

FILMBLATT 7 - Frühling / Sommer 1998

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

Das FILMBLATT erreicht jetzt an die 450 Filmwissenschaftler und entsprechenden Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten das FILMBLATT weiterhin kostenlos. Wir bitten Sie aber auch weiterhin, sich mit DM 16,- an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 2. Jahrgang 1997/98 zu beteiligen. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag unterstützen. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugesandt.

In unserer monatlichen Reihe „Wiederentdeckt“ im Zeughauskino stellten wir in 65 Veranstaltungen fast 150 selten gezeigte Filme vor; in 11 Veranstaltungen der Reihe „FilmDokument“ im Arsenal an die 50 Non-fiction-Filme. Beide Reihen wurden bisher in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv durchgeführt, das den größten Teil der Filme zur Verfügung stellte. Wegen einer Erhöhung der Vorführungsgebühren des Bundesarchivs sind diese filmhistorischen Reihen jetzt in Frage gestellt. Wir werden im nächsten FILMBLATT berichten.

Wiederentdeckt 61 vom 27. Februar 1998 mit *Hotel Adlon* (BRD 1955, Regie: Josef von Baky) mußte leider ausfallen - zu spät stellte sich heraus, daß die Kopie, die uns die Produktionsfirma zur Verfügung gestellt hatte, nicht vorführbar war. Sobald eine Verleihkopie vorliegt, werden wir dieses Programm nachholen.

Einige Hefte der letzten Ausgabe kamen mit dem Vermerk „unbekannt verzogen“ zurück. Die Redaktion kann leider keine entsprechenden Nachforschungen anstellen; bitte teilen Sie uns daher rechtzeitig Ihre neue Anschrift mit.

Die Ausgaben 1 - 6 von FILMBLATT sind leider vergriffen.

Berlin, den 23. Juli 1998

Konto-Nr. 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 1997/98 (SP)

Stichwort (für eine Rechnung): FILMBLATT 1997/98 (RE)

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Plastische Psychologie

William Wauer: *Dr. Schotte* (D 1918)

Wiederentdeckt 58, Zeughauskino, 28. November 1997
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Michael Wedel

William Wauers *Dr. Schotte* (Greenbaum-Film GmbH, Berlin, 1918) war bisher irrtümlich unter dem Titel *Das Urteil des Arztes* (Max Mack, 1914) im Nederlands Filmmuseum (NFM) geführt worden. Eine Sichtung im Sommer 1993 sowie eine Überprüfung anhand von Zensurinformationen und Bildmaterial zu Macks Film ließen jedoch schnell Zweifel aufkommen. Klärung verschafften schließlich die Zensurkarte sowie zwei Werbe-Postkarten zu *Dr. Schotte*, anhand derer sich die Identität des Films eindeutig bestimmen ließ.

Dr. Schotte ist der zweite von vier Filmen der Albert Bassermann-Serie 1918/19. Neben Bassermann in der Titelrolle des Chirurgen Rudolf Schotte spielten Käthe Wittenberg, Joseph Klein und Hella Thornegg, sowie Else Bassermann, die unter dem Pseudonym ‚Hans Hennings‘ - wie bei allen anderen Bassermann-Filmen dieser Serie - auch das Drehbuch verantwortete, hier nach einem Entwurf von Felix Salten. Die Kamera führte George („Mutz“) Greenbaum, der Regisseur des Films war mit William Wauer eine der schillerndsten Persönlichkeiten des damaligen Kulturbetriebs.

Erzählt wird die Geschichte eines gutherzigen Assistenzarztes, der sich der jungen Charlotte Heyl (Käthe Wittenberg) annimmt, die von Otto Torsleff (Joseph Klein), seinem vorgesetzten Chefarzt, bei einem Seitensprung geschwängert und anschließend für ihr Schweigen ausbezahlt wurde, womit der verheiratete Torsleff die Sache als erledigt betrachtete. Als Schottes Karriere durch verschiedene erfolgreiche Behandlungen der lokalen Adelsfamilie einen steilen Aufschwung erfährt und er die Leitung der Universitätsklinik zugesprochen bekommt, nimmt er die junge Mutter als Kinderschwester in seine Klinik auf und wenig später zur Frau. Als Bedingung nimmt er Charlotte das Versprechen ab, daß es sich bei dem Fehltritt mit seinem ehemaligen Vorgesetzten um den einzigen gehandelt hat. Einerseits aus emotional, andererseits aus professionell bedingter Eifersucht betreiben seine ehemalige Oberschwester Johanna (Else Bassermann) und sein ehemaliger Chefarzt jedoch die Zerstörung der Ehe. Bei einem Empfang Torsleffs zur Einweihung eines mit Bedacht bei einem bestimmten Maler bestellten Porträt-Gemäldes kommt durch den angereisten Künstler das bewegte Vorleben Charlottes ans Licht. Daraufhin verstößt Schotte Frau und Kind. In der Folge leidet er allerdings so beträchtlich unter seiner Entscheidung, daß er verschiedene Kunstfehler be-

geht, von denen einer zum Tode eines ihm anvertrauten Patienten führt. In schlaflosen Nächten irrt Schotte durch sein Haus, einmal auf dem Dachboden Rat suchend in der Heiligen Schrift, einmal am Schreibtisch im Zwiegespräch mit einem Totenschädel, ein anderes Mal über einem konservierten Mädchenherzen kontemplierend, wieviel Falschheit und Lüge wohl darin verborgen sein mögen.

Ob seiner zunehmend gewagteren Herzoperationen skeptisch geworden, bitet ihn die ansässige Ärztekommision um eine öffentliche Demonstration am toten Objekt. Er willigt ein und sieht sich am folgenden Tag - diesmal offenbar von keiner Seite geplant - der leblosen Hülle Charlottes gegenüber, die sich aus Verzweiflung das Leben genommen hatte. Mit den Worten: „Nur am lebendigen Körper vermag ich eine so schwierige Operation vor einem so kritischen Publikum auszuführen. Und da kein geeignetes Objekt zur Hand ist...“ - wendet er das Skalpell gegen sich selbst und folgt ihr in den Tod. „An mehreren Stellen des Films,“ heißt es in einem Uraufführungsbericht, „zeigte sich beim andächtigen Publikum infolge der dramatischen Steigerung der Handlung eine atemlose, an die Nerven gehende, fast schauerliche Spannung.“ (LBB, Nr. 34, 23. 8. 1918)

Über die bemerkenswerte, fast schon zynisch zu nennende psychologische Dramaturgie des Films hinaus, läßt *Dr. Schotte* erstmals auch eine stilistische Kontinuität im filmischen Werk Wauers sichtbar werden, da es sich hierbei neben dem noch im gleichen Jahr gedrehten Film *Die Brüder von Zaarden* (Kopie: NFM) um seine späteste erhaltene Produktion handelt. Diese Kontinuität macht sich vor allem in einer expressiven Lichtgebung bemerkbar, die stellenweise bereits *Richard Wagner* (1913) kennzeichnete, spätestens aber mit *Peter Lump* (1916) zum Markenzeichen der Filme Wauers wurde. Bei diesem Film waren die Straßen-Nachtszenen absichtlich unscharf gehalten, um die Wirkung der Laternen als natürliche Lichtquellen zu betonen, wobei Häuser nur durch Blenden markiert waren.

Die zeitgenössische Kritik hat diese besondere visuelle Qualität in Wauers Filmen wiederholt hervorgehoben. So rühmte sie *Peter Lump* und *Im Bewußtsein der Schuld* (1916) als „Schöpfungen einer neuen Lichtkunst“, deren „charakteristische Schönheit“ in einer plastischen Photographie liege, die einen besonderen „Zauber des Hell-Dunkels“ auslöse (Kinematograph, Nr. 500, 28. 7. 1916). Wauer, heißt es ähnlich in einem porträtierenden Essay desselben Jahres, „bringt in seinen Bildern den echten Rembrandt-Ton zum Ausdruck, jenes undefinierbare Hell-Dunkel, das eine Stimmung von unbeschreiblichem Reize hervorzaubert.“ (Julius Urgiss: „William Wauer“, Illustrierte Kino-Woche, 4. Jg., Nr. 32/33, 25. 8. 1916)

Verantwortlich für diese besondere Lichtwirkung war, wie es heißt, „eine künstlerisch und technisch neue Anwendung und Anordnung der Lichtquel-

len, die es ermöglicht, alle Seelenvorgänge eines Menschen im Antlitz mit der Bildkraft lebendigster Wirklichkeit widerzuspiegeln und auf jedem Gesicht auch die intimsten Feinheiten des mimischen Ausdrucks, auch die feinsten Nuancen des Licht- und Schattenspieles herauszuholen.“ (Kinematograph, Nr. 499, 19. 7. 1916) Entscheidend beteiligt an dieser „sublimen lebensvollen Porträtkunst“ (ebd.) war zweifellos auch der Kameramann Helmar Lerski, dessen Porträt-Aufnahmeatelier im März 1916 in Wauers neugegründete W.W.-Filmgesellschaft eingefügt wurde. (Der Film, 25. 3. 1916, S. 25)

Wauer selbst, der sich bekanntlich vor und neben seiner Tätigkeit beim Film als Maler und Bildhauer im Umkreis von Herwarth Waldens Sturm-Gruppe sowie als avantgardistischer Theaterregisseur und -theoretiker einen Namen gemacht hatte, sah die besondere visuelle Sensibilität seiner Filme im Anschluß an seine Theater- und Kunstproduktion, wenn er in seinem zuerst 1916 veröffentlichten und kurz nach der Uraufführung von *Dr. Schotte* wiederabgedruckten „Filmkunst“-Essay schreibt: „Das ‚spielende Licht‘ - der ‚tanzende Lichtstrahl‘ bietet sich heute als neuartiges Mittel dem gestaltenden Künstlerwillen dar, wie die knetbare Masse dem Former oder die Farbe dem Maler. (Illustrierte Filmwoche, 6. Jg., Nr. 38, 21. 9. 1918, S. 271; erstmals in Der Film, 1. Jg., Nr. 11, 8. 4. 1916)

Bereits 1915 hatte Wauer gegenüber den damals verstärkt laut werdenden Forderungen nach genuinen „Filmdichtern“ den kreativen „Filmbildner“ gefordert, der in der Figur des Regisseurs „Maler und Dichter (...) in völliger Verschmelzung und gegenseitiger Durchdringung“ vereinen sollte. („Die künstlerischen Grundlagen des Films“, Erste Internationale Filmzeitung, 9. Jg., Nr. 21, S. 5 - 12) Mehrfach beschreibt er in diesen Jahren den Film als abstrakt-optische Licht-Kunst und somit den bildenden Künsten zugehörig. Dieses „Filmkunst“-Verständnis verbindet er mit der Forderung: „Sie schafft lebende Bilder und deshalb sollen Maler und Zeichner Films machen.“ (ebd. und „Filmkunst“, a.a.O.)

In seinen populären Produktionen wechselnder Gattungs-Provenienz ließ sich diese betont avantgardistische ästhetische Konzeption im industriell vorgegebenen Rahmen sicherlich nur bedingt und nicht in jedem Fall verwirklichen, doch findet sich gerade in den erhaltenen, zumeist melodramatischen Filmen neben der - in Wauers filmtheoretischem Entwurf unangetasteten - Vorgabe einer dramatischen, logisch aufgebauten Handlung fast durchgehend eine formal-ästhetische Dimension, in der sich die psychologischen Dispositionen seiner Charaktere spiegeln.

Nach der Aufgabe seiner eigenen Produktionsfirma Ende 1916 gab ihm die Arbeit an den psychologischen Schauspieler-Filmen der Bassermann-Serie 1918/19 und noch einmal 1920 mit *Masken* - der als verschollen gilt - gegen Ende seiner Filmkarriere willkommene Gelegenheit, diese Konzeption prak-

tisch wie theoretisch zu präzisieren. Ein Text Wauers aus der Produktionsphase von *Dr. Schotte* mag als Erläuterung zu der formalen Intensität dienen, mit der die emotionalen Abgründe der Hauptfigur ausgeleuchtet werden: „Der einfache Vorgang, wie ihn die Leinwand zeigt, darf eben und kann nicht des Filmkünstlers letzte Absicht sein; dieser Vorgang muß immer - sofern es sich eben um Kunst handeln soll - ein Symbol für etwas Tieferes, Dahinterliegendes sein, das in ihm zum Ausbruch kommt.“ („Die Wirklichkeit im Film“, Illustrierte Filmwoche, 6. Jg., Nr. 27, 6. 7. 1918)

Aufschluß über die Wirkungsabsicht des plastisch herausgearbeiteten psychologischen Profils der Hauptfigur gibt auch die parallel zu den Dreharbeiten von Wauer hergestellte Porträtbüste Bassermanns, die als Gegenstück zu seiner berühmten Büste Herwarth Waldens (1917) zu den bedeutendsten Bildhauerwerken des deutschen Expressionismus gehört: „Die Diagonale des Halses wölbt sich von rechts nach oben, der Halbkreis des heruntergezogenen Mundes setzt sich über die Wangen und die Stirn fort, die Augen sind schreckvoll aufgerissen - tiefste Erschütterung in sublimer geistiger Durchdringung und damit die unausschöpfliche Skala künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten dieses großen Mimen signalisierend.“ (Klaus Hammer: „William Wauer - Ein Propagandist europäischer Avantgarde“. Bildende Kunst, Nr. 3, 1990, S. 58)

Das Engagement, mit dem Wauer dieses Filmprojekt verfolgte, läßt sich aber auch aus einer weiteren Querverbindung zu seiner bildkünstlerischen Arbeit ableiten: wie ein Vergleich mit ähnlich gearbeiteten Werken nahelegt, stammt das Porträtmalde Torsleffs, mit dem der Film sich ins Verhängnisvolle kehrt, von der Hand des Regisseurs.

Dr. Schotte.

Produktion: Greenbaum-Film GmbH, Berlin

Zensur: Prüf-Nr. 42170, Berlin 1918, 15. 8. 1921, Jv. / B 3997, Jv.

Format: 35mm, viragiert, 1:1.33, stumm

Länge: 4 Akte, 1623 m (1565 m nach Nachzensur 1921)

Uraufführung: 30. 8. 1918, Berlin (Mozartsaal)

Kopie: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (1565 m): Verleih-Positiv, niederländische Zwischentitel, holländischer Verleihtitel: *Het verwoeste Levensgeluk*

Vorführgeschwindigkeit: 18 B/Sek (= 79')

Kurt Weiler: Trick- und Werbefilme aus zwei Jahrzehnten

Wiederentdeckt 59, Zeughauskino, 19. Dezember 1997

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum

Einführung: Günter Agde

Um Kurt Weiler, einen führenden Trickfilmkünstler der DDR, war es schon gegen Ende der 80er Jahre merklich still geworden. Er gestaltete kaum noch eigene Filme, widmete sich vielmehr der Aus- und Weiterbildung junger Leute an der Babelsberger Filmhochschule „Konrad Wolf“ und arbeitete für die ASIFA, jene legendenumwobene, verdienstvolle internationale Vereinigung von Trickfilmern aus aller Welt. Bemerkenswerte Frucht dieser stillen, emsigen Arbeit ist übrigens ein interner Katalog aller Trickfilme, die über die ASIFA-Teilhabe der DDR nach Ostberlin kamen und nun im Bundesarchiv liegen. Weiler hat ihn zusammen mit seiner Frau verfaßt und für die Bewahrung der Kopien gesorgt. Zur Wendezeit hat er engagiert und hoffnungsvoll dem Filmpublizisten Rolf Richter ein bemerkenswertes Interview gegeben, das keiner umgehen kann, der sich mit dem Trickfilm der DDR auseinandersetzen will. (Rolf Richter: Eine Chance für Phantasie, in: Film und Fernsehen 12/1990) Aber Weilers Filme schienen vergessen.

Dabei hat gerade Kurt Weiler erheblichen Anteil an der ostdeutschen Variante des Nachkriegs-Trickfilms und am Profil des Dresdner DEFA-Trickfilmstudios. So schien es angeraten, in unserer Reihe „Wiederentdeckt“ einen Abend Kurt Weiler zu widmen und damit zugleich die kontinuierlichen Bemühungen fortzusetzen, über Personalisierungen (Julius Pinschewer, Gerhard Fieber) ein Nebenfeld der Filmgeschichtsschreibung - die Erforschung des deutschen Trick- und Werbefilmschaffens - wenigstens fragmentarisch zu erkunden.

Der 1927 Geborene emigrierte 1939 mit den Eltern nach England, wurde dort interniert und lernte im Lager Peter Sachs (Sax) kennen, einen Mitarbeiter George Páls in dessen Zeit als Leiter des Philips-Werbefilmateliers in Eindhoven. Sachs vermittelte dem wißbegierigen und lernwilligen Autodidakten wichtige Einblicke in das Trickfilm-Verständnis Páls, Weiler nahm sie mit in seine beginnende Trickfilmarbeit. 1950 kehrte er aus England zurück und arbeitete fortan bei der ostdeutschen DEFA: in Babelsberg und später im Trickfilmstudio in Dresden. Zwischendurch machte er auch Werbefilme für die DEWAG, die DDR-Monopol-Werbefirma. Als Behauptung, die bewiesen werden könnte, steht hier, daß es durchaus eine ästhetische Wechselwirkung zwischen Weilers Werbefilmen und seinen werbefreien Trickfilmen gibt. Filmisch im Kino demonstriert werden kann dies freilich erst, wenn urheberrechtlich

relevante, Produktmarken- und Firmen-abhängige Nachfolge-Komplikationen beseitigt worden sind, wozu vor allem die Treuhand bzw. die BvS beitragen könnten. Weiler hat auch für das Fernsehen gearbeitet, aber immer die große Kinoleinwand bevorzugt, was man seinen Filmen wohl ansieht.

Weilers Schaffen ist ästhetisch weit von Pál entfernt, aber beide treffen sich insofern, als sie dem Puppentrick via Film treu blieben und fortwährend nach Formen suchten, Puppen als besondere Abbilder von Lebewesen unnaturalistisch, stilisiert, abstrakt zu gestalten. Erst der sehr freie Zugriff auf Figuren gestattete strikten Verzicht auf jeglichen Naturalismus in der Ausführung auch der Aktionen. Und der Verzicht auf Dialoge ist dann nur ein weiteres Indiz für diese resolut-extreme Gestaltungsbereitschaft. Weiler - und andere Dresdner Trickfilmgestalter - setzte auf ausdrucksstarke Gestik, abgeleitet von menschlichen Verhaltens-Grundformen und organisiert durch erzählendes Arrangement ganz im klassischen Brecht-Theater-Sinne.

