahrenen filmgeschichtlichen Kanonbildung und filmwissenschaftlichen Methodenlehre *storie della visione* („Geschichten des Sehens“) zum Thema machen.

Die Architektur von *Close-up* ist dreigeteilt: Die Rubrik *Campi* („Felder“) ist historischen, theoretischen und literarischen Essays gewidmet, die Aspekte des Sehens, der „Vision“, aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln angehen. Die erste Ausgabe versammelt hier die Übersetzung eines Beitrags von Gertrud Koch über „Mimesis und Bilder- verbot in Adornos Ästhetik“, Kino-Erlebnisse dreier Schriftsteller, einen kurzen Essay über David Lynch als Maler und Thesen zur niedrigauflösenden Video-Ästhetik; außerdem als einen der beiden Schwerpunkte dieses Hefts ein 30seitiges, reich illustriertes Dossier zu Andrej Tarkovskij, welches das Redaktionsmitglied Serafino Murri mit Tarkovskijs Freund und Regieassistent Norman Mozato zusammengestellt hat: zwei Gedichte des Regisseurs, der Entwurf eines Hamlet-Films, unveröffentlichte Passagen aus seinen Tagebüchern (Skizzen über das Kino, seinen Vater, Regisseure wie Bergman, Bresson u.a. sowie Notizen über Träume), Erinnerungen von Mitarbeitern und ein für diese Ausgabe geschriebener Kurzesay von Theo Angelopoulos.

Die Rubrik *Fermo immagine* („Standbild“) ist das Herzstück der neuen Zeitschrift. Den furiosen Auftakt der theoretisch geleiteten Einmischung in die zeitgenössischen Umbrüche der Audiovisionen bilden 60 Seiten „Ende der Moderne - Ende der Postmoderne“: Es geht um die Avantgarde-Bewegungen der 60er Jahre - Kino und Kinotheorie von der in Deutschland wenig bekannten Situationistischen Internationale, von Guy Debord, einem ihrer Protagonisten, von Pop-Art-Künstlern wie Andy Warhol, und es geht um Cassavetes und die Wirklichkeit des Kinos. Schließlich wirft ein Interview mit Yann Beauvais und Miles McKane einen Blick auf die letzten Erfahrungen des experimentellen Kinos in Frankreich. Den von Debord wie Warhol proklamierten und filmisch umgesetzten „Tod des Kinos“ reflektieren experimentelle Film- und Videoarbeiten, die mit vorhandenen Bildern als Schatten, Spuren, Erinnerungen und Anspielungen umgehen. Aus dem Schatten der Bilder herauszutreten, das ist die Herausforderung, der sich Serafino Murri und Claudio Fausti, die dieses „Standbild“ komponiert haben, stellen.

Die Rubrik *Controcampi* versammelt subjektive, auch kritisch-satirische Kommentare zu laufenden Kino-Ereignissen: angesichts der jüngsten Woge von Shakespeare-Verfilmungen ein unmögliches Interview mit dem Dichter, ein mögliches Interview mit Terry Gilliam, ein ästhetischer Ausblick auf das französische Kino des Jahrs 2000, Kurzkritiken aktueller Filme von Giovanni Spagnoletti und Buchbesprechungen.

■ João Bénard da Costa: **Portugiesische Filmgeschichte/n**. Aus dem Portugiesischen von Rolf Osterloh und Anja Sieber, Avinus-Verlag, Rodenbach 1997, 222 Seiten  
ISBN 3-930064-03-0, DM 38.00

Aus Anlaß des Portugal-Schwerpunkts der Frankfurter Buchmesse ist es dem jungen Verlag gelungen, finanzielle Förderung für die Übersetzung des 1991 auf französisch erschienenen Buchs zu bekommen. Mit dem schlicht aufgemachten, sehr sorgfältig redigierten Band liegt nun endlich eine Monographie des portugiesischen Kinos von seinen Anfängen 1896 bis zur Gegenwart auch in deutscher Sprache vor, versehen mit Filmtitel- und Personenregister und einem aktualisierenden Nachtrag des Autors für die Jahre 1991 bis 1997. Bénard da Costa kennt das portugiesische Kino wie wohl kaum ein zweiter: Bereits in den 50er Jahren als Filmkritiker tätig, war er 1969 bis 1991 der Verantwortliche für den Bereich Film in der Gulbenkian-Stiftung; seit 1980 arbeitet er an der Cinemateca Portuguesa in Lissabon, seit 1991 als Direktor dieses nationalen Filmarchivs.