Weiler ließ seine Phantasie durch Materialien und Stoffe anreizen. So formte er seine Puppen, Dekorationen und das Mobiliar aus be- und übermalten Medikamentenschachteln, aus Haushaltpackungen und aus kartoffelähnlichen Rundlingen, denen er mit wenigen Tuschestrichen schnell bewegliche Physiognomien gab und Gliedmaßen aus Draht anpaßte. Zu einem Glücksfall für beide fügte sich das Zusammentreffen von Kurt Weiler und Achim Freyer in Dresden. Freyer radikalisierte die Verwendung von Materialien: Eisenspäne, Nägel, überhaupt viel Metallisches, das auf dem körnigen, wenig empfindlichen ORWO-Farbfilm verblüffend exotisch und seltsam wirkte. Der „junge Wilde“ Freyer kam frisch von der Dresdner Kunstakademie und fand im Dresdner Trickfilmstudio eine Art behütendes Dach, unter dem - neben der sonstigen soliden Studio-Film-Arbeit - auch Raum für solche eruptiven, extremen Experimente war, wie Freyer sie wollte und wie sie in der Begegnung mit Weiler den DDR-Trickfilm ästhetisch bereicherten. (Jahre danach hat auch Lutz Dambeck dieses Dach ähnlich nutzen können.)

Und Weiler war nie auf ein thematisches Gebiet festzulegen. Der belesene Mann hat asiatische Sagen ebenso in Trickfilm umgesetzt wie das orientalische Märchen vom Kalif Storch (1984, einem seiner wichtigsten und schönsten Filme), hat Shakespeare und die Antike beerbt und auch viele Geschichten selbst fabuliert.

Den Dresdner Trickfilmgestaltern - und also auch Weiler - standen lange Jahre maßgebliche internationale Koordinaten für ihre Arbeit zur Verfügung, durch die sie sich fortwährend herausgefordert sahen. Sie nahmen oft an internationalen Trickfilm-Festivals teil, auf denen sie auch diverse Preise erhielten. Die Dresdner Trickfilme - auch die von Kurt Weiler - waren im Ausland bekannter und auch anerkannter als daheim. Zudem regte ein ver-schwiegen funktionierender Arbeits-Verbund von Trickfilmgestaltern soziali-

stischer Länder gegenseitig an; es gab kollegial-befruchtende Kontakte zu Chitruk (UdSSR), Popesco-Gopo (Rumänien), Todor Dinow (Bulgarien), zu den Tschechoslowaken Trnka und Svankmajer sowieso. Und die ASIFA mit ihren vielen internen Möglichkeiten sorgte für einen relativ kontinuierlichen Blick auf westliche Trickfilmentwicklungen neben - oder trotz - Disney. So wäre außer Weiler noch manch anderer wiederzuentdecken.

Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme Dresden

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Das tapfere Schneiderlein (897 m, Farbe; Premiere: 17. 4. 1964)

Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher (489 m, Farbe; Premiere: 20. 8. 1965)

Heinrich der Verhinderte (432 m, Farbe; Premiere: 11. 11. 1966)

Der Apfel (377 m, Farbe; Premiere: 30. 1. 1970)

Der Löwe Balthasar (349 m, Farbe; Premiere: 20. 8. 1971)

Die Suche nach dem Vogel Turlipan (365 m, Farbe; Premiere 4. 2. 1977)

Noa, Nathan und die Nationalsozialisten **Manfred Noa: *Nathan der Weise* (D 1922)**

Wiederentdeckt 60, Zeughauskino, 23. Januar 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Michael Wedel

Lotte Eisner hielt ihn schlichtweg für einen mittelmäßigen Regisseur. Ob man diesem Urteil über Manfred Noa nun zustimmen oder Friedrich v. Zglinicki widersprechen mag, der seinen Filmen „hohes filmkünstlerisches Niveau“ zugestand und ihn zu den „großen Könnern unter den Filmregisseuren“ der 20er Jahre zählte: zumindest einem seiner ca. 50 Filme, der Lessing-Verfilmung *Nathan der Weise*, kommt in der deutschen Filmgeschichte besondere Geltung zu, nicht zuletzt, aber vielleicht auch nicht nur aufgrund seiner politisch zukunftsweisenden Rezeptionsgeschichte.

Manfred Noa, geboren 1893 in Berlin, beginnt als Karikaturist, Bühnen- und Reklamemaler, bevor er 1916 zunächst als künstlerischer Beirat und Ausstatter (u.a. für Richard Oswald und Ernst Reicher), kurze Zeit später auch als Regisseur für den Film tätig wird. Mit Kriminalkomödien, Abenteuer- und Sitzenfilmen hat er schnell Erfolg beim Publikum. An seinen Filmen wird neben dem Temporeichtum, mit dem er seine Geschichten vorträgt, und dem Geschmack, den er in der Auswahl seiner Darsteller zeigt, vor allem die außeror-

dentliche Bildwirkung gelobt und auf seine professionelle Ausbildung als Maler und Grafiker zurückgeführt. 1922/23 wagt sich Noa an zwei Stoffe der klassischen Literatur, wobei er sich im Falle der Lessing-Verfilmung auf die Vorgeschichte des Nathan und bei Homers Ilias auf die Figur der Helena konzentriert.

Nathan der Weise, eine der im deutschen Film jener Jahre eher seltenen Lessing-Adaptionen, konnte Anfang 1923 so erfolgreich gestartet werden, daß sich die Aktien der Produktionsfirma Emelka sprunghaft an die Spitze der Filmbranche setzten. Während die Fachkritik die filmgemäße Umsetzung und die Darstellung der Figuren herausstellte - gelobt wurde vor allem Werner Krauß in der Rolle des Nathan -, führte die Thematik des Films in Verbindung mit der jüdischen Herkunft seines Regisseurs in Bayern zu erheblichen politischen Kontroversen.

Die NSDAP-nahe Polizeidirektion Münchens unternahm zahlreiche Versuche, den Film verbieten zu lassen, die jedoch von der zuständigen Kammer mit dem Hinweis zurückgewiesen wurden, es wäre überaus zweifelhaft, ob der Inhalt des Films an sich geeignet ist, die öffentliche Ordnung zu gefährden und es nicht ohne weiteres ersichtlich wäre, inwiefern er für eventuelle Ausschreitungen verantwortlich gemacht werden könne. Es sei vielmehr Aufgabe der Polizei, gegen Störungen Vorsorge zu treffen. Die Kammer könne jedenfalls „das Odium, Lessings ‚Nathan der Weise‘ im Film verboten zu haben, nicht auf sich laden.“

Als es aber im Februar desselben Jahres, in dem Hitler in München einen erfolgversprechenden Putsch unternehmen konnte, ein Münchner Kinobesitzer tatsächlich wagt, den Film auf den Spielplan zu setzen, ist er massiven Drohungen ausgesetzt.

Martin Loiperdinger, der die brisante Rezeptionsgeschichte des Films ausführlich dokumentiert hat, zitiert aus einem zeitgenössischen Bericht der Lichtbildbühne: „Am 9. Februar wurde in den Regina-Lichtspielen in München, ohne irgendwelche Vorreklame, *Nathan der Weise* auf den Spielplan gesetzt. Eine vorherige Ankündigung wurde unterlassen, in Anbetracht der kriegerischen Haltung und Vernichtungsversuche des Negativs seitens der Hakenkreuzler im vergangenen Oktober, als der Film seiner Vollendung entgegen ging. Der Film kam also am obengenannten Freitagnachmittag heraus, die Allgemeinheit wußte davon jedoch wenig, die Nachmittagspost brachte jedoch bereits die ersten Drohbriefe empörter Volksbeglückter. Am Abend wurde Herr Sensburg, Besitzer der ‚Regina-Lichtspiele‘, antelephoniert. Eine Stimme, deren Klang und Redewendungen trotz der Weigerungen, den Namen ihres Inhabers zu nennen, die Parteizugehörigkeit ersichtlich erkennen ließ, gab ihm kategorisch bekannt, daß, falls er den Film nicht vom Programm nähme, (wörtlich) ‚seine Bude am nächsten Abend kurz und klein geschlagen wird.‘

Der telephonierende Anonymus ließ ihn darüber nicht im Zweifel, daß dieser Angriff seitens der Nationalsozialisten zu erwarten sei. Herr Sensburg (...) setzte sich hierauf sofort mit der Leitung der Bavaria-Film-Gesellschaft [der Vertriebsfirma des Films] in Verbindung. Herr Direktor Hoppe von der Bavaria hingegen hielt eiligst eine Besprechung mit den maßgebenden Persönlichkeiten ab. Im Bewußtsein der Gefahr und auch, woher sie zu erwarten sei, wurde beschlossen sich mit dem Parteiführer Hitler direkt in Verbindung zu setzen. An Stelle Hitlers empfing sein Vertreter, ein gewisser Herr Esser, die Herren. Herr Direktor Hoppe erklärte sich bereit, eine Sondervorführung des Films für Herrn Esser zu veranstalten, damit er persönlich die Überzeugung gewinnen möge, daß dieser Film frei von jeglicher ihm zugemuteter Tendenz sei (...). Nach der Vorführung gab Esser seiner Meinung Ausdruck, der Film sei ein Propagandafilm und beharrte darauf, trotz versuchter Widerlegung des Direktors Hoppe. So sah sich Direktor Sensburg gezwungen, wegen dieser Auffassung einer inoffiziellen, jedoch maßgebenden Instanz, *Nathan der Weise* sofort vom Spielplan abzusetzen.“ (in: Lessing Yearbook, 1982, vol. XIV, S. 61 - 69, hier S. 64f.)

Faktisch wurde somit der Film *Nathan der Weise* im Februar 1923 in München doch noch das Opfer der ersten von den Nationalsozialisten aus antisemitischen Gründen durchgesetzten Filmzensur. Im kleinen wurde hier geprobt, was ein Jahrzehnt später im großen Stil fortgesetzt wurde.

Dem Regisseur des Films sollten ähnliche Erfahrungen in den 30er Jahren erspart bleiben. Manfred Noa - der letzte Ehemann der 1924 freiwillig aus dem Leben geschiedenen Schauspielerinnen Eva May - stirbt seinerseits am 4. Dezember 1930.

Er selbst habe immer versucht, bei seiner Arbeit menschlich zu bleiben und innere Werte auf die Leinwand zu bringen, heißt es in einem Selbstporträt aus dem Jahre 1926. Dies gilt in besonderem Maße für *Nathan der Weise*, der nicht nur durch seine aufwendige Ausstattung und seine spektakulären Massenszenen besticht, sondern auch durch seine differenziert durchgeführte, jeder Art des Fanatismus und der Diskriminierung entgegen wirkende Aussage eine gültige Aktualisierung des Lessingsschen Dramas darstellt. Bemerkenswert dabei, daß die vorurteilsbeladene Engstirnigkeit der Ordensritter gegenüber der Toleranz des Sultans Saladin besonders kraß ins Licht gerückt wird.

Aus der humanistischen Grundhaltung seiner Filme erklärte Noa auch die eigene Zurückhaltung im Umgang mit seinen Schauspielern: „Ich dränge einen Schauspieler nie und versuche ihn nie zu beeinflussen. Wenn einer etwas anders sieht, bin ich bereit, mich auf ihn umzustellen. Seltsamerweise habe ich immer mit den Schauspielern, vor denen ich gewarnt worden bin, die besten Erfahrungen gemacht.“ (Film-Kurier, 27. 3. 1926) Einer, vor dem er besonders gewarnt worden war, war Werner Krauß. Der erinnerte sich nun sei-

nerseits an die Dreharbeiten und den Umgang mit dem ‚noblen Noa‘ (Rolf Aurich) wie folgt: „Auf einem Platz in München hatten wir Wohnwagen, wo wir uns zurechtmachten. Manfred Noah [sic] hieß der Regisseur. Es war ein sehr guter, ernster Film, aber immer Bärte kleben, das war so furchtbar - es war im Sommer. Wie also die Arbeit fertig war, da haben wir den Noah geholt und haben ihn in einen Wohnwagen geschleppt und an einen Stuhl gefesselt, die Beine, die Arme, und es wurde ihm ein Bart aufgeklebt. Das war nun unser Spaß.“ (Das Schauspiel meines Lebens. Stuttgart 1958, S. 79f)

Nathan der Weise.

Produktion: Filmhaus Bavaria GmbH, München. Regie: Manfred Noa; Buch: Hans Kyser, nach Gotthold Ephraim Lessing; Kamera: Gustav Preiß, Hans Karl Gottschalk; Bauten: Otto Völckers, Karl Machus; Drehort: Bavaria-Arelter, München-Schwabing. Darsteller: Werner Krauß, Bella Muzsnay, Carl de Vogt, Margarete Kupfer, Fritz Greiner, Lia Eibenschütz, Ernst Schrupf, Max Schreck, Rudolf Lettinger, Ferdinand Martini, Wolfgang Schwind.

Zensur: 21. 12. 1922, M 1090 Jf.; 6 Akte und ein Vorspiel, 2824 m / 28. 12. 1922, O 100 Jf., 2824 Meter

Uraufführung: Januar 1923, Berlin (Alhambra, Kurfürstendamm)

Kopie: Filmmuseum München (2.781 m = ca. 122 min bei 20 B/sec.)

Krise und Goldenes Zeitalter des internationalen Musikfilms, 1925 - 38

II. Internationaler Filmhistorischer Kongreß von CineGraph 5. - 8. November 1998: Metropolis, Hamburg.

Der II. Internationale Filmhistorische Kongreß von CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. wird sich mit dem Thema internationaler Wechselwirkungen auf dem Gebiet des Musikfilms beschäftigen. Die Einführung des Tonfilms Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre löste zahlreiche Experimente aus - nicht nur technischer Art, sondern auch inhaltlich, thematisch, formal und erzählerisch. Diese vielfältigen Versuche lassen sich adäquat nur in einem internationalen Rahmen verstehen, Co-Produktionen und Versionen müssen dabei ebenso Beachtung finden wie die Migration vor und nach dem Machtantritts der Nazis.

Info:

Tel.: 040 - 35 21 94

Fax: 040 - 34 58 64

<http://www.cinegraph.de>

Erkundung eines vergessenen Genres Puppentrickfilme in Deutschland bis 1945

FilmDokument 5, Kino Arsenal, 2. Januar 1998

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

Einführung: Jeanpaul Goergen

Der Puppentrick- bzw. Puppenanimationsfilm wurde bisher, mit Ausnahme der Arbeiten der Gebrüder Diehl (Ausstellung und Katalog: Deutsches Film-museum, 1994), kaum beachtet. Über mögliche Verbindungen zwischen Puppentrickfilm und Puppenspieltheater ist wenig bekannt und eine Theorie der Puppenanimation liegt nicht vor. Hilmar Hoffmanns Vorschlag (in: Johannes Horstmann: Sprache des Kurzfilms, Paderborn 1981), auf Kleists Gedanken über das Marionettentheater, in dem er über die erdentrückten schwebenden Bewegungen der Marionetten schreibt, zurückzugreifen, berührt Puppentrickfilme aber nicht, da die Puppen immer standfest fixiert sein mußten.

Von einer Attraktion im Nummernprogramm des frühen Kinos entwickelte sich der Puppenanimationsfilm in den zwanziger Jahren zu einer Ergänzung des Vorprogramms. Er richtete sich an alle Zuschauer; Puppenfilme für Kinder und Jugendliche gab es noch kaum, auch wenn Motive und Puppen gerne aus der Spielzeugwelt der Kinderwelt entlehnt wurden; auch griff man häufig auf Märchen- bzw. Traumotive zurück. Erst ab Mitte der 30er Jahre wandte sich der Puppentrickfilm fast ausschließlich an Kinder und Jugendliche und büßte so eine wichtige Dimension seiner Ausdrucksmöglichkeiten ein.

Der Puppentrickfilm tauchte in den zwanziger Jahren fast ganz im Werbefilm unter und wurde daher von der Filmkritik nur selten beachtet. Puppentrickfilme waren zumeist das Werk von Einzelgängern und Amateuren bzw. von kleinen, handwerklich organisierten Studios. Puppen von Künstlerpersönlichkeiten wie z.B. Hannah Höch, Lotte Pritzel oder Otto Griebel fanden nicht zum Film; auch die Filmavantgarde schuf keine Puppentrickfilme. Um 1930 hatte sich aber eine erstaunliche Vielfalt von Stilen und Techniken herausgebildet; dieser kreative Höhepunkt brach nach 1933 ab.

Die ersten Puppentrickfilme von Arthur Melbourne Cooper, Emile Cohl und Ladislav Starewitch von Anfang der 10er Jahre waren auch in Deutschland bekannt. Der früheste erhaltene deutsche Puppentrickfilm (ca. 1914?), der möglicherweise von Oskar Messter produziert wurde, gibt eine grotesk-übermütige Persiflage des lustigen Treibens in einer Kaserne und verrät mit seinem sich überschlagenden Tempo den Einfluß der Puppentrickfilme von Cooper.

1922 setzte der Werbefilmproduzent Julius Pinschewer, ein begnadeter Talente-Entdecker mit einer Nase für filmkünstlerische Trends und ästhetische

Innovationen, zum ersten Mal die Puppenanimation in einem Reklamefilm ein. In *Marionetten* duellieren sich zwei Verehrer um das Herz einer schönen Frau. Der aufdringliche Liebhaber mit karikaturhaften Zügen muß sich dabei die Perücke vom Kopf stoßen und als Angeber entlarven lassen. Es gewinnt der echte Elegant, ein stattlicher Herr im Frack, der sich als Sektflasche der Marke Kupferberg Gold entpuppt. Die gefälligen Bewegungen der Holzpuppen, Nahaufnahmen der Gesichter mit Austauschköpfen zur Visualisierung verschiedener Emotionen und die pointierte Auflösung der kurzen Fabel belegen bereits einen hohen Stand des Puppentrickfilms.

Bis Ende der 20er Jahre entstanden, soweit bekannt, nur vereinzelte Puppentrickfilme. Um 1930 erlebte die Puppenanimation dann sowohl in der freien Produktion als auch im Werbefilm einen bemerkenswerten Aufschwung. Die Spielfilme wurden kürzer, zur Auffüllung des Programms brauchte man interessante Kurzfilme; auch die Werbefilmbranche boomte.

Ende der 20er Jahre engagierte Julius Pinschewer die Geschwister Hedwig und Gerda Otto. Ihre Filme bestechen durch eine präzise, leicht ironische Puppengestaltung, elegante und feine Figurenführung, knappe Bühnenräume und moderne, schlüssige Werbegeschichten. In das *Wetterhäuschen* (1929) führen sie geschickt die traditionellen Figuren eines Wetterhäuschens mit den modernen Farbstoffen von Indanthren, die in einem neusachlichen Geschäftshaus an einer verkehrsreichen Großstadtkreuzung verkauft werden, zusammen. Mit Kinomythen spielend lassen sie in *Kirmes in Hollywood* (1930) den schwächlichen Buster Keaton den ungleichen Boxkampf gegen den breitschultrigen Emil Jannings gewinnen - dank Nestlés Milchsokolade.

Auch mit Knetfiguren wurde experimentiert. In *Hilfe, ein Löwe* (1933) formte Alexander v. Gontscharoff sowohl Figuren als auch Dekoration aus einer plastelinartigen Masse, deren Hitzebeständigkeit auch Nahaufnahmen zuließ. Der Film überzeugt durch die materialbedingten flüssigen Bewegungsabläufe, weniger durch die vorurteilsgeladene Geschichte über einen dummen Schwarzen und seinen Esel. Anfang der dreißiger Jahre realisierte auch der bis dahin mit Zeichentrickwerbefilmen hervorgetretene George Pál seinen ersten Puppentrickfilm für eine Zigarettenmarke.

Von Anfang der 30er Jahre bis Ende der 60er Jahre produzierten die Gebrüder Diehl in ihrem Studio in Gräfelfing bei München Puppenfilme nach eigenen Vorlagen und nach klassischen Märchenstoffen, sowie eine Vielzahl von kurzen Werbefilmen, wie z.B. *Es war einmal...* für Körting-Radios. Die frühen Diehl-Filme waren Vorprogrammfilme, für die sie beispielsweise die Figur des glatzköpfigen Wupp entwickelten, der mit naiv-erstauntem Blick in erstaunliche Abenteuer gerät. Erst ab 1935 wandten sich die Diehls der Verfilmung von Märchenstoffen zu: Auftragsfilme für die 1934 gegründete Reichsstelle für den Unterrichtsfilm. Diese Neuorientierung wurde offenbar dadurch ver-

stärkt, daß einige ihrer Filme als volksfremd eingestuft wurden - die Existenz des Studios stand auf dem Spiel. In der Folgezeit verlegten sich die Diehls auf Märchenverfilmungen. 1936 schufen sie mit dem selbstfinanzierten Film *Die sieben Raben* den ersten deutschen abendfüllenden Puppentrickfilm.

Ab 1933/34 waren die Diehls fast die einzigen, die außerhalb des Werbefilms Puppentrickfilme herstellten. Im Werbefilm dagegen wurde die Puppenanimation weiterhin eingesetzt: Kurt Niele, Kurt Wolfes, gelegentlich auch Wolfgang Kaskeline bei der Ufa, Rudi Klemm bei der Tolirag, unbekannte Künstler bei der Berliner Tiller-Film.

Doppelt so teuer in der Herstellung wie ein Zeichentrickfilm, blieb der Puppenanimationsfilm auch in der Werbung die Ausnahme. Während die Ottos 1929 die Indanthren-Farbstoffe mit der Moderne verknüpft hatten, band sie Wolfgang Kaskeline in *Der bunte Tag* 1936 an eine traditionelle deutsche Kleinfamilie, wo Zucht und Ordnung herrschen und die traditionellen Rollen klar verteilt sind. Dieses biedere konservative Ambiente wird allerdings mit größtem tricktechnischen Aufwand dargestellt: eine sehr bewegliche Kameraführung, wunderbare tiefe Hintergründe und zauberhafte Naturszenen: die Puppen aber wirken holzschnittartig und ungelenkt.

Die unwirklichen, versponnen-phantastischen Fabel-Filme des ab 1920 in Frankreich arbeitenden Ladislaw Starewitch waren auch in Deutschland sehr populär; er wurde vor allem als Romantiker rezipiert. 1937 wurde sein bereits 1930 fertiggestellter abendfüllender Puppenanimationsfilm *Le Roman de Renard* von der Ufa vertont und als *Reineke Fuchs* in Berlin uraufgeführt.

Um 1942 stellte die Tobis mit *John Bull in Nöten* den Puppentrickfilm in den Dienst der antienglischen Propaganda, wobei die Argumentation des Zeichentrickfilms *Das Saugetier* aus dem 1. Weltkrieg wieder aufgenommen wurde, der Großbritannien als raffgierigen imperialistischen Ausbeuter der Welt vorstellt.

Ab 1936 waren es dann die nur abgefilmten und daher preiswert herzustellenden Handpuppenfilme (Kasperle-Spiele der Hohnsteiner Puppenspiele von Max Jacob), die die Puppenanimation weitgehend verdrängten und damit auch das Aufkommen neuer Animationstalente unterbanden. Hohensteiner Puppen agierten auch in dem Sparkassen-Werbefilm *Am richtigen Fleck* (1943).

Neue Akzente in die kreativ ausgetrocknete deutsche Produktion brachten erst wieder die im Studio Zlin hergestellten und von der Degeto vertriebenen Puppentrickfilme von Hermína Týrlová (*Der brave Slim. Abenteuer eines niedlichen Käfers*, 1943) und Karel Zeman (*Weihnachtstraum*, 1944). *Der brave Slim* endet zudem mit dem erstaunlichen Schlußtitel: „Slim lebt in Freiheit und im Licht, vergeßt den braven Käfer nicht.“

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv, sofern nicht anders angegeben

„*Messter-Puppenfilm*“ (Archiv-Titel)

Produktion: Oskar Messter (?), ca. 1914 (?) / 35mm, s/w, 1 Akt, ca. 60 m

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde

Marionetten (1922)

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer

35 mm, s/w und Virage, 1 Akt, 65 m; Zensur: 21. 1. 1922, B 5187, Jf.

Das Wetterhäuschen

Produktion: Pinschewer-Film AG, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Gestaltung: Hedwig und Gerda Otto

35 mm, s/w und handcoloriert, 1 Akt, 126 m; Zensur: 2. 7. 1929, B 22834, Jf.

Kirmes in Hollywood. Ein Puppenspiel

Produktion: Pinschewer-Film AG, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Gestaltung:

Gerda Otto / Musik: Dr. Becce

35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 100 m; Zensur: B 25336, 10. 3. 1930, Jf.

Hilfe ein Löwe. Ein plastischer Trickfilm (Jim und Plim in: Hilfe ein Löwe)

Produktion: Terra-Film AG, Berlin / Gestaltung: Alexander von Gontscharoff / Musikalische Bearbeitung: Michael Buchstab

35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 296 m; Zensur: 31. 1. 1933, B 33079, Jf.

Es war einmal...

Produktion: Gebrüder Diehl, Film-Produktion, Gräfelfing bei München / Gestaltung:

Gebrüder Diehl / 35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 58 m; Zensur: 18. 10. 1935, B 40423, Jf.

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde

Der bunte Tag

Produktion: Ufa / Gestaltung: Wolfgang Kaskeline / Musik: Wolfgang Kaskeline, Rudolf

Perak / 35 mm, Farbe, Ton, 1 Akt, 134 m; Zensur: 28. 4. 1936, B 42336, Jf. / 35 mm,

Farbe, Ton, 1 Akt, 129 m; Zensur: 20. 5. 1936, B 42500, Jf.

Wie die Tiere gegen Reineke Fuchs in den Kampf zogen!

Gestaltung: Ladislav Starewitch / 16mm, stumm, 1 Akt, 63 m, Mitte 30er Jahre

Kopie: Deutsches Filmmuseum. Stummer Ausschnitt aus Starewitchs 1929/30 hergestellten abendfüllenden Puppentrickfilm *Reineke Fuchs* (OT: *Le Roman de Renard*)

Max und Moritz

Gestaltung: Gebrüder Diehl, nach Wilhelm Busch / 16mm, stumm, 1 Akt, 67,4 m, 1941

Kopie: Deutsches Institut für Filmkunde. Diese Kopie enthält nur den 1. und 2. Streich.

John Bull in Nöten

Produktion: Tobis / 35 mm, Gasparcolor, Ton, 1 Akt, 141 m, ca. 1942

Am richtigen Fleck

Produktion: Boehner-Film, Fritz Boehner, Dresden / Gestaltung: Hohnsteiner Puppen-

spiele / 35 mm, s/w, Ton, 1 Akt, 79 m; Zensur: 9. 6. 1943, B 59041, Jf.

Der brave Slim - Abenteuer eines niedlichen Käfers (OT: *Ferda Mravenec*)

Produktion: Degeto-Kulturfilm GmbH, Studio B.M.S. Zlin / Gestaltung: Hermína Týrlova, L. Zastara / Manuskript: Ota Sekora

35 mm, s/w, stumm, 1 Akt, 291 m; Zensur: 2. 11. 1943, B 59576, Jf.

Kopie: Deutsches Filmmuseum

Raoul Hausmann: Ein Bekleidungsfilm

vorgestellt von Jeanpaul Goergen

I. Teil

3 - 4 Schritte Zeitlupenaufnahme eines Herrn im Sportanzug in der Tauentzienstrasse. Text: „Haben Sie schon daran gedacht, wie Sie in Ihrem Anzug stecken?“ Von links ein Herr im üblichen Modeanzug, macht drei Schritte bis Bildmitte. Von rechts zweiter Herr im Neuschnittanzug ebenso. Beide werden jetzt von rückwärts beleuchtet, sodass nur Silhouette sichtbar, in der durch Überblendung die Skelette sichtbar werden. Text: „Sehen Sie hier einen Unterschied?“ Dann Grosstrickaufnahme je eines Ärmels erst in Silhouette, dann in Contour mit Skelettzeichnung. Text: „Stellen Sie sich vor, Sie werden angegriffen! Führen Sie einen Stoss aus!“ Trickaufnahme der Arme von Ruhestellung in Ellbogenbeuge bis Vorwärtsstellung. Text: „Das können wir Sie allerdings nicht fühlen lassen - aber der Ärmel links ist ein Bewegungshindernis!“ Trickaufnahme von Schwimmbewegungen mit Wasseraufnahme überblendet. Text: „Wenn Sie jetzt nicht ertrunken sind ist Ihr Schneider unschuldig!“ Geschmeichelter Schneider. Text: „Wir haben Ihnen jetzt die Funktion EINES wichtigen Anzugteils gezeigt, sehen Sie sich nun die Beinkleider an!“ Beinaufnahme von schlecht sitzenden Hosen mit ausgebeultem Knie sowie gut sitzenden Hosen. Text: „Wissen Sie, woher das alles kommt?“ Anprobenszene. Text: „Weil Sie SO bei der Anprobe vor dem Spiegel stehen!“ Überblendung mit ruhiger Haltung.

II. Teil

Tücke des Objekts.

Zwei Herren sitzen im Hausanzug, sehen plötzlich auf die Uhr (oder verspätetes Telegramm), müssen sich eiligst anziehen. N° 1 ist in 3 Minuten fix und fertig. N° 2 findet seinen Kragenknopf nicht, bekommt die Hosenträger nicht an, Knöpfe reißen ab, Sicherheitsnadeln treten in Aktion. N° 1 fährt ab, Auto, Eintreffen 1 Sekunde vor Einlaufen des Zuges. N° 2 wird wegen Tücke des Objekts leise irrsinnig, muss erst noch ein Kukirolfussbad nehmen (oder ertrinkt darin) im anderen Falle Text: „Das kommt alles nur vom Normalschnitt!“ N° 1 tritt noch einmal auf mit dem Hinweis: „Bestellen Sie sich einen Anzug bei unserem Vertreter!“

Dieses undatierte Exposé für einen kurzen Werbefilm für Neuschnittanzüge, offenbar in den 20er Jahren geschrieben, wird im Raoul Hausmann-Nachlaß in der Berlinischen Galerie unter der Signatur BG-RHA 1470 (Typoskript, ohne Ort, undatiert, 2 Blatt) aufbewahrt. Der umfangreiche Nachlaß, der auch Aufschluß gibt über bisher unbekanntes Seiten des insbesondere als

Dada-Künstler bekanntgewordenen Hausmann, wurde kürzlich von Eva Züchner in einer vorbildlichen Archiv-Edition publiziert. Daß Hausmann sich zumindest zeitweise ernsthafter mit Film auseinandersetzte, war bekannt. Die entsprechenden Texte - etwa ein Nachruf auf Viking Eggeling und eine Besprechung von Dowschenkos *Erde* - hat Michael Erlhoff 1982 in der edition text + kritik (Raoul Hausmann: Texte bis 1933, Band 1 und 2) herausgegeben. Raoul Hausmanns Beschäftigung mit dem Film ist bisher aber noch nicht systematisch aufgearbeitet worden. In der jetzt vorliegende Archiv-Edition über „Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933“ ist ein weiterer langer Essay von 1931 über die Entwicklung des Films abgedruckt.

Der hier mit freundlicher Genehmigung der Berlinischen Galerie erstmals veröffentlichte Entwurf für einen Bekleidungsfilm ist einzigartig in Hausmanns Schaffen, sieht man von dem surreal-grotesken Filmmanuskript „Meine Verlobung“ ab, das sich ebenfalls, leider unvollständig, im Hausmann-Nachlaß erhalten hat und das im nächsten FILMBLATT vorgestellt wird.

Hausmanns Bekleidungsfilm steht im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit Mode; er entwarf selbst großzügig und bequem geschnittene Anzüge, einen seiner Grotesktänze widmete er 1926 seiner weiten, etwas unförmigen Oxford-Hose - August Sander hat dies in einem berühmten Photo festgehalten. Und in einem Beitrag für den Südwestdeutschen Rundfunk vom 30. März 1931 über Männerbekleidung sah Hausmann für die Zukunft „praktische, nicht die Bewegung hindernde, einfache Tageskleidung“ voraus. Sein Bekleidungsfilm für Neuschnittanzüge entstand möglicherweise im Zusammenhang mit diesen Reformkleidern.

Hausmanns Beschäftigung mit dem Werbefilm könnte auf seine Bekanntheit mit Hans Richter zurückgehen, der, wie bekannt, im Oktober 1929 für die Berliner Firma Werbekunst „Epoche“ Reklame GmbH den Werbefilm *Der Zweigroschen-Zauber* (für die Kölnische Illustrierte Zeitung) realisierte. Richter soll noch mehrere Werbefilme für die Epoche gedreht haben; nur dieser eine ist erhalten, weitere Titel sind bisher noch nicht nachgewiesen. Die Epoche setzte in ihren Werbefilmen nicht nur den Zeichentrick ein, sondern auch die von den Avantgardisten so geliebten Trick- und Kombinationsaufnahmen. Die Spezialität der Epoche waren aber äußerst kurze Spots, mit denen es gelang, die bis dahin führende Werbefilmproduktion von Julius Pinschewer zu verdrängen. Eine dreiminütige Ankleidungsszene, wie sie Hausmann in zweiten Teil seines Bekleidungsfilms vorsieht, steht diesem Konzept diametral gegenüber.

Hausmann hat aber durchaus das Prinzip des Werbefilms erkannt, durch kurze prägnante Szenen ein Produkt zu charakterisieren - in diesem Fall durch die Demonstration der Nachteile eines üblichen Modeanzugs. Auch die Mittel, die er einsetzt - Zeitlupe, Silhouetteneffekte, Doppelbelichtungen,

Trickaufnahmen - sind geeignet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu bannen, bis am Schluß des Films die Werbebotschaft kommt. Hausmanns schwarzer Humor allerdings - mangelnde Bewegungsfreiheit in einem Anzug von der Stange führe dazu, daß man sich bei einem Überfall nicht entsprechend wehren bzw. bei einem unfreiwilligen Bad nicht retten könne oder gar im Kukurloßbad ertrinke - ist im Werbefilm der 20er Jahre unbekannt. In diesem Kontext erinnert Hausmanns Bekleidungsfilm eher an Brechts Werbefilm-Idee „Der Neger“ (1921), in dem zwei Schwarze durch Seife weißgewaschen werden und schließlich die Seife aufessen.

Im Hausmann-Nachlaß befindet sich noch eine undatierte, nicht ganz durchgeführte Kalkulation „Ungefährer Jahresumsatz“ für eine Trickfilmproduktion (BG-RHA 1472; Manuskript, 1 Blatt). Als ständige Unkosten sieht sie vor: Gehälter für einen Trickzeichner (200 Mk) und einen Geschäftsführer (300 Mk), Miete (60 Mk) sowie Steuer und Sonstiges (200 Mk), was, berechnet auf ein Jahr, eine Gesamtsumme von 6.920 Mk ergibt. Hausmann geht von einer „durchschnittlichen Leistungsfähigkeit von 50 Trickfilmen im Jahr“ aus - eine wahrhaft utopische Vorstellung, die belegt, daß er nichts von dem erheblichen finanziellen und personellen Aufwand einer Trickfilmproduktion ahnte.

Ob dieser Ansatz einer Kalkulation im Zusammenhang mit seinem Entwurf für den Bekleidungsfilm steht, muß offen bleiben. Sie belegt aber, daß Hausmann sich zumindest zeitweilig ernsthafter auch mit dem Zeichentrickfilm beschäftigte. Bisher war das nur von George Grosz und John Heartfield bekannt, die 1917/18 im Auftrag des Auswärtigen Amts Propagandafilme für das neutrale Ausland zeichneten; Grosz zeichnete und animierte außerdem dem Hintergrundfilm für Piscators Inszenierung der „Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (1928). Auch Anfang der 20er Jahre arbeitete Grosz in der Trickfilmproduktion; durchaus möglich, daß Hausmann hier auch für sich eine Möglichkeit sah, zu Geld zu kommen.