Der Autor vermeidet die bei Insidern notorischen Plaudereien aus dem Nähkästchen. Er hält sich nicht mit Anekdoten auf, sondern läßt sein Hintergrundwissen wohltuend distanziert einfließen. Costa verknüpft in seiner profunden Darstellung die Geschichte des portugiesischen Films geschickt mit der wechselvollen politischen und sozialen Geschichte des Landes, ohne einseitige Abhängigkeitsverhältnisse vorstellig zu machen. Er zeigt immer wieder, wie ästhetische Impulse von Gesetzgebung, Kulturpolitik und Zensur eingeschränkt bzw. - gewollt oder ungewollt - gerade auch gefördert wurden. Auf diese Weise entsteht ein facettenreiches Bild der wechselvollen Beziehungen zwischen Filmgeschichte und Politik in einem Land, das die langlebigste europäische Diktatur des 20. Jahrhunderts zu ertragen hatte. Die hinter der offiziellen Fassade brodelnden Widersprüche haben im Film offenbar immer wieder einen imaginativen Ausdruck gefunden. So können, zumindest retrospektiv, die Entscheidungen der einheimischen Filmproduktion und die Aufnahme der Filme beim Publikum als indirekter Seismograph für den Wandel politischer Mentalitäten in der portugiesischen Gesellschaft gelesen werden. Nicht zuletzt unter diesem Gesichtspunkt bietet Costas Monographie eine faszinierende Lektüre, die erneut zum Nachdenken über Kracauers Studien zum Film der Weimarer Republik anregt.

Bezüge zur deutschen Filmgeschichte ergeben sich zu Beginn der Tonfilmzeit: nicht nur mit dem portugiesischen Ableger der Tobis Klangfilm, sondern auch durch den 1934 maßgeblich von deutschen Emigranten gemachten dritten portugiesischen Tonfilm *Gado Bravo*.

## **vorgestellt von... Egbert Barten, Amsterdam**

■ Geoffrey Donaldson: **Of Joy And Sorrow. A Filmography Of Dutch Silent Fiction**. Published by Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997. 304 pp. ill. (Can be ordered through Bas Lubberhuizen Publications, phone 00-31-20-6160611 or fax 00-31-20-6182527)  
ISBN 90.71338.10.X, Dfl. 79,00

A somewhat sad conclusion for Dutch film historians: the most important and talked about works on Dutch film history are still being published by foreign researchers. Ten years ago, the German director of the Goethe-Institut Kathinka Dittrich published her

dissertation on the influence of Nazi expelled immigrants on early Dutch sound fiction („Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration“, Amsterdam, 1987) and now it is Australian born Geoffrey Donaldson who brings the research of silent Dutch fiction a major step ahead.

In his book, lavishly illustrated with numerous black-and white photos from films that are still missing (some of those that for some miraculous reason have survived are illustrated with beautiful coloured frame enlargements, often photographed from the original nitrate), Donaldson documents more than 300 films that were produced in Holland in the 1895-1933 period. One can only be amazed by the number of newspapers, censorship records, interviews and feet of nitrate film that Donaldson analyzed to come to this monumental piece of work.

Personally, I think the archival data and the sources of the found footage in the filmography are a little on the thin side (often, one can only see if material from a title is preserved and how many meters of film, not what kind of material, and apart from the archive of the Nederlands Film Museum, the other Dutch and foreign archives are a little underestimated), but for a book intended for the general public as well as the international film archival world, this is perhaps the best Donaldson and his publisher could do. It is only a minor criticism of a book that has been eagerly awaited for so many years. A book that even Geoffrey himself probably never imagined could or would be published in such a beautifully designed form.

The ‚grand old man‘ of Dutch film historiography Geoffrey Neville Donaldson (born 1929), emigrated to Holland in 1955 and started working on this filmography when he discovered, somewhere in the sixties, that no serious film historical research had been done in the Netherlands at that time. His book has been labelled a ‚life’s work‘, but in Holland, we all hope that Donaldson will also be able to bring to a close his breath-taking biographical research concerning the people that worked in Dutch film industry during the period 1895-1930. Tidbits of these data have been published over the years in the Dutch film magazine *Skrien*, but a biographical dictionary of the importance of „Joy and Sorrow“ would fulfil another gap in Dutch film historical knowledge.