Literatur:

Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900 - 1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente. Herausgegeben und kommentiert von Eva Züchner. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern 1998, 532 Seiten, 160 Abbildungen
ISBN 3-927873-5 (Museumsausgabe, Berlinische Galerie, Berlin), DM 48,00
ISBN 3-7757-0549-X (Buchhandelsausgabe), DM 98,00

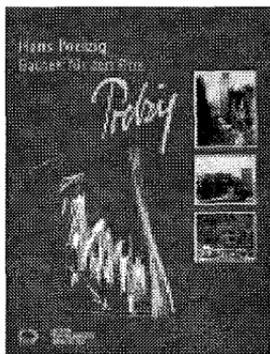
Klassische deutsche Filmarchitektur

Hunte - Poelzig - Reimann



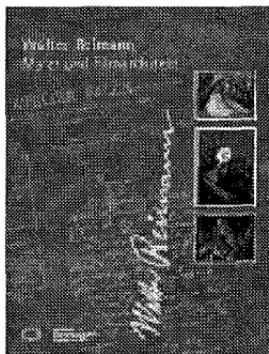
Otto Hunte. Architekt für den Film
Kinematograph Nr. 10
144 S., 204 Abb., DM 28,-

Otto Hunte war der vielleicht bedeutendste Architekt der Universum-Film AG (Ufa) in den zwanziger und dreißiger Jahren und für die opulente Ausstattung vieler Ufa-Großproduktionen verantwortlich, die Filmgeschichte schrieben. Neben den Fritz Lang-Klassikern *DIE NIBELUNGEN* (1922-24), *METROPOLIS* (1925/26) und *FRAU IM MOND* (1928/29) verdient Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (1929/30) besondere Erwähnung. Hunte entwarf aber auch die Bauten für den NS-Propagandafilm *JUD SÜSS* (1940), und schließlich die Ausstattung des ersten deutschen Nachkriegsfilms, *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) von Wolfgang Staudte. Beiträge u. a. von Alfons Arns, Dieter Bartetzko, Paolo Bertetto, Luis Buñuel und Michael Esser beleuchten alle Stadien von Hunes Karriere, die zudem in einer ausführlichen Filmografie dokumentiert ist.



Hans Poelzig. Bauten für den Film
Kinematograph Nr. 12
128 S., 148 Abb., DM 30,-

Hans Poelzig, der Schöpfer von Gebäuden wie dem Großen Schauspielhaus in Berlin oder dem I.G. Farben-Haus in Frankfurt am Main, ist einer der wenigen Realarchitekten, die ebenso erfolgreich für den Film gearbeitet haben. Die bedeutendste seiner drei Filmarbeiten ist zugleich ein Höhepunkt der deutschen Filmgeschichte. Paul Wegeners *DER GOLEM*, wie er in *DIE WELT KAM* (1920) lebt von Hans Poelzigs gotisch inspirierten und doch anthropomorphen Ghetto-Häusern, die so organisch wirken wie die legendäre, magisch belebte Lehmfigur des Golem selbst. In Artikeln von Hubertus Adam, Claudia Dillmann, Leonhard M. Fiedler, Heike Hambrock-Abicht, Johannes Kamps und Christian Marquart stellt die Monografie den Filmarchitekten Poelzig ebenso vor wie den Bühnenbildner, den Architekten von Realbauten wie den noch wenig bekannten Maler.



Walter Reimann. Maler und Filmarchitekt
Kinematograph Nr. 11
224 S., 295 Abb., DM 36,-

Reimann verstand sich mehr als Maler und Filmbildner denn als Filmarchitekt – eine Bezeichnung, die sich mit Reimanns Verständnis von Filmästhetik nicht ganz deckte. Gerade mit seinen auf malerischen Ausdruck bedachten Entwürfen für *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919/20) konnte Reimann zum Begründer des filmischen Expressionismus werden. Beiträge u.a. von Alfons Arns, Kristina Jaspers, Johannes Kamps, Reinhold Keiner, Anke Sterneborg und Kitty Vincke behandeln sein vielgestaltiges Lebenswerk: Film- und Theaterarbeit, freie Kunst, Gebrauchsgrafik, filmtheoretische Schriften und Drehbücher. Eine Auswahl von Reimanns Schriften zu Film-Ästhetik und -Technik sowie eine detaillierte Filmografie komplettieren den Band.

Die drei Bände der Reihe *Kinematograph* sind im Schuber zum Preis von DM 85,- erhältlich.

Sie erhalten die Publikationen und weitere Informationen zur Schriftenreihe des Museums über:

Deutsches Filmmuseum
Schaumainkai 41
60596 Frankfurt am Main
Tel. 069 21238830
E-mail: filmmuseum@stadt-frankfurt.de



deutsches
filmmuseum
frankfurt am main

Some Entertaining Anschütz Picture-series An Interim Report on Work in Progress

by Deac Rossell

Deac Rossell is a Visiting Fellow of Goldsmiths College, University of London, who has published widely on early and pre-cinema topics. The former Head of Programme Planning for the National Film Theatre in London, and National Special Projects Officer of the Directors Guild of America in Los Angeles, his book „Living Pictures. The Origins of the Cinema“ has just been published by the State University of New York Press. He is currently working on a book on German cinema before 1900 and continuing his research on the life and work of Ottomar Anschütz.

Ottomar Anschütz made hundreds of chonophotographic series between 1885 and 1891, but the image of a galloping horse, or a horse and rider jumping a hurdle, have remained until today his most widely known images, along with a few of his „Akt-Serien“ of athletes. Perhaps because these images were in the tradition of Etienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge, it is only images from a limited range of his work that were reproduced in the contemporary photographic journals. So today we never see any of the hundreds of series that Anschütz made of dance movements, of Post Office workers, of hospital patients. And we never see the entertainment subjects that Anschütz made for the widespread public use of his Schnellseher.

Unlike Marey, whose interest in photography was purely for the purpose of scientifically analysing movement, Anschütz from the beginning was principally driven by a desire to synthesize movement, and thereby reproduce the illusion of motion in the most natural way. When he began to develop a mass-produced Schnellseher automat with Siemens & Halske during 1890, he also began to make series photographs of purely entertaining subjects, images that were comic vignettes that had no scientific or educational purpose. There were only a few Anschütz entertainment series, and clues about their contents are scarce, since most of the contemporary reports concentrated on technical and photographic details of the Schnellseher. Yet it is clear that the Anschütz entertainment series put actors - or at least players - in settings where they were coached to be comic or to make a dramatic impression. They also used props for comic or unusual effects, and, in at least one case, used a fully elaborated fictional setting.

Perhaps the most intriguing of these unknown entertainment series is the 1891 series „Skatspieler“, which anticipates the early Louis Lumière film *Partie d'écarté* of January or February 1896, as well as one of the first films of Georges Méliès, *Une Partie de Cartes*. It would be interesting to know if „Skat-

spieler“ was an interior or an exterior scene, but it must have involved the directed action of players, and the choice of subject raises new questions about the Lumière film and its copy by Méliès, particularly about how we should judge the entertainment value of the subject itself. Another unknown series from the same year, „Mann mit wechselndem Mienenspiel“ exists within a long comic tradition that reaches from 18th century slipping slides for the magic lantern to early film subjects like *The Man of a Thousand Faces* made in the Black Maria at Edison’s laboratory on 24 September 1894; facial expression subjects were a popular film genre until the turn of the century. The Anschütz subject would clearly have been a coached performance, just like another unknown subject, „Ein tabakschnupfender Alter“.

Another of the Anschütz entertainment series, the precursor of the most important early cinema genre, the boxing film, was described by the London „Daily News“ as „the most amusing picture“ when it opened on The Strand in December, 1892. The writer’s description recognizes the detailed attention given to each moving picture’, an attention helped by the fact that the Schnellseher exhibited each series for about 30 seconds, or some 20 repetitions: „You can watch the play of their bicipital muscles, heels, toes, legs, while they do their best to let each other’s claret’ out.“ (Photography, London, 29 December 1892, p. 829) Such close attention to movement could produce a remarkable effect on a viewer.

The entertainment series „Lustige Fahrt“ shows a worker pushing two raucous boys through the streets. This series was described by one contemporary witness in vivid terms: „Diese Gruppe ist so hübsch, dass man sich ganz unwillkürlich auf die Strasse versetzt sieht, sich mit dem lustigen Chor freut und noch das Hochrufen und das Rollen des Rades zu hören meint, wenn der Apparat in Ruhe gesetzt ist und das bewegliche Gruppenbild scheinbar in die nächste Querstrasse eingebogen ist.“ (Deutsche Photographen-Zeitung, Weimar, 1890, p. 136)

The most remarkable of the Anschütz entertainment series was produced for the exhibition of his Projecting Electrotachyscope (most frequently, this apparatus is known as the Projektions-Schnellseher. Contemporary Hamburg references call it a „verbesserter elektrischer Schnellseher“; the patent simply calls it Projektionsapparat für stroboskopische bewegte Bilder) from 25 through 27 November 1894. The first audience saw two lectures using lantern slides, and five of Anschütz’s classic picture series: „Kürassier im langsamen Trabe“, „Parademarsch“, „Schnellfeuer“, „Schreitendes Kamel“, und „Lang-Bocksprung eines Turners über das Pferd“. But over the next days the programme used additional picture series, including the extraordinary comic scene „Einseifen beim Barbier“.

One critic wrote: „Unter den von Anschütz vorgeführten Reihenaufnahmen

ist das Einseifen beim Barbier von gradezu überwältigender Komik: Ein Herr sitzt zurückgelehnt auf dem Stuhle: vor ihm steht der mit Seife und Pinsel bewaffnete Barbier und waltet seines Amtes. Seitwärts zieht der Gehilfe das Messer auf dem Streichriemen ab. Das langsame Hin- und Herfahren des Messers auf dem Riemen, die Körperbewegung des einseifenden Barbiers und das Fingerspiel des Eingeseiften sind von unübertrefflicher Naturtreue.“ (Photographische Rundschau, 1895, 1. Heft, p. 27) This picture series is unique amongst all of the Anschütz lebende Bilder. It used the most elaborate set and collection of properties. It required significant rehearsal and close direction of its players, as always with the requirement that the movements be precisely cyclical, so that the rotating disks of the Anschütz apparatus (the machine used two disks, two lamps, two lenses and one blending shutter designed after dissolving magic lantern shutters) would present and re-present the movement without any jump in the action.

It is also unique amongst the Anschütz entertainment series in that its subject does not fall into a well-known or widely recognized strand of short comic scenes or transformations and does not belong to a generic entertainment activity like the series of boxers.

What motivated Anschütz to make this subject? In my opinion, Anschütz here is producing a conscious re-make of the Edison kinoscope film *The Barber Shop*, which was made in the Black Maria sometime before the end of 1893. For all of his technical innovations in both photography and chronophotography, Ottomar Anschütz was a photographer primarily devoted to the excellence of his images. He was obsessed with picture quality, and continuously exhibited before the photographic associations in Berlin, Frankfurt, Vienna, London and elsewhere chronophotographs of horses and athletes so that they could be directly compared with similar work from Eadweard Muybridge and Etienne-Jules Marey. In this comparison, any judgement about picture quality always went in favor of Anschütz.

The received legend about why Anschütz never worked with celluloid film bands like Marey and Georges Demeny, or, in the end, Thomas Edison with his Kinetoscope, is that „on principle“ Anschütz preferred to use German materials and there were no German manufacturers of celluloid films at that time. (Oskar Messter, Ottomar Anschütz zu seinem 90. Geburtstag, In: Die Kinetotechnik, 20 April 1936, p. 126)

But it is much more likely that Anschütz remained committed to his larger individual photographic plates, instead narrow celluloid film because he knew that the quality of his images were vastly superior to anything that he could obtain on celluloid, and because he knew that celluloid film in the early 1890s was photographically inferior to his plates. So it is more than likely that Anschütz kept to his old methods, which were well proven over the pre-

vious years, and went to the extraordinary lengths of organizing the production of „Einseifen beim Barbier“ so that a direct comparison could be made between the quality of his work and the rather insubstantial peep-show image on celluloid that could be seen in the Edison Kinetoscope. This was a strategy that had worked for him previously, but in his conviction that the quality of the image was supreme, Anschütz made a fundamental mistake about public taste, since from 1894 until today, as is vividly illustrated by case studies ranging from the films of the Biograph Company on extra-wide film to the Betamax video system, picture quality has never been the decisive factor in determining the success of a new medium with the public. In the end, it was the new celluloid moving pictures that surpassed the hard work of a master chronophotographer.

There are no known published illustrations of the Anschütz entertainment series photographs. None survive in known museums or private collections. A list of Anschütz „entertainment“ series is therefore difficult to compile without contemporary descriptions of the subjects. Anschütz series photographs which probably fall into the category of entertainments provisionally includes the following titles, dated from their first appearance in the photographic literature: 1890: „Skatspieler“, „Tabakschnupfender Alter“, „Mann mit wechselndem Minenspiel“, „Lustige Fahrt“; 1892: „Ringkampf“, „(Zwei) Tänzerinnen“; 1894: „Einseifen beim Barbier“, „Schnellfeuer“, „Familie, aus einem Topf essend“, „Zwei Zimmerleute, frühstückend“ and „Rauchende Jungen“.

Hinweis:

Im Reichsfilmarchiv gab es, unter der Lager-Nummer 2404, einen 1937 vom Archiv zusammengestellten kinematographisch-geschichtlichen Film (86 Meter), der, auf Normalfilm kopiert, *Aufnahmeversuche von Bewegungsvorgängen in der Vorzeit der Kinematographie* dokumentierte: „1. Renauds Zeichenvorstellungen, 2. Anschütz' Schnellseher mit 10 photographischen Bilderreihen, 3. Bewegungsvorstellungen von Marey mit einem beweglichen Selbstporträt.“ Leider ist dieser Film nicht im Bundesarchiv-Filmarchiv überliefert.

Eine kurze Einstellung mit Anschütz' Schnellseher findet sich in dem Ufa-Film *Als man anfing zu filmen. Oscar Messter, der Mitbebründer der deutschen Kinematographie, spricht über die Uranfänge des Films* (Manuskript und Regie: Martin Rikli, Wilhelm Prager, 35mm, s/w, Ton, 454 Meter, nach Kürzung: 443 Meter, B 35882, 9. 3. 1934, Jf. vb.).

Auch in dem von Julius Pinschewer und Guido Seeber für die Kino- und Photoausstellung (Kipho) vom 25. 9. - 4. 10. 1925 im Haus der Funkindustrie am Kaiserdamm realisierten Werbefilm *Film* (35mm, s/w, stumm, 111 Meter, B 11208, 4. 9. 1925; auch als „Kipho-Film“ bekannt) wird der Schnellseher in einer kurzen Szene vorgestellt. Beide Filme liegen als Benutzungskopien im Bundesarchiv-Filmarchiv. (Jeanpaul Goergen)

Rekonstruiert:

***I.N.R.I. - Die Katastrophe eines Volkes* (D 1920, R: Ludwig Beck)**

von Sabine Lenk

Buch und Regie: Ludwig Beck - Lichtbildnerische Aufnahmen: Franz B. Seyr - Künstlerische Entwürfe: Leo Pasetti - Innenausstattung: Willy Reiber - Technischer Leiter: Erich Paproth - Produktion: Cinoscop Company KG, München - Produzenten: Ludwig Beck, Werner Daya - Atelier: Bavaria - Außenaufnahmen: Alpen - Verleih: Ufa - Darsteller: Dorain René, Gil de Costa, Ria Mabeck, Josef Schmid, Inge van Heer, Emma Marklissa, Marion Tatrosa, Lilia Berg, Fritz Wolf-Kilianyi, Carl Dalmonico, Osman Raghīb, Fred Nansen, Max Bayrhammer

Pressevorstellung: 18. 5. 1920, München, Uraufführung: Ende Mai 1920, München und Berlin

Zensur unter dem Titel *Die Katastrophe eines Volkes*: 30. 8. 1920, M 54, Jv., 7 Akte, 2.145 Meter

Bis zu seiner Wiederauffindung in der Sammlung der Cinémathèque Royale de Belgique galt *I.N.R.I. - Die Katastrophe eines Volkes* (so der Verleihtitel) als verschollen. Über seinen Regisseur Ludwig Beck und seine Darsteller, darunter Becks Frau Ria Mabeck, liegen bisher so gut wie keine Angaben vor. Auch der Film selbst ist in Vergessenheit geraten, obwohl er damals in Deutschland wie im benachbarten Ausland mit Erfolg vertrieben wurde. Zu Unrecht vergessen - denn dieses Werk bietet (film-)historisch gesehen einige sehr bemerkenswerte Punkte. *I.N.R.I. - Die Katastrophe eines Volkes* entsteht kurz nach dem 1. Weltkrieg in einer Zeit des politischen Umbruchs. Der Film hat einen präzisen künstlerischen Auftrag und eine, wenn auch diffus formulierte, politische Botschaft. Auch gelingt es zum ersten Mal einer süddeutschen Produktion, von der „preußischen“ Ufa vertrieben zu werden.

Die Katastrophe eines Volkes entsteht 1919/20 in München, dem zweiten Filmproduktionszentrum nach Berlin. Die bayerische Landeshauptstadt ist seit Ende des Krieges nicht zur Ruhe gekommen. Der Versuch der Arbeitervertreter, im November 1918 eine Räterepublik aufzubauen, wird im Mai 1919 durch Militärtruppen blutig niedergeschlagen. Bereits während der Räterepublik erschüttern eine Serie politischer Attentate, wie die Ermordung des sozialistischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner im Februar 1919, und zwei Generalstreiks die Stadt schwer. Die schlechte Wirtschaftslage der Nachkriegszeit - im Februar 1919 werden in München 40.000 Erwerbslose gezählt -, verstärkt durch die hohen Reparationsforderungen des Versailler Friedensvertrags, lassen den Schwarzmarkt blühen.

Ludwig Beck wird mit Sicherheit von den turbulenten Ereignissen in München geprägt. Seit 1917 hat der Regisseur bereits mindestens acht Spielfilme für zwei lokale Produktionsgesellschaften gedreht, für die er vor allem volkstümliche Motive (u.a. Romane von Ludwig Ganghofer) verwendete

Thematisch und künstlerisch gesehen könnte man *Die Katastrophe eines Volkes* als Bruch mit seinem herkömmlichen Stil bezeichnen, denn der Film bezieht sich direkt auf die gerade erlebten Münchner Ereignisse. Beck greift die revolutionäre Stimmung auf und baut sie als messianische, religiös motivierte Sozialutopie in seinen Film ein.

Gleichzeitig erzählt er eine Art handlungsreichen „Groschenroman“, wodurch der Film zu einer merkwürdigen Mischung aus Aktion und Symbolismus wird, was ihn mitunter recht diffus wirken läßt. Zwei seiner Figuren, Pavel und Irina, verlassen ihre Freunde, um die „Arbeit fürs Volk“ aufzunehmen; beide erinnern an die engagierten russischen „Volkserzieher“, die noch zur Zarenzeit „ins Volk gingen“, um dessen Wissensstand zu heben.

Becks Hauptfigur Dimitrij wandelt das Leiden vom revolutionären Studenten zur mystischen Gestalt. Er wird „an das Kreuz seines Lebens geschlagen“, um zum Helfer der Menschheit zu werden und als neuer Heiland des Volkes aufzuerstehen. Mehrfach visualisieren symbolistisch eingesetzte Doppelbelichtungen den geistigen Wandel hin zum „göttlichen Sein“ - so ein Zwischentitel. Alexej und Tatjana verkörpern hingegen das Böse; mit ihnen verbinden sich die aktionsreichen Szenen wie eine Verfolgungsjagd oder ein Theaterbrand.

Beck erzählt in *I.N.R.I. - Die Katastrophe eines Volkes* die Geschichte von Dimitrij, der in seiner Studienarbeit die optimale Lösung für die ökonomischen Probleme Rußlands ausgearbeitet hat. Seine Kollegen Tatjana und Alexej stehlen ihm das Manuskript. Alexej veröffentlicht es unter seinem Namen und wird dadurch zum Wirtschaftskommissar berufen. Er läßt sich von dem Japaner Shin-To-Ko bestechen, Bodenschätze und Nahrungsmittel an den asiatischen Nachbarn zu verschieben, wodurch er eine Hungersnot auslöst.

Das russische Volk erhebt sich gegen Alexej. Tatjana, nun ebenfalls seine Feindin, verfolgt den Flüchtenden. Alexej rettet sich in den Kaukasus, wohin sich auch der inzwischen verheiratete Dimitrij mit seiner Frau Elleonore zurückgezogen hat, um sich dem Dienst am Volk zu widmen. Dimitrij sucht „die Wasserkräfte des Gebirges den Menschen nutzbar (zu) machen“, denn „das Werk der Natur soll durch Menschenhand zu einem Werk des ewigen Friedens werden“, wie es in den Zwischentiteln heißt. In seinem Haß auf Dimitrij verletzt Alexej Elleonore tödlich.

Aber auch Alexej kommt um, zusammen mit Tatjana. Dimitrij aber geht seinen einmal eingeschlagenen Weg im Dienste des Volkes weiter.

Aus heutiger Sicht - bedingt möglicherweise auch durch die Unvollständigkeit der Kopie - mutet der Film motivisch und symbolisch überladen an. Die zeitgenössische Kritik hingegen empfand das Werk als gelungen und unterstrich seine Aktualität: Es enthalte „die tiefsten und größten Probleme der Gegenwart“ und illustriere, „wohin Korruption und Schiebertum führen“. (Kinematograph, Nr. 719, 1920)

Gleichzeitig lobt sie die metaphysische Tiefe der Inszenierung. Es sei Beck gelungen, „ein philosophisches wie gesellschaftliches und dramatisches Prinzip in die Form eines Films“ zu gießen. (Kinematograph, Nr. 697, 1920) Der Leitgedanke laute: „durch Leiden zur Befreiung (...) - durch Kampf zur Erlösung!“ (Kinematograph, Nr. 719, 1920) *I.N.R.I. - Die Katastrophe eines Volkes* wird jedoch auch als „Sensationsfilm“ behandelt. Der spektakuläre Theaterbrand, die Zirkusvorstellung, die „herrlichen Naturaufnahmen und Sportleistungen“ (Kinematograph, Nr. 719, 1920) sowie die Massenszenen gefallen der Kritik sehr.

Mit *I.N.R.I. - Die Katastrophe eines Volkes* unternimmt Ludwig Beck zudem ein Experiment. Er setzt eine seit den Anfängen des Kinos diskutierte Theorie in die Praxis um, wie dies bereits vor ihm z.B. Louis Feuillade tat. Im Theater, so Beck, müsse die große räumliche Distanz zwischen Zuschauer und Bühne überwunden werden; auch verfüge der Schauspieler über das Wort, um sich auszudrücken. Da die Kinematographie ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folge, so meint er, benötige er durch Bühnentraditionen noch nicht „verdorbene“ Darsteller. Beck arbeitet daher mit Amateuren, die keine Theatererfahrung besitzen. Unter seiner Führung soll sich ihr Spiel, genau auf die spezifischen Anforderungen des Films abgestimmt, entwickeln. Hierzu verfaßte Beck die Schrift „Wie werde ich Filmschauspieler“ (München, Verlag K. J. Lendes, ohne Jahr; ich danke Jan-Christopher Horak für diesen Hinweis.).

Auch glaubt er, durch die gemeinsame Erziehung des Ensembles einen eigenen, homogenen Filmstil schaffen zu können. Er nennt ihn den Cinoscop-Stil, in Anlehnung an die kurz zuvor gegründete Firma, deren erste Produktion *Die Katastrophe eines Volkes* ist.

Von heute aus betrachtet, unterscheidet sich das Spiel der Darsteller nicht wesentlich von dem anderer Produktionen aus jener Zeit. Es wirkt stereotyp; vor allem Gil de Costa als Erzbösewicht Alexej orientiert sich an Klischees. Das gleiche Urteil fällt bereits der Kritiker von *Der Film* (Nr. 21, 1920): Er bewundert bei Ria Mabeck die sportliche Leistung, fand Gil de Costas Spiel schwach und konnte allein bei Dorian René eine gewisse darstellerische Entwicklung während des Films feststellen. Man kann heute wohl mit Sicherheit sagen, daß es - gerade für Laiendarsteller - sicherlich nicht einfach war, über die bereits im Drehbuch angelegten Gemeinplätze hinauszuwachsen und auch von der auf Aktion angelegten Geschichte nicht erdrückt zu werden.

Die bedeutenden Bildverluste der erhaltenen Exportkopie - mehr als 500 Meter - die wohl zum Teil bereits auf Kürzungen durch den belgischen Verleiher zurückgehen, erschweren die Beurteilung des Films. Die vorliegende Fassung enthält viele sehr verkürzte Szenen. Es fehlen sowohl Einstellungen als auch Inserts, wie sich anhand der Zensurkarte feststellen läßt. So wirkt der Film - ästhetisch gesehen - recht durchschnittlich, obwohl er an der Kasse vermutlich erfolgreich war.

Restaurierung:

Cinémathèque Royale de Belgique, 1996 (mit Unterstützung durch das Bundesarchiv-Filmarchiv und das Deutsche Institut für Filmkunde); Co-Finanzierung: Lumière-Projekt (Media I)

Ausgangsmaterial: Belgische Verleihkopie *La Catastrophe d'un Peuple*, 35mm, viragiert, Nitro, 1.450 Meter, mit französischen und niederländischen Zwischentiteln. Reproduktion der Farbe nach der Desmet-Methode im Labor der Cinémathèque Royale, der deutschen Zwischentitel aufgrund der Zensurkarte durch ANIWAY (Jacques Campens).

Herstellung von zwei Kopien mit deutschen Zwischentiteln. Gesamtlänge der restaurierten Kopie: 1.628 Meter (Bild ohne Zwischentitel: 1.227 Meter).

Erstaufführung der restaurierten Kopie: Il Cinema Ritrovato, Bologna 1996

Lit.: Catherine A. Surowiec: The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroads, Lisboa, 1996, S. 147

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: Hessische Filmografie

Mit der Hessischen Filmografie legt das Deutsche Filmmuseum Frankfurt am Main erstmals einen umfassenden Katalog über die Filme eines Bundeslandes vor. Durch eine umfassende Information über Filme, Inhalte, Filmemacherinnen und Filmemacher, Verleiher sowie deren aktuelle Adressen wird der Zugriff auf die in Hessen produzierten Filme erleichtert und erweitert. Programmkinos, Kommunale Kinos, Festivals, Hochschulen und andere Programmgestalter finden in der Hessischen Filmografie Anregungen für Programme und Werkschauen. Dadurch wird wiederum eine Förderung und Verbreitung hessischer Produktionen und Nachwuchsfilme ermöglicht. Der Umfang der Filmografie wurde eingegrenzt durch den Standort der Produktionsfirma in Hessen. Ein Teil der Filme entstand mit hessischen Produktionsfirmen als Koproduzenten mit anderen deutschen und/oder ausländischen Firmen. Daher finden sich in dem Verzeichnis internationale Großproduktionen genauso wie Arbeiten von hessischen Filmklassen. Insgesamt wurden 2.200 Titel erfaßt, darunter 500 Langfilme mit einer Laufzeit von über 60 Minuten.

Filme, die in Hessen nur gedreht, aber nicht produziert wurden, sind nicht berücksichtigt. Unerwähnt bleiben reine Fernsehproduktionen, Industrie-, Lehr- und Werbefilme. Dieses Pilotprojekt ist „work in progress“. Es wurde dem Deutschen Filmmuseum durch Unterstützung des Kuratoriums junger deutscher Film ermöglicht.

Deutschen Filmmuseum (Hg.): **Die Hessische Filmografie**, Frankfurt am Main 1998, 249 Seiten, DM 15,- plus DM 5,- Versandkostenpauschale
Bezug: Deutsche Filmmuseum, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt am Main.

Nachlaß des Grafikers Erich Meerwald

Dem Archiv des Deutschen Filmmuseums ist es erneut gelungen, den Nachlaß eines Grafikers zu erhalten, der überwiegend in der filmbezogenen Werbung arbeitete. Nach entsprechenden Arbeiten von Georg Schubert (1910, Berlin - 1994, Heidelberg) und Bruno Rehak (1910, Prag - 1977, Frankfurt/M) erhielt das Museum das gesamte noch erhaltene grafische Werk des 1973 in Darmstadt verstorbenen Malers und Gebrauchsgrafikers Erich Meerwald. Der Nachlaß des am 19. Dezember 1895 in Berlin geborenen Meerwald umfaßt u.a. frühe Arbeiten für die Deutsche Lufthansa, Entwürfe für Telegrammschmuckblätter und Briefmarken, Banknoten sowie mehrere hundert Vignetten, Entwürfe und Plakate zur Filmwerbung. Seit den dreißiger Jahren arbeitete der Autodidakt Meerwald hauptsächlich für die Terra, Deutsche Fox, Bavaria und die Ufa. Nach dem Zweiten Weltkrieg gestaltete er Werbekampagnen u.a. für Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal und den Prisma-Verleih.

Das Archiv des Filmmuseums Potsdam von Elke Schieber

Die Geschichte des Archivs hängt mit den Gründungsmodalitäten des Filmmuseums Potsdam zusammen. Der spontanen Idee, nach der Rekonstruktion des Marstalls, einzig erhaltenes Gebäude des Potsdamer Stadtschlusses, ein Filmmuseum einzurichten, folgte 1981, nach Abschluß der Arbeiten, die Tat. Zu sehen waren zunächst eine Filmtechnik-Ausstellung und fast täglich Filme im knapp 100 Plätze umfassenden Kino. Erst 1983 wurde das gesamte Haus mit einer ständigen Ausstellung zur deutschen Filmgeschichte für Besucher zugänglich. Die Exponate stammten im wesentlichen über einen Kooperationsvertrag aus dem Staatlichen Filmarchiv. Von den erwähnten film- und kinotechnischen Geräten abgesehen, hatte das Museum keine eigene Sammlung. Im Jahre 1990, als sich auch die Strukturen und Eigentumsverhältnisse der Filmbetriebe und der Status des Staatlichen Filmarchivs in Folge der gesellschaftlichen Ereignisse änderten, machte sich dies schmerzhaft bemerkbar.

Mit der Konzeption für eine neue Dauerausstellung, die sich mit der Babelsberger Geschichte von 1912 - 1992 auseinandersetzen sollte, begann nun der Aufbau eines eigenen Archivs. Gesammelt wurden in der Umbruchzeit vor allem Zeugnisse der DDR-Filmgeschichte, um sie im Strudel der Ereignisse vor der Vernichtung zu bewahren. Vorübergehend brachte man die schnell wachsenden Sammlungen auf dem Universitätsgelände am Bahnhof Griebnitzsee unter. 1995 konnte endlich ein neues Domizil, nördlich des Zentrums, in Potsdam-Bornstedt, bezogen werden. Hinzu kamen eine Restaurierungswerkstatt, Lager- und Büroräume sowie eine Handbibliothek.

Gesammelt werden - neben Filmtechnik - alle Materialien, die mit Filmen, ihren Schöpfern und der Kinoauswertung zu tun haben, wobei das nationale Filmschaffen im Zentrum steht: Fotos (mittlerweile über 500.000), Szenenbild- und Kostümentwürfe, Modelle, Kostüme, Werbeträger (Plakate, Programme, Werbefotos, Starpostkarten), Schriftgut (persönliche Dokumente, Produktionsunterlagen u. a.), Drehbücher (vor allem zu DEFA-Filmen und gegenwärtigen Produktionen potsdamer Firmen), Foto-Negative, Filme und Filmausschnitte, Bücher und Zeitschriften, Nachlässe bzw. Konvolute einzelner oder zu einzelnen Personen (vor allem aus dem Bereich der DEFA). Zu den wichtigsten Beständen zählen die Nachlässe von Werner Bergmann (Kameramann), Albert Wilkening (u. a. Direktor der DEFA), Hans Kieselbach (Kostümbildner), Alfred Hirschmeier (Szenenbildner) sowie Teilnachlässe von Arzen von Cserépy (Regisseur) und Hans Albers; ferner Konvolute zu Zarah Leander und zum Set Design (Oskar Pietsch, Paul Lehmann, Harry Leupold, Georg Wratsch, Marlene Willmann, Christiane Dorst u.a.).

Die technische Sammlung stellt inzwischen einen repräsentativen Querschnitt durch die Entwicklung der Film- und Kinotechnik dar. Die bedeutendsten Exponate sind das originale Bioskop der Brüder Skladanowsky (eine Dauerleihgabe des ehemals Staatlichen Filmarchivs) und eine Welte-Kino-Orgel, die im Kino bei besonderen Stummfilmvorführungen ertönt. Professionelle Aufnahme-, Bearbeitungs- und Wiedergabetechnik, auch solche aus dem Amateurbereich, zählen zur etwa 2000 Exponate umfassenden Sammlung. Darüber hinaus wird die Sammlung komplettiert durch Unterlagen zu Geräten, Firmen usw. und eine Technik-Bibliothek.

Museumsbesucher, die besonders an Film- und Kinotechnik interessiert sind, können nach Anmeldung ein sich als Schausammlung präsentierendes Depot im Archiv besuchen. Besuch und Nutzung des Archivs nach Voranmeldung.

Postadresse des Archivs: Filmmuseum Potsdam, Marstall, 14467 Potsdam

Telefon Archiv: 0331 - 56704 11 / Fax: 0331 - 56704 20

Email: filmmuse@brandenburg.de

Öffnungszeiten des Museums: Dienstag bis Sonntag von 10 bis 18 Uhr (Ausstellungen); Kinovorführungen von Mittwoch bis Sonntag.

Verbotene Szenen, manipulierte Filme

Das Deutsche Institut für Filmkunde stellt die Zensurgutachten der Berliner Oberprüfstelle von 1920 bis 1938 ins Internet

Das Deutsche Institut für Filmkunde (DIF) in Frankfurt am Main beginnt im Sommer damit, einen Großteil der Zensurgutachten, die von der Berliner Film-Oberprüfstelle zwischen 1920 und 1938 erstellt wurden, über Internet der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Projekt wird aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert und soll in einem Jahr abgeschlossen sein.

Seit Inkrafttreten des Reichslichtspielgesetzes am 12. Mai 1920 mußten in Deutschland alle Filme vor ihrer Aufführung von den amtlichen Prüfstellen in Berlin und München zugelassen werden. Bei Einwendungen gegen die Entscheidungen dieser Stellen konnten die Länder oder die Produzenten die Berliner Oberprüfstelle, eine Einrichtung des Reichsinnenministeriums, anrufen. Die Prüfverfahren zogen sich, wie etwa bei *Die freudlose Gasse* (1925), *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), *Asphalt* (1929) oder *Kuhle Wampe* (1932) oft über ein Jahr hin. Solange das Prüfverfahren schwebte, konnten die örtlichen Behörden die Aufführung eines beanstandeten Films verbieten - eine verfassungsrechtlich bedenkliche Praxis, die von einer heftigen Debatte um die Novellierung und zunehmende Verschärfung des Lichtspielgesetzes im Lauf der zwanziger Jahre begleitet war.

Zensurgutachten zu 844 Filmen sind schon sehr früh in die Sammlung des DIF eingegangen. Dieser einzigartige Bestand vermittelt einen plastischen Eindruck von den politischen und moralisch geprägten Auseinandersetzungen in der ersten deutschen Republik. Die Zensurgutachten der Berliner Oberprüfstelle informieren detailliert, warum und an welchen Stellen die Schere ange-setzt wurde und wie Verbote begründet wurden. Sie belegen deutlich den zunehmenden Rechtsruck im Verlauf der Weimarer Republik.

Aufschlußreich sind auch die Verbote ehemals zugelassener Filme, die nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ausgesprochen wurden.

Die Edition der Prüfdokumente unter <http://www.filminstitut.de> wird durch Informationen zum künstlerischen Stab der zensurierten Filme, bibliographische Hinweise, Fotos und einzelne, der Schere zum Opfer gefallene Filmsequenzen ergänzt. Ein Essay wird die Prüfpraxis in der Weimarer Republik und den ersten Jahren des Nationalsozialismus erläutern.

Beabsichtigt ist auch, Fremdbestände aus anderen Archiven in die Edition einzuarbeiten. Leider konnte die absolute Zahl der Oberprüfstellengerichte bisher noch nicht ermittelt werden.

Otto Nagel und der Film

Dokumente im Otto-Nagel-Archiv

von Ralf Forster und Jens Thiel

Seit 1995 widmet sich eine vierköpfige Arbeitsgruppe dem künstlerischen und dokumentarischen Nachlaß des Berliner Malers Otto Nagel (1894 - 1967), der bis dahin unbearbeitet auf einem mecklenburgischen Bauernhof lag. Bei ihren Recherchen stießen die Wissenschaftler auf Materialien, die die intensive Beziehung des sozialkritischen Malers zum Medium Film belegen.

Otto Nagel und der Film, diese Verbindung ist durchaus nicht sensationell. Neu allerdings die Vielfalt und die Unterschiedlichkeit der Dokumente, die zeigen, daß sich Otto Nagel bereits früh mit dem Film auseinandersetzte, weil diese populäre Kunstform die Möglichkeit bot, die soziale Wirklichkeit der Unterschichten authentisch abzubilden und als Massenmedium breite Publikumsschichten erreichte.

Die Jahre 1929 bis 1932 stellen den Höhepunkt in Nagels Engagement für den Film dar. Er arbeitete am Drehbuch für einen der bekanntesten Filme mit, die das proletarische Milieu der späten zwanziger Jahre zeigen, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (UA: 20.12.1929, Prometheus-Film, Regie: Piel Jutzi, 104 min). Auch an dem nach der Vorlage von Friedrich Wolf entstandenen Film *Cyankali* (1930) war Otto Nagel beteiligt.

Nagel versuchte sich auch selbst als Filmautor. Im Otto-Nagel-Archiv liegt ein Filmexposé aus dem Jahre 1932, das den Titel „Taschenkrebs“ trägt. Die Handlung ist im proletarischen Milieu angesiedelt und erinnert an Motive aus seinem Roman „Die weiße Taube oder Das nasse Dreieck“. In diesem 1932 geschriebenen Buch, das 1978 postum in der DDR erschien, läßt Nagel seine Protagonisten Rollen in einem fiktiven Film übernehmen, die ihrer realen Lebenssituation entsprachen. Dabei setzt er sich kritisch mit der deutschen Filmindustrie auseinander. Auch soll Nagel 1931 an einem Filmprojekt in Leningrad mitgewirkt haben.

In der DDR, besonders nach seinem Tode, wurde der Künstler selbst Gegenstand mehrerer Dokumentarfilme. Dazu liegt im Archiv ein umfangreicher Pressespiegel vor.

1983 wurde Nagels Roman „Die weiße Taube oder Das nasse Dreieck“ verfilmt. Unter dem Titel *Einer geht vor die Hunde* entstand unter der Regie von Albrecht Knötzsch ein Fernsehfilm, der mit Kurt Böwe, Rolf Ludwig, Martin Trettau, Peter Reusse, Jenny Gröllmann und Henry Hübchen prominente Schauspieler der DDR versammelte.

Standort der Materialien, falls nicht anders angegeben: Otto-Nagel-Archiv

Bildmotive von Otto Nagel zum Thema Kino/Film:

1. „Schaubude am Wedding“ (WVZ 180), 1927, Pastell, 25,5 x 32,5 cm. Variété- oder Kinoszene, Innenraum mit Zuschauern. Illustrationsvorlage für den Artikel von Alfred Durus: „Vergnügungsstätten am Wedding“, In: Rote Fahne, März 1927. (Standort: Stiftung Archiv der Akademie der Künste)
2. „Müllerstraße am Wedding“ (WVZ 199), um 1934, Pastell, 21 x 15 cm. Außenansicht einer Straßenfront mit Bretterzaun und angeschnittener Hausstirnwand mit Reklameschrift „Schiller-Kino“. (Standort: Stiftung Archiv der Akademie der Künste)

Literatur/Dokumente (chronologisch):

1. Otto Nagel: „Die Krisis der Bildenden Kunst und das Volk“, in: Sozialistische Monatshefte, Heft 10, 1927. Nagels frühester Bezug auf den Film: „Die Maler und Bildhauer müssen anfangen aus der Isolierung ihres Ateliers in das Leben zu treten und sich auf die moderne Gegenwart und ihre aktuellen Probleme (Industrie, Technik, Bauwesen, Kino, Reportage, politische Propaganda) einzurichten.“ Mehrere Abschriften.
2. Material zu der von Otto Nagel organisierten Heinrich-Zille-Gedenkfeier, die zwischen dem 25. 8. und 30. 8. 1929 im Berliner Mercedes-Palast stattfand. Originalplakat mit Programm. Brief von Käthe Kollwitz an Otto Nagel vom 11. 9. 1929, wo sie sich über den möglichen Charakter der Feier als „Veranstaltung der KPD“ beschwert und in dem Falle ihr Kommen ausschließt.
3. Material zu *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Prod.: Prometheus, Regie: Piel Jutzi, Buch: Willy Döll, Jan Fethke in Gemeinschaft mit dem Prometheus-Kollektiv, nach Erzählungen von Heinrich Zille, berichtet von seinem Freunde Otto Nagel, Protektorat: Käthe Kollwitz, Hans Baluschek, Otto Nagel, UA: 30. 12. 1929, Berlin, Alhambra). Zeitungsausschnitte zur Uraufführung sowie zu den Wiederaufführungen ab 1964, insbesondere:
 - Otto Nagel: „Heinrich Zille“, In: Film und Volk, Heft 7, August/September 1929, Nagel kündigt darin u.a. den ersten „echten“ Zille-Film an.
 - Otto Nagel: „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“, In: AIZ 52/1929. (nicht im Otto-Nagel-Archiv)
 - Otto Nagel: farbiges Originalplakat zum Film, verschiedene Zille-Typen darstellend, in Holzrahmen. Fotos von einem zweiten schwarz/weißen Plakat von Käthe Kollwitz.
 - vier Szenenfotos bzw. Fotos von Dreharbeiten: im Bild u.a. Otto Nagel, Käthe Kollwitz, Piel Jutzi, Ilse Trautschold und Lotte Nagel. Originale und Neuabzüge.
 - Foto von den Dreharbeiten, mit Käthe Kollwitz, Walli Nagel und Ilse Trautschold. Original und Abzüge.
 - Einladungskarte zur Uraufführung am 30. 12. 1929, Alhambra-Lichtspiele, Berlin.
 - Einladungskarten zur Erstaufführungen der restaurierten Fassung am 5. 7. 1957 in Demmin und zur Sondervorführung am 25. 3. 1966 in der Ladengalerie in Westberlin anlässlich einer Otto-Nagel-Ausstellung.
4. Material zu *Cyankali* (Prod.: Atlantis-Film, Antragsteller und Verleih: Deutsche Fox-Film AG, Regie: Hans Tintner nach einem Bühnenstück von Friedrich Wolf, Künstleri-

Anzeige

Wir sind **preiswert** und **gut** ...

Wir tippen, auch fremdsprachige Texte, layouts, schreiben Diktate nach Band, transkribieren Diskussionen vom Band, lesen Korrektur.

... und nicht nur dies, sondern auch das ...

Coaching:

Ihr Auftritt erhält bei uns Schliff.

Ghostwriting:

Wir schreiben für Sie.

Information Brokings:

Wir recherchieren umfassend für Sie.

Training und Workshops:

Kommunikation, Mediation, Writing for business.

Synchrontext:

Professionalität von Soap bis Spielfilm - auch als Ghostwriting.

Schreibbüro Karin Hossfeld

Bremer Straße 42, 10551 Berlin (Tiergarten-Moabit)

Tel.: 030 - 396 33 32, Fax: 030 - 396 33 61

demnächst e-mail

scher Beirat: Otto Nagel, D: Grete Mosheim, Nico Turoff, Claus Clausen und Ilse Trautschold, UA: 23. 5. 1930)

- „Zweimal Aussperrung in Neubabelsberg“, In: Berlin am Morgen, 8. 2. 1930; Hervorhebung der Tätigkeit des „Weddingmalers“ Otto Nagel als künstlerischer Beirat.

5. Presseauschnitte zur Zille-Gedächtnisfeier am 8. 8. 1930, bei der *Mutter Krausens Fahrt ins Glück, Zille bei der Arbeit* und ein Oswald-Film aufgeführt wurde; gleichzeitig fand eine kleine Ausstellung u.a. mit Werken von Otto Nagel statt.

6. Walli Nagel: „Das darfst du nicht!“. Halle/Leipzig: 1981, mit Verweisen auf Otto Nagels Filmarbeit. Buch und verschiedene Manuskriptfassungen.

7. Otto Nagel: „Die weiße Taube oder Das nasse Dreieck“. Halle/Leipzig: 1978, mit einem Kapitel über zwei Drehtage beim Film. Der Roman wurde bereits 1932 von Nagel in Zusammenarbeit mit Emil Strauss verfaßt. Handredigiertes Originalmanuskript, S. 59 - 71, Originalmanuskript, spätere Fassungen: Kapitel 9, sowie Buch. Vorabveröffentlichung des Kapitels zum Thema Film in: Wochenpost, 26. 9. 59.

8. Otto Nagel: „Taschenkrebs“. Filmexposé, 1932, Typoskript, unveröffentlicht.

9. Fotoserie von Aufgehalten Otto und Walli Nagels in Kitzbühel 1939/40. Dort mehrere Begegnungen mit Luis Trenker, der durch Vermittlung von Otto Nagel 42 Zeichnungen und Skizzen von Käthe Kollwitz bis 1945 verwahrte. Hierzu auch eine Bestätigung Trenkers und eine Postkarte Walli Nagels an ihren Mann aus Kitzbühel.

Privatfilm:

Otto Nagel um 1965 im Garten und auf der Terasse seines Wohnhauses in Berlin-Biesdorf, 8 mm, Farbe, stumm, ca. 5'

Otto Nagel in Dokumentarfilmen nach 1945:

1. *Künstlerporträt - Otto Nagel*, DDR-Fernsehen, 1960 (laut Angaben des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA), s/w, 24 min, ungesendetes Material, zum Teil ungeschnitten und teilweise ohne Ton. (Inhaltsangabe; Standort: DRA Berlin: VHS des 35-mm-Ausgangsmaterials)

2. *Kämpfende Kunst*, DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1959, s/w, 9 min, Buch und Regie: Götz Oelschlägel. Film über Otto Dix, Käthe Kollwitz und Otto Nagel. (Pressestimmen; Standort: Privatarchiv Ralf Forster: 16mm-Kopie)

3. *Tradition und Gegenwart*, DDR-Fernsehen, 1965 (Erstsendung: 14. 4. 1965, 21.10 Uhr, 1. Programm), s/w, 32 min. Dokumentarfilm über die Deutsche Akademie der Künste zu ihrem 25jährigen Jubiläum mit Interview Otto Nagel. (Inhaltsangabe; Standort: DRA Berlin: VHS des 16-mm-Ausgangsmaterials)

4. *Wacht auf, Verdammte dieser Erde, revolutionäre Kunst in Deutschland*, WDR 1967, Redaktion: Jürgen Rühle, 60 min (Erstsendung: 9. 3. 1967, WDR). Dokumentation zur politisch engagierten Kunst in der Weimarer Republik, darin Bilder Otto Nagels gezeigt. (Pressestimmen; Standort: WDR)

5. *Brenne weiter Flamme*, DDR-Fernsehen, 1967, Leitung: Lothar Dutombe, Beratung: Hans Rodenberg (Erstsendung: 1. Teil: 3. 1. 68; 2. Teil: 17. 1. 68; 3. Teil: 31. 1. 68).

Dreiteilige Dokumentation über die deutsch-sowjetischen Kulturbeziehungen von 1917 bis 1967; darin Werke von Otto Nagel miteinbezogen. (Pressestimmen; Standort: vermutlich DRA Berlin)

6. *Otto Nagel (1894 - 1967)*, DEFA Studio für Kurzfilme, künstlerische Arbeitsgruppe „Profil“, 1970, Regie: Karlheinz Mund, 618 m (35 mm), Farbe, ca. 20 min. (Pressestimmen; Standort: Bundesarchiv-Filmarchiv, Benutzungsstück)

7. *Otto Nagel*. Kopie der Karteikarte aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv Nr. 75893, 1 Rolle, 102 m, 35 mm; am 9. 6. 1975 ins Staatliche Filmarchiv der DDR übernommen - Vo 876. Unidentifiziertes Filmmaterial.

8. ...*als ob es gestern wär*, DDR-Fernsehen, 1976 (Erstsendung: 27. 9. 1976, 22.10 Uhr, 1. Programm). Walli Nagel erzählt über ihr Leben und über Otto Nagel. (Sendeankündigungen; Standort: Nicht im DRA und so möglicherweise nicht erhalten)

9. *Das Malen ist mir keine Sache der Äußerlichkeit - Das Otto-Nagel-Haus*, DDR-Fernsehen, 1980 (laut Angaben des DRA), Regie und Kamera: Helmut Timm, Buch und Redaktion: Regina Galm, 13 min, ungesendet! Außen- und Innenansichten des Hauses, Malzirkel bei der Arbeit, Bilder Otto Nagels. (Inhaltsangabe; Standort: DRA Berlin: 16-mm-Ausgangsmaterial, wahrscheinlich keine VHS-Kopie)

10. *Die Frau des Malers - Lebenserinnerungen von Walli Nagel*, DDR-Fernsehen, 1981 (Erstsendung: 4. 8. 1981, 21.10 Uhr, 1. Programm), Buch, Redaktion: Klaus Wedler, Farbe, 28 min. Walli Nagel berichtet über ihr Leben, Werke Otto Nagels und Fotos aus seinem Leben werden gezeigt. (Pressestimmen; Standort: DRA Berlin: 16-mm-Sendematerial)

11. Zusammenstellung des Bundesarchiv-Filmarchivs von *Augenzeugen*-Sujets, die Otto Nagel zeigen.

Spielfilm nach Vorlagen Otto Nagels:

1. *Es geht einer vor die Hunde*, 1982, DEFA-Studio für Spielfilme i. A. des DDR-Fernsehens (Erstsendung: 11. 9. 1983, 20 Uhr, 1. Programm), Farbe, 98 min, Regie: Albrecht Knötzsch, Buch: Hans Knötzsch nach Nagels Roman „Die weiße Taube oder Das nasse Dreieck“, Szenarium: Werner Bernhardt, Kamera: Siegfried Mogel, Darsteller: Peter Reusse, Jenny Gröllmann, Henry Hübchen, Renate Reinecke, Kurt Böwe, Rolf Ludwig, Martin Trettau. (Pressestimmen; Standort: DRA Berlin: 35-mm-Sendematerial und VHS-sowie 1-Zoll-Band-Kopie)

Varia:

Foto/Fotomontage mit Schauspielern und Regisseur Ernst Lubitsch (mit Regiestuhl), 18 x 24 cm, undatiert und unbezeichnet.

Kontakt:

Otto-Nagel-Archiv e.V.

c/o Götz und Sibylle Schallenberg, 19386 Kohnwälk, Tel.: 038733/20294

c/o Ralf Forster, Greifenhagener Straße 13, Tel+Fax: 030/4448046

Werbefilme:

Spiegel von Zeitgeschichte und Zeitgeist

Werbefilme aus den 30er Jahren bis heute stehen im Mittelpunkt einer Fachtagung, die das Film-Archiv Lippe am 29. Oktober 1998 in Detmold organisiert. Mit den zeit- und werbegeschichtlich wie auch (produktions-)ästhetisch ausgerichteten Fragestellungen dürfte diese ganztägige Veranstaltung besonders für Fachleute aus den Bereichen Medien, Geschichte, Werbung und Kommunikation interessant sein. Ab 24. 9. 1998 findet außerdem im MW Staatsarchiv Detmold die Ausstellung „Unsummen für Reklame - Werbung in Ostwestfalen und Lippe im Wandel des Jahrhunderts“ statt. Das vorläufige Tagungsprogramm sieht u.a. folgende Beiträge vor: „Musik im Werbefilm - Merkmale und Funktionen am Beispiel der Werbefilme der Fa. Sinalco“ (Daniel Wahren), „Wie der Zeitgeist in die Werbung kam - Werbefilme der Fa. Sinalco“ (Hans-Gerd Schmidt), „Moderne Zeitströmungen in der Werbung - frühe Werbefilme der Fa. Temde“ (Bernd Racherbäumer), „Industriefilm als historische Quelle - am Beispiel der Werbefilme der Fa. Bahlsen“ (Siegrid Reuter), „Waschen, spülen, schleudern - Wandel von Waschkultur und Waschmaschinenwerbung am Beispiel der Werbefilme der Fa. Miele“ (Cornelia Fleer), „Spar-kassenfilme als Instrumente zur Propagierung nationalsozialistischer Ideologie“ (Ralf Forster), „Das wandelbare Image - Werbefilme für Muratti-Zigaretten“ (Günter Agde) sowie „Die OWL-Werbefilmrolle - historische Spots von Firmen aus Ostwestfalen-Lippe“ (Bernd Wiesener).

Informationen und Anmeldungen bei

- Hans-Gerd Schmidt, Uhlandstraße 20, 32758 Detmold

email: HG.Schmidt@t-online.de

- Film-Archiv Lippe e.V., Palaisstraße 32, 32756 Detmold, Tel. 05231-34082 / FAX: 05231-34451 / email: lippefilm@detmold.netsurf.de

Deutschsprachige Remakes

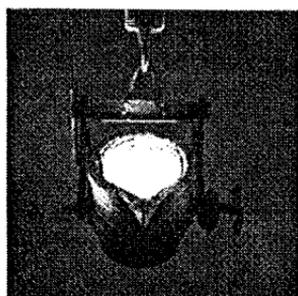
Disketten-Edition September 1998. Umfang ca. 2500 Filme.

Inhalt der Datensammlung ist im engeren Sinn der deutschsprachige Film. Aufgenommen sind Spiel- und Fernsehfilme (keine Trick- und Animationsfilme, keine Kurzfilme), die im deutschsprachigen Raum (Deutschland bis 1945, BRD, Österreich, DDR und Schweiz) in mehrmaligen Verfilmung entstanden. Die Diskette (Word. 5.1., Mac- oder DOS-Formatted) wird nach Einsendung eines Schecks im Wert von 20.- DM ab 1. 9. 1998 zugesandt. Im Preis inbegriffen ist eine erweiterte Version, die 1999 herauskommt.

Interessenten wenden sich bitte an:

Andreas Fast, Karl-Marx-Straße 166, 12043 Berlin, Tel: 030 - 68 70 251

MAGISTER PROGRAMM »FILM STUDIES«



Studium der **Filmgeschichte, Filmtheorie** und **Neuen Medien** in **Amsterdam**.

Zwölfmonatiges, englischsprachiges M.A.-Programm, Beginn September 1998.

Tauchen Sie ein in klassische und aktuelle Diskurse über Film, Fernsehen und Neue Medien. Verfolgen Sie die Entwicklung nationaler und gender-Identitäten in Medienkultur und -technologie.

- Klassisches, post-klassisches und interaktives Erzählen
- Multimedia-Geschichte im Kontext von Film, Fernsehen und World Wide Web
- Repräsentation von Geschichte und Erinnerung in Film und Fernsehen
- Europäisches Kino der '80er und '90er Jahre
- Frühes Kino als Paradigma des Medienwechsels

Es bestehen Möglichkeiten zur praktischen Arbeit im Bereich Multimedia-Design (Websites, CD-ROMs und MUDs).

Der M.A. (Master of Arts) ist eine international anerkannte akademische Qualifikation mit Option für ein Promotions-Studium (Ph.D.). Sie erwerben ihn in Amsterdam, einem der digitalen Zentren des neuen Europa, einer Stadt mit langer cineastischer Tradition und historischen Filmtheatern, Heimstätte der bedeutenden Sammlung des »Niederlands Filmmuseum«.

Für weitere Informationen und Anmeldeformulare wenden Sie sich bitte an:

Prof. Dr. Thomas Elsaesser
Film- en Televisiewetenschap
Universiteit van Amsterdam
Nieuwe Doelenstraat 16
NL-1012 CP Amsterdam, Niederlande

Tel: 00 31-20-525-2980
Fax: 00 31-20-525-2938
E-mail: filmma@let.uva.nl
Oder besuchen Sie unsere Web-Page:
<http://www.let.uva.nl/~ftv>

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Ralf Schenk

■ Marcel Ophüls: *Widerreden und andere Liebeserklärungen. Texte zu Kino und Politik*. Hrsg.: Ralph Eue, Constantin Wulff (= Texte zum Dokumentarfilm Band II)
Verlag Vorwerk 8, Berlin 1997, 272 Seiten
ISBN 3-930916-12-6, DM 36,00

„Ich habe zwei Pässe“, schreibt Marcel Ophüls, „einen amerikanischen und einen französischen, aber richtige Wurzeln habe ich keine mehr. Das Gras ist immer grüner auf der anderen Seite.“ Geboren 1927, mußte er am Tag nach dem Reichstagsbrand Deutschland verlassen: Sein Vater Max war Jude. Die Familie floh zunächst ins französische, dann ins amerikanische Exil. Als Marcel Ophüls Ende der fünfziger Jahre selbst begann, Filme zu drehen, flossen die Erfahrungen der Kindheit, die Odysseen der frühen Jahre, die Mitschuld der Demokratien an der Barbarei darin ein. Es sind Filme ohne die vielbeschworene, furchtbar langweilige ‚political correctness‘ und wider alle Tabus. Sie brachten ihm Streit mit Produzenten, Fernsehanstalten, Politikern und gelegentlich sogar mit der Öffentlichkeit eines ganzen Landes, die übelnahm, weil sie sich bloßgestellt fühlte und ihre „nationale Ehre“ beschmutzt sah. Ophüls hat das nie entmutigt, im Gegenteil. Aber die Zahl seiner Arbeiten blieb, vielleicht auch aus diesem Grunde, eher klein.

Wenn Marcel Ophüls keine Filme dreht, schreibt er manchmal Artikel. Diese „Texte zu Kino und Politik“, verfaßt zwischen 1971 und 1997, sind jetzt im Band „Widerreden und andere Liebeserklärungen“ vereint, einem der spannendsten Bücher übers Kinomachen und -sehen, über Freunde und Vorbilder, die Suche nach Wahrheit, das Wechselspiel von Objektivem und Subjektivem im Dokumentarfilm, auch über den Zusammenprall von Geist und Macht. Ophüls' Texte sind ebenso radikal und pointiert wie seine Arbeiten für Leinwand und Bildschirm; funkelnd ironisch, oft sarkastisch, immer hell-sichtig. Ein intellektueller Genuß, weil sie spürbar werden lassen, welche Lust ihr Autor dabei empfindet, Widerspruch zu provozieren.

Worüber schreibt Marcel Ophüls? Natürlich über seinen Vater - und über andere Künstler, die er verehrt: Frank Capra, François Truffaut, Ella Fitzgerald, James Stewart. Texte, in denen es nicht zuletzt um politische Moral geht, um die Utopie von einer funktionierenden Demokratie. Ophüls philosophiert über seine moralischen Kriterien: ausgehend unter anderem von der Frage eines jungen jüdischen Studenten, ob er Albert Speer, Hitlers überlebenden Architekten, nicht lieber hätte erschießen sollen anstatt ihn zu filmen. Er reflektiert über Zivilcourage, über Komplizenschaft mit Henkern, über die Fragwürdigkeit von Begriffen wie Kollektivschuld. Er montiert, wie in seinen Filmen, geschichtliche und gegenwärtige Erfahrungen: Auschwitz und Vietnam zum Beispiel. Er nähert sich aktuellen Werken, die er im Zusammenhang mit dem Thema Faschismus für wichtig hält: Claude Lanzmans *Shoa*, Woody Allens *Verbrechen und andere Kleinigkeiten*, Costa-Gavras' *Music Box*. Und er macht aus seiner Distanz gegenüber anderen keinen Hehl: Was Emir Kusturica in *Underground* und Peter Handke zum Thema Serbien und Bosnien zu sagen hatten, widert ihn an.

Die meisten hier versammelten Texte des Filmemachers und Philosophen wurden zum ersten Mal in englisch- oder französischsprachigen Blättern publiziert; es sind, wie die Herausgeber anmerken, zum großen Teil Auftragsarbeiten. Auch jede deutsche Zeitung oder Zeitschrift könnte sich glücklich schätzen, wenn sie Ophüls als regelmäßigen Kolumnisten gewänne.

vorgestellt von... Uli Jung

■ Elisabeth Büttner, Christian Dewald: **Anschluß an Morgen: Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart.** Residenz Verlag, Salzburg, Wien 1997; 504 Seiten, Abb.
ISBN: 3-7017-1089-9, DM 68,00

Eine lineare, chronologische Geschichte des österreichischen Films seit 1945 sollte der Leser nicht erwarten. Das Buch „muß nicht von vorne nach hinten gelesen werden. Die sechs Kapitel sowie die Materialkästen funktionieren autonom.“ (S. 8) Dennoch gewährt „Anschluß an Morgen“ interessante Einblicke in die österreichische Filmszene nach 1945. Die Stärken des Buches liegen eindeutig in der Analyse von Filmen aus den fünfziger Jahren, die ideologiekritisch unter die Lupe genommen werden. Die Themenkreise, die den sechs Kapiteln zugrunde liegen und die es den Autoren erlauben, sich souverän in der Geschichte vor und zurück zu bewegen, sind in ihrer Abfolge einsehbar, in ihrer Auswahl jedoch nicht genügend hergeleitet oder begründet. „Geschichte(n)“, „Kontinuitäten“, „Konflikte, Utopien“, „Körper“, „Orte, Gesichter“ und „Bewegung, Zeit“ beschreiben die letzten fünfzig Jahre des österreichischen Films halt doch nur äußerlich, nicht inhaltlich. Das Kino der Film erzählungen und das Kino der Schauspieler werden von Büttner/Dewald ausführlich behandelt; das Kino der Regisseure tritt dahinter fast zurück.

An den Kapitelüberschriften läßt sich auch bereits eine zunehmende Hinwendung zu theoretischen Konzepten erahnen. Doch ist nicht genau auszumachen, auf welche theoretische Basis die Autoren ihre Filmgeschichte fundieren wollen. An konventionellen Entwicklungslinien und historischen Eckdaten sind sie jedenfalls offenkundig nicht interessiert. Damit einher geht ein Filmkanon, der in den gängigen österreichischen Filmgeschichten nicht befolgt wird. Büttner/Dewald stellen vielmehr kommerzielle Spielfilme, Dokumentationen und avantgardistische Experimente gleichberechtigt nebeneinander, wenn es ihnen richtig erscheint (objektiv ist ihre Auswahl keineswegs!). Das eröffnet neue, überraschende Perspektiven, die zu begrüßen sind, läßt aber dennoch andere Formen des Filmischen weiterhin außer Acht (z.B. Werbe-, oder Industriefilm). Auch hier werden also bestimmte Filmformen ohne methodologische Absicherung vor anderen privilegiert.

Büttner/Dewald klammern politische und ökonomische Aspekte der österreichischen Filmgeschichte vollständig aus. Die Bedingungen, unter denen in Österreich Filme entstanden und entstehen, interessieren sie nicht. Das ist ein Schritt in die falsche Richtung und läuft konträr zu den ohnehin verspätet eingesetzt habenden Untersuchungen über die Strukturgeschichte der österreichischen Kinematographie. Da die Autoren aber keine Geschichte der Filmästhetik geschrieben haben, ideologische Wirkungen aber

dennoch nicht allein an Filmstoffen, sondern auch an ihrer jeweiligen Ausformung festmachen, wäre die Beschreibung der Rahmenbedingungen für die österreichische Filmproduktion unerlässlich gewesen und hätte die österreichische Nachkriegsfilmgeschichte auch als Teil der Politik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte Österreichs verstehbar machen können.

Dauerhaft nützlich wird eine chronologische Filmographie des österreichischen Nachkriegsfilms (S. 438 - 469) sein, die von Regina Schlagnitweit und Alexander Horwath zusammengestellt worden ist (auch wenn sie sich nur auf die Spielfilmproduktion des Landes konzentriert). Auch die ausführliche, gut gegliederte Bibliographie ist hervorzuheben.

Die an der FU Berlin tätige Büttner und der Theaterwissenschaftler Dewald, die, wie von Wiener Kollegen zu hören ist, dort noch vor kurzer Zeit als Filmhistoriker weitgehend unbekannt gewesen sind und deren großzügige finanzielle Ausstattung für die Recherche- und Schreibearbeit für vorliegendes Buch für Verwirrung gesorgt haben soll, haben dem Vernehmen nach einen Auftrag des Verlages, in einem Folgeband die Geschichte des österreichischen Films bis 1945 zu schreiben. Es sei ihnen angeraten - für diesen Zeitraum noch mehr als für den hier behandelten -, dabei auch verstärktes Bewußtsein für die Strukturgeschichte zu entwickeln. Vor allem der österreichische Tonfilm zwischen 1930 und 1938 ist nicht adäquat darzustellen, ohne auf ökonomische Verflechtungen und politische Interessenlagen abzuheben.

■ **Kinoschriften.**

Hg.: SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien, Wien
Bd. 1: 1988, 206 Seiten; ISBN 3-85369-724-0, DM 37,00
Bd. 2: 1990, 196 Seiten; ISBN 3-85369-835-2, DM 37,00
Bd. 3: 1992, 253 Seiten; ISBN 3-85369-907-3, DM 52,00
Bd. 4: 1996, 175 Seiten; ISBN 3-901644-01-6, DM 46,00

Aus dem Defizit der universitären Verankerung der Filmwissenschaft in Österreich heraus formierte sich Synema als Gesellschaft für Filmtheorie und schuf sich „Kinoschriften“ als publizistisches Organ. Das vollmundige Programm, ein „Jahrbuch“ sein zu wollen, hat sich leider nicht realisieren lassen, was Synema in Band 4 auch durch eine Umbenennung in „Lesebuch des Filmischen“ endgültig akzeptiert zu haben scheint. Schade und doch realistisch, denn „Kinoschriften“ ist in seiner thematischen und methodischen Offenheit ein immer wieder, Band für Band, anregendes Projekt, das auch in retrospektiver Lektüre seinen illuminierenden Reiz nicht verliert. Eine regelmäßige Erscheinungsform wäre also wünschenswert. „Kinoschriften“ hat mit Band 4 ein professionelleres Layout erhalten, gleichwohl die Schrifttype sich nun an der Grenze des Noch-Lesbaren bewegt.

Die Offenheit der „Kinoschriften“ tut natürlich gelegentlich weh, wenn der Zugang der Artikel weniger methodisch-systematisch als assoziativ-schönegeistig gerät. Da sind Sätze zu lesen wie: „In den Video-Sequenzen von *Nick's Movie* [schon der Filmtitel ist falsch!] gewinnt die Umgebung des Kopfes des todkranken Regisseurs Nicholas Ray eine abstrakte Flächigkeit, die den Kopf selbst in eine andere Welt VOR- ODER NACHWELT versetzt, die mit der gewöhnlichen Stadtwelt und Wohnungswelt nichts mehr zu

tun hat.“ (Leopold Federmair in Bd. 4, S. 20). Oder Karsten Witte bemerkt in Werner Hochbaums *Morgen beginnt das Leben* (D 1933) eine „Zugbrücke - Zeichen der flexiblen Instabilität“ (Bd. 3, S. 11), was immer damit gemeint sein könnte.

Aber das sind fast Nebenbefunde angesichts der vielen Themen und Fragestellungen, die in „Kinoschriften“ aus unterschiedlichen Blickwinkeln behandelt werden.

Im Sinne des deutschsprachigen Films findet sich in den vier bisher erschienenen Bänden eine Vielzahl von Artikeln, die von einer strukturalistischen Analyse der Austria-Wochenschau des Jahrgangs 1949 (Hans Petschar, Bd. 1, S. 59 - 73) über einen Überblick über den rührigen österreichischen Experimentalfilm (Ernst Schmidt jr., Bd. 1, S. 141 - 171) oder über eine - etwas holprig formulierte - Bestandsaufnahme des österreichischen Amateurfilms (Dieter Schrage, Bd. 2, S. 121 - 129), bis zu Thomas Elsaessers feinsinniger Analyse von Fassbinders *Despair - Eine Reise ins Licht* (Bd. 3, S. 57 - 87) und zu Joachim Paechs Zusammenschau der beiden Kollektivfilme *Deutschland im Herbst* (1977) und *Neues Deutschland* (WDR 1993) (Bd. 4, S. 87 - 105) reicht.

Einige Artikel sind mittlerweile durch ausführlichere Publikationen ‚überholt‘ worden. Claudia Preschls „Paula Wessely - eine dumpfe Provokation“ (Bd. 2, S. 33 - 43) nimmt Teile der kritischen Würdigung der Schauspielerin durch Maria Steiners „Paula Wessely - die verdrängten Jahre“ (Wien 1996) vorweg. Gleichfalls ist Jörg Schweinitz' Hinweis auf den frühen Filmtheoretiker Hugo Münsterberg (Bd. 4, S. 137-159) durch seine verdienstvolle Übersetzung von Münsterbergs „Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie“ (1916; jetzt: Wien 1996) einer breiteren Rezeption zugeleitet.

Noch heute gültig ist hingegen Karl Siereks „/Wien/? - ‚Wien!‘“ (Bd. 1, S. 103 - 139), in dem der Autor durch eine Analyse von Willi Forsts *Wiener Mädeln* (1945/49) den gern kolportierten Legenden über Forsts stillen anti-nazistischen Widerstand entgegenwirkt. Arno Rußegger spürt in einem Aufsatz (Bd. 2, S. 131 - 144) Robert Musils Rezeption von Béla Balázs' Filmtheorie „Der sichtbare Mensch“ von 1924 nach und fahndet nach „künstlerischen Leitvorstellungen“, die Musil aus Balázs' Buch gewonnen haben mag. (jetzt auch als Buch: „Kinema Mundi. Studien zur Theorie des ‚Bildes‘ bei Robert Musil“, Wien u. a. 1996)

Daneben - bezogen auf das internationale Kino - ist Hans J. Wulffs Untersuchung der „Deanophilie“ (Bd. 2, S. 7 - 31) bemerkenswert, in der der Autor die verschiedenen Schübe der James-Dean-Verehrung (auch immer im Kontrast zum Leinwand-Image des jungen Marlon Brando) kontextualisiert. Alexander Horwaths „Wie Spielbergs Herz in Großaufnahme klopft“ (Bd. 2, S. 103-120) untersucht die ökonomischen, technologischen und mythischen Dispositionen, die die Filme Spielbergs für das Publikum so leicht zugänglich machen.

Hans J. Wulff wendet sich in einem anderen Beitrag (Bd. 3, S. 139 - 150) der Thematisierung des Rechts im Genrefilm zu und zeigt dabei eine Entwicklung auf, die von einer naiven Gläubigkeit an eine objektive Gerechtigkeit weg- und hin zu einer Problematisierung des Rechtsbegriffs führe. Georg Seeßlens Versuch, die aristotelische Ontologie auf das Genre-Kino anzuwenden (Bd. 4, S. 55 - 71) ist zu einem komplexen, aber auch souverän-spielerischen Diskurs geraten, in dem der Autor überlegen mit detailgenauen Beobachtungen aus Horror-, SF- und Westernfilmen jongliert. Einmal mehr zeigt er, wie das Genre-Kino immer aufs Neue mit unseren internalisierten Ängsten tändelt.

■ Thomas Renoldner, Lisi Frischgruber: **Animationsfilm in Österreich. Teil I: 1900-1970**
Hg.: ASIFA Wien, ASIFA-Selbstverlag, 1998. 64 Seiten, Abb., 20 Schilling

Ein wiener Kollege schickt mir freundlicherweise eine Broschüre, die außerhalb Wiens womöglich kaum Beachtung finden könnte: Aus Anlaß einer Filmschau am 25. März 1998 auf der Diagonale in Graz hat die Association Internationale du Film d'Animation (ASIFA) Austria, einen kleinen Katalog herausgebracht, dem eine weitere Verbreitung in der Fachwelt zu wünschen ist. Denn nicht nur ist das Heft schön illustriert, es wendet sich auch einem in der Forschung unterrepräsentierten Thema zu. Der historische Abriß ist notwendig kursorisch, und auch die Portraits verschiedener österreichischer Animationsfilmer wie Josef Halbritter, Theo Zascke, Peter Eng, Ladislaus Tuszyński, Louis Seel (der kurze Zeit in Österreich lebte), Bruno Wozak, Karl Thomas, Wesely und Etvani, Johann Weichberger, Franz Bresnikar, Kurt Traum, Walter Maier, Martin Bauer, Hans Albala, Richard Fehsl, Ferry Unger und Hal Clay lassen die unterschiedlichen Stile und Methoden allenfalls erahnen. Aber die Autoren kündigen für die Zukunft nicht nur ein zweites Filmprogramm an, das den Zeitraum 1970 bis 2000 abdecken soll, sondern sie arbeiten auch an einer Buchpublikation unter dem Arbeitstitel 100 Jahre Animationsfilm in Österreich 1900-2000. Dafür, aber auch für das im Aufbau befindliche „Archiv des österreichischen Animationsfilms“, sind die Autoren für Anregungen, Informationen und Materialien dankbar.

Bezug: ASIFA Austria, Dapontegasse 9/a, A-1030 Wien, Tel. und Fax: +43-1-7144082, Internet: <http://filmbd.t0.or.at/asifa/>; e-mail: asifa@t0.or.at

■ **Meteor. Texte zum Laufbild. Sondernummer Österreichischer Film.** PVS-Verleger, Wien März 1998, 99 Seiten, pbk., Abb., DM 16,00
Internet: <http://www.quintessenz.at/meteor/>

Die ambitionierte Zeitschrift „Meteor“ hat die Diagonale '98 - Festival des österreichischen Films - zum Anlaß genommen, eine Sondernummer zum österreichischem Film herauszugeben. Und die Diagonale und ihre Vorläufer-Festivals sind auch Gegenstand eines Überblicksartikels von Christian Cargnelli, der nicht nur die Geschichte der wichtigsten Leistungsschau des österreichischen Films nachzeichnet, sondern auch Einblicke in die österreichische Filmpolitik gewährt. So ist Cargnellis Aufsatz auch eine Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Entwicklungsstandes.

Ebenfalls beeindruckende Überblicke über die Filmarbeit des ORF, den österreichischen Kurz- und Avantgardefilm bieten die Aufsätze von Claus Philipp, Stefan Grisse-mann und Thomas Korschil. Vor allem Philipp kommentiert kenntnisreich die gegenwärtige filmpolitische Diskussion in Österreich. Als Blick ‚von außen‘ sind vier Rezensionen neuerer österreichischer Spielfilme charakterisiert, die von Autoren aus Frankreich, Australien, der Schweiz und Italien beige-steuert werden - Übernahmen aus „Meteor“ 11 (Dezember 1997), sind Abonnenten der Zeitschrift also bereits bekannt, ebenso wie Karl-Markus Gauß' teilweise sehr kritische Reaktionen aus „Meteor“ 12 (Februar 1998) auf Michael Hanekes *Funny Games*, Andreas Grubers *Die Schuld der Liebe* und Goran Rebics *Jugofilm*. Warum aber auch Marlene Streeruwitz's arrogant-herablassende Rezension von Xaver Schwarzenbergers *Lamorte* aus „Meteor“ 12 hier nachgedruckt werden mußte, ist angesichts des Argumentationsniveaus des Textes schwer nachzu-

vollziehen. Im Grunde hat Streeruwitz an dem Film nur zu bemängeln, daß Drehbuchautorin Uli Schwarzenberger den feministischen Postulaten der Rezensentin nicht genügt. Gesinnungskritik an einem Film, der auch ohne ideologische Scheuklappen bereits an seiner Dramaturgie und technischen Fertigung zu verreißen gewesen wäre.

Der in „Meteor“ übliche Appendix besteht wie immer aus Rezensionen. Diesmal werden ausschließlich neuere österreichische Filme besprochen, wobei es angenehm auffällt, daß auch Animations- und Experimentalfilme berücksichtigt werden.

vorgestellt von... Bodo Schönfelder

■ Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Schüren Presseverlag, Marburg 1998 (= Bremer Symposien zum Film - II. Filmkritik), 208 Seiten ISBN 3-89472-308-4, DM 28,00

Seit Jahren ein Dauerthema: die Krise der Filmkritik. In der Nachfolge einer Veranstaltung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten vor einigen Jahren widmete sich das zweite Bremer Symposium zum Film diesem Thema; der vorliegende Band versammelt die dort gehaltenen Vorträge. Die Lektüre nötigt zunächst zu einer Korrektur: es geht eigentlich mehr um das Schreiben und die Möglichkeit des Publizierens zum Film.

Sieht man von Patrick Rösslers Beitrag („Gefangen in der Informationsfalle?“) über eine empirische Untersuchung zur Selbsteinschätzung von Filmjournalisten ab, die positivistische Soziologie der flachesten Sorte wiedergibt und nur oberflächliche nichtssagende Resultate beinhaltet, sind die anderen Beiträge durchaus lesenswert. Die glänzende Polemik Willi Karows gegen die Tageskritik, wie sie in den meisten Zeitungen betrieben wird, an einigen Beispielen prägnant illustriert, steht neben Mariam Niroumands Plädoyer für die Beschäftigung mit populären Filmen und Sabine Horsts Aufweis, wie flach der ‚Kultfilm‘ *Pulp Fiction* ist. Die Entwicklung der Filmkritik im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, von Helmut H. Diederichs skizziert, und die Entwicklung der Zeitschrift *Filmkritik*, nachgezeichnet vom Herausgeber Irmbert Schenk, finden sich neben Dietrich Kuhlbrodts Plädoyer für ein flanierendes Schreiben und Klaus Kreimeiers Aufforderung, die Filmkritik zur Medienkritik zu erweitern. Peter W. Jansen beschreibt Rolle und Arbeit des Filmkritikers in Radio und Fernsehen, Wolfram Schütte analysiert knapp den Wandel der Film-Öffentlichkeit.

Norbert Grob streitet für eine Filmkritik der Autoren, angesichts der Allgegenwart von Bildern betont Karsten Visarius die Notwendigkeit und Möglichkeit der Filmkritik, Karl Prümm beschreibt den Funktionswandel der Filmkritik in den letzten Jahren und versucht eine mögliche Perspektive zu bestimmen. Unterschiedliche Ansätze der Filmkritik werden von Thomas Elsaesser in den jeweiligen nationalen und historischen gesellschaftlichen Kontext gestellt; er schält den emotionalen Kern der damit verbundenen Cinephilie heraus und sieht in der Besinnung auf die heutige emotionale Beziehung zum Film einen möglichen Weg aus der Krise.

Merkwürdig nur, daß trotz der beschworenen Krise eine korrespondierende Stimmung in den Beiträgen kaum auszumachen ist. Die eigene Betroffenheit der Autoren fehlt. Durchweg ist alles „objektivierend“ gehalten. Auffällig: die Beiträge stehen unvermit-

telt nebeneinander. Auch von ihren methodologischen und epistemologischen Positionen sind sie so weit voneinander entfernt, daß sie das Miteinander-Sprechen eines Symposiums eigentlich verfehlen. Die Verständigung über den Gegenstand scheint zu fehlen; ein gemeinsamer Begriff von Kritik, wie er z.B. von der deutschen idealistischen Philosophie oder in ihrer Nachfolge entwickelt wurde, existiert offensichtlich nicht. So kann sich der Leser mit dem bedienen, was ihm am angenehmsten ist. Die Auseinandersetzung mit den Texten ist nicht zwingend. Das mag eventuell an dem verständlichen Fehlen der Diskussionen in Bremen liegen, die vielleicht die Zusammenhänge hergestellt haben. So bleibt ein Tagungsband wie viele, nicht schlecht, aber ohne erkennbare Relevanz.

■ **Hong Kong Filmography, Vol 1 (1913-1941)**, herausgegeben unter Leitung von Mary Wong vom Hong Kong Film Archive. Hong Kong, Urban Council 1997, 684 Seiten
235 Hong Kong Dollars

Angezeigt werden soll ein Muß für diejenigen, die sich mit asiatischer und chinesischer Filmgeschichte beschäftigen. Ende letzten Jahres ist leicht verspätet der erste Band der Hong Kong Filmography erschienen. 582 Produktionen der Jahre 1913 - 1941, Spiel- und Dokumentarfilme, werden mit Stabangaben, kurzer Synopsis und Abbildung, soweit vorhanden, dokumentiert. Leider muß ein großer Teil der Filme als verloren gelten. Band 2 soll noch dieses Jahr erscheinen.

Info: Hong Kong Film Archive, Rm 716, 7/F., UC Fa Yuen Street Complex, 123A Fa Yuen Street, Mongkok, Kowloon, Hong Kong

Tel: +852 - 2739 2139 / Fax: +852 - 2311 5229

Bestellungen: Attn: Mr. Liu, Publications Sections, Public Information Unit, Urban Services Department, 4/F Whitfield Depot, 11 King Ming Road, North Point, Hong Kong
Tel: +852 - 2570 6953 / Fax: +852 - 2526 5842

vorgestellt von... Horst Claus

■ David Robinson: **Das Cabinet des Dr. Caligari**. British Film Institute, London 1997, 80 Seiten.

ISBN 0-85170-645-2 (Pb), £ 6.99

Das Cabinet des Dr. Caligari gehört zu den bekanntesten Werken der Filmgeschichte. Als Ausgangspunkt von Siegfried Kracauers These, Filme reflektierten die kollektive Psyche einer Nation unmittelbarer als andere Kunstformen, hat er maßgeblich zur Entwicklung des filmkritischen und -theoretischen Denkens beigetragen. Heute scheint seine Hauptfunktion darin zu bestehen, Dozenten von Film- und Medien-Studiengängen in Lohn und Brot zu halten.

Zu den nicht abreißenden Publikationen über *Caligari* ist nun im Rahmen der „BFI Film Classics“-Reihe eine kompakte, lesbare Monographie des britischen Filmhistorikers David Robinson erschienen, die sich an all diejenigen wendet, die in einer auch für Nicht-Akademiker verständlichen Form über den historischen Kontext und die Kernpunkte des Films informiert werden wollen. Als skeptischer Kritiker von „Film Stu-

„**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 11 Hefte.

„**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 Interessenfeld der Filmhistoriker angesiedelt sind. Neue Forschungsergebnisse werden vorgestellt und diskutiert. Erschienen sind bislang 11 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,—.

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

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



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

dies“-Ansätzen (die seiner Meinung nach „willkürlich ausgewählte Teilaspekte der Produktionsgeschichte oder des Filminhalts benutzen, um kompliziert-blumige Theorie-Konstrukte von häufig zweifelhafter Natur zu untermauern“) verzichtet der Autor dabei auf jeglichen, die Sachverhalte mystifizierenden Jargon.

Das in vier Abschnitte übersichtlich gegliederte kleine Buch beschäftigt sich zunächst mit der Produktionsgeschichte und der Autorenfrage. Robinson teilt die inzwischen weithin akzeptierte Beobachtung, das Original-Drehbuch von Hans Janowitz und Carl Mayer sei konventionell und keineswegs (wie Kracauer meint) revolutionär; die für Mayers spätere Arbeiten charakteristischen Merkmale seien ebenfalls nur in Ansätzen vorhanden.

Bei der Frage nach dem Urheber des expressionistischen Stils des Films bezieht Robinson sich auf Hermann Warms Äußerungen aus den sechziger Jahren. Seine Interpretation der relevanten Passagen kommt zu dem Schluß, daß (nachdem Warm die Notwendigkeit einer neuartigen Dekoration erkannt hatte) Walter Reimann die (nur für den Film, nicht aber für das zeitgenössische Publikum!) ungewöhnliche Ausstattung angeregt und Produzent Rudolf Meinert sie gegenüber dem Decla-Management durchgesetzt hat.

Im zweiten Kapitel vergleicht Robinson Film und Szenarium, beleuchtet die Diskussionen um die Rahmenhandlung und untersucht den Film im Kontext der Kunstrichtung des Expressionismus. Unter anderem führt er die Veränderungen zwischen Drehbuch und Film auf praktische, dramaturgische und sich aus der stilisierten Dekoration ergebende Überlegungen zurück. Besonders wichtig ist ihm, den Beitrag des seiner Meinung nach zu Unrecht in den Hintergrund gedrängten Regisseurs Robert Wiene zu würdigen und ins rechte Licht zu rücken. Kapitel drei stellt *Das Cabinet des Dr. Caligari* im Kontext der deutschen Filmindustrie von 1920 dar (laut Robinson handelt es sich um eine „strategisch bewußt im kommerziellen Strom der Zeit schwimmende Produktion, der das ‚Kunst‘element als zusätzlich positive, wenn auch spekulative Kassenattraktion beigemischt wurde“) und beleuchtet seine (fast ausschließlich) positive Rezeption in Berlin, New York und Paris. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit den Einflüssen und Auswirkungen

Aus heutiger Sicht ist *Caligari* für Robinson ein Stummfilm unter vielen - allerdings einer der attraktiveren, dessen innere Reize und historischer Status seine Restaurierung und Wiederaufführung rechtfertigten. Visuell sei der Film ein unschätzbares Dokument des expressionistischen Inszenierungsstils im Theater seiner Zeit.

Seine herausragende Bedeutung liege in den von Krauß und Veidt kreierten, ikonischen Figuren, die nachhaltig ihre Spuren in der Mythologie des 20. Jahrhunderts hinterlassen hätten. Komplettiert wird das Buch durch einen Anhang mit einem detailliertem Vergleich von Film und Drehbuch.

Robinson hat mit kritischem Sachverstand auf engem Raum alles zusammengetragen, was man über *Caligari* wissen sollte, ehe man sich inhaltlich oder stilistisch mit dem Film auseinandersetzt. Im Verlauf der Lektüre stellen sich da automatisch Fragen und Wünsche ein. Lohnt es sich wirklich (so spannend und interessant das für den Recherchierenden sein mag), weiter zu spekulieren, wer von den Beteiligten was zum Film beigetragen hat? Wäre es nicht an der Zeit, Hans Janowitz's (nicht nur für *Caligari* sondern auch für die Debatten um Kracauer anscheinend wichtiger) bislang nur in Aus-

zügen veröffentlichtes Manuskript „Caligari: The Story of a Famous Story“ in der New Yorker Public Library ungekürzt in Buchform zugänglich zu machen? Schließlich: Wie wär's, wenn sich mal ein Komponist zu einer Musikbegleitung durchringen würde, die statt durch sich avantgardistisch gebärdende, kakophonische Geräusche zu irritieren das angeblich Unheimliche bzw. Beunruhigende des Films zum Vorschein brächte? Die aus offensichtlichen Gründen spärlichen Hinweise zur Musik in Robinsons Studie lassen vermuten, daß es solche Kompilationen (aus Werken zeitgenössischer Komponisten) früher gegeben hat.

■ Susan Tegel: *Cinetek: Jew Süß - Jud Süß*. Flicks Books, Trowbridge 1997, 60 Seiten ISBN 0-948911-20-4 (Pb), £ 9.95

Wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* zu den bekanntesten, zählt Veit Harlans *Jud Süß* zu den berühmtesten Werken der Filmgeschichte. Allerdings ist er einem breiteren Publikum heutzutage gar nicht, Historikern, Filmwissenschaftlern und ihren Studenten nur in beschränktem Maße zugänglich. Viele haben ihn, wenn überhaupt, nur als Video-raubkopie von derart miserabler Qualität gesehen, daß es schwer fällt nachzuvollziehen, welche Wirkung das antisemitische Auftragsprodukt des Joseph Goebbels tatsächlich auf sein Publikum hatte. Über keinen Film des Dritten Reichs dürfte mehr geschrieben worden sein als über diesen. Wirklich überprüfen läßt sich das in Büchern und Artikeln Gesagte nur schwer ohne genaue Kenntnis des Originals.

Dies dürften die Hauptgründe sein, aus denen heraus Susan Tegel sich zu einer detaillierten Beschreibung des Films entschlossen hat, in die sie ihre Analyse sowie Hinweise auf historische Zusammenhänge und die Unterschiede zwischen Film und Drehbuch einbaut. Die Methode hat Vor- und Nachteile. Wer *Jud Süß* kennt, den irritieren die extensiven Inhaltsbeschreibungen, durch die sich der Leser hindurcharbeiten muß, um an die (vergleichsweise spärlich) eingestreuten Interpretations- und Kontextualisierungsansätze heranzukommen.

Da helfen auch die sich hauptsächlich auf die Handlung beziehenden Überschriften der 18 Abschnitte nicht, unter denen der Film der Chronologie des Inhalts folgend dargestellt wird. Die knappe, zusammenfassende Schlußfolgerung ist leider weder originell, noch bringt sie neue Erkenntnisse: Das Skript sei „äußerst ökonomisch“, die Musik „hervorragend und abwechslungsreich“, die Kameraarbeit „professionell“, die Darstellung „teilweise hervorragend“; „filmisch“ sei *Jud Süß* „weniger interessant“, ein Propagandafilm „mit wenig Raum für Ambiguität“, dessen Tempo dem Publikum keine Zeit läßt, über das Gesehene nachzudenken.

Positiv betrachtet zwingt der sich eng an den Film haltende Untersuchungsansatz den Leser, genau hinzusehen und das Wahrgenommene unmittelbar mit anderen inhaltlichen Aussagen und außerfilmischen Informationen in Verbindung zu bringen. Die Autorin, die an der Universität von Hertfordshire Geschichte lehrt und sich besonders für den Film als historische Quelle interessiert, dürfte beim Schreiben in erster Linie an ihre Studenten gedacht haben. Sollte ihre Absicht gewesen sein, unerfahrene Zuschauer in die Filmanalyse einzuführen und auf diese Weise für Propagandapraktiken zu sensibilisieren, so ist ihr das gelungen. Allerdings ergibt sich dann die Frage, ob angesichts des schwierigen Zugriffs - *Jud Süß* der richtige Film für eine solche Übung ist.

■ John F. Kelson: *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions, held in Zonal Film Archives of Film Section, Information Services Division, Control Commission for Germany, (BE)*. Herausgegeben und mit einer neuen Einleitung versehen von K R M Short. (= Studies in War and Film Nr. 4). Flicks Books, Trowbridge 1996, 240 Seiten.
ISBN 0-948911-19-0 (Hbk), £ 40.00

Im Juni 1945 verlangte ein Befehl des Alliierten Oberkommandos die Übergabe aller sich in deutscher Hand befindlichen Wochenschauen, Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme. Drei Monate später legten die Filmoffiziere der vier Besatzungsmächte die Kriterien fest, nach denen die Filme zur öffentlichen Vorführung wieder freigegeben, geschnitten oder verboten wurden. Die Interpretation und Durchführung der im Mai 1946 in 10 „Principles for Inter-Allied Censorship of German Films“ zusammengefaßten Zensurbestimmungen lag bei den Kontrollbehörden der einzelnen Besatzungszonen. In der britischen war dafür ab Anfang 1948 der Leiter Zensur- und Forschungsabteilung der Film Sektion John Kelson zuständig. Als in Prag geborener Sohn einer Österreicherin und eines Engländers war er dreisprachig aufgewachsen, hatte zunächst für Alexander Kor-da in Denham gearbeitet und sich vor seinem Kriegseinsatz für kurze Zeit als Filmhändler in der Tschechoslowakei betätigt.

Das von Kelson in Hamburg verwaltete Archiv der eingezogenen