Every film historian who has ever remotely been interested in the silent period of European film should own a copy of this wonderful book.

## **vorgestellt von... Michael Wedel**

■ Gabriele Kilchenstein: ***Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906-1914)***. diskurs film Verlag Schaudig & Ledig, München 1997, 375 Seiten (= diskurs film Bibliothek, Bd. 12)  
ISBN 3-926372-62-1, DM 86,00

Unerlässlicher Bestandteil jeder Beschäftigung mit dem frühen Kino in Deutschland ist seit jeher die Auseinandersetzung mit den vergleichsweise zahlreichen Hinterlassenschaften der zeitgenössischen Zensurmaßnahmen. Die ab 1907 mit einiger Pedanterie von der jeweiligen Produktions- bzw. Verleihfirma auszufüllenden Zensurkarten bieten eine im internationalen Zusammenhang einzigartige Quellenlage zur Rekonstruktion all dessen, was ganz oder teilweise verlorengegangen ist. Angesichts des kaum hoch genug zu veranschlagenden Stellenwerts der wilhelminischen Filmzensur ist es lediglich

verwunderlich, daß mit Gabriele Kilchensteins Dissertation erst jetzt eine grundlegende Betrachtung zu diesem Aspekt des institutionellen Umfelds vorliegt.

Kilchensteins vergleichende Untersuchung zur Prüfungspraxis der ausschlaggebenden Zensurbehörden in Berlin und München der Jahre 1906-1914 liefert zunächst einen in seiner Detailliertheit vereinzelt früheren Arbeiten weitaus überlegenen Überblick zur Funktion der Filmzensur-Gesetzgebung in allen Provinzen des Deutschen Kaiserreichs, der die kulturelle Logik von Präventivzensur, Lustbarkeitssteuer und Konzessionspflicht in Kontinuität zu bestehenden Regelungen in anderen Bereichen (z.B. der Presse, des Vereinswesens oder des Theater- und Schaustellergewerbes) beschreibt, zugleich aber auch den spezifischen gesellschaftlichen Innendruck mißt, den das neue Medium z.B. im Zuge der sogenannten Schundfilm-Debatte in der Öffentlichkeit erzeugte. Wenn die Abschnitte über Kino-Debatte und Reformbewegung insgesamt noch Schwierigkeiten haben, den bestehenden Forschungen übersehene Quellen und neue Einsichten hinzuzufügen, enthalten andere doch eine Fülle von neuartigem Material zur historischen Kino-Topographie in Berlin und München und stellen weitere, aus eigenen Recherchen gespeiste Argumente für die Annahme einer sozial heterogen zusammengesetzten Publikumsstruktur (und gegen die Legende vom ‚proletarischen‘ Kino-Publikum der Frühzeit) bereit.

Die eigentliche Bedeutung der Arbeit Kilchensteins wird jedoch erst im letzten Kapitel vollends sichtbar. Hier wird aufgrund ausführlicher statistischer Auswertung des Quellenmaterials eine quantitative Analyse und vergleichende Wertung der verschiedenen Zensurmotive am Beispiel der Städte München und Berlin unternommen. Es zeigt sich hierbei, daß im Falle beider Zensurinstanzen vor allem gewalttätige, kriminelle und sexuell „pikante“ Filminhalte beanstandet wurden, das Zensurmotiv „Moral“ also gegenüber (unmittelbar) politisch-gesellschaftlichen oder religiösen Aspekten mit einem Abstand dominierend war. Die konkreten Auswirkungen werden eingehend an nach Produktionsländern aufgefächerten Filmbeispielen diskutiert, die diskursive Absicherung der amtlichen Zensurenentscheidungen aus z.T. abgelegten gedruckten Quellen (wie z.B. der „Monatsschrift für Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform“ oder des „Archivs für Kriminalanthropologie und Kriminalistik“) herausgearbeitet. Zu einem nicht geringen Anteil basiert vor allem dieser letzte Teil des Buches aber auch auf der Pionierarbeit von Herbert Biretts „Verzeichnis der Entscheidungen der Filmzensur“ (1980), in dessen kaum zu bändigendem Datenstrom die unverarbeitete Massivität der frühen Filmzensur in Deutschland lange ihren vielleicht kennzeichnendsten Niederschlag gefunden hat. So gesehen ist es auch ein Verdienst der Analyse Kilchensteins, die Psychologie des wilhelminischen Zensurapparats ins filmhistorische Bewußtsein überführt zu haben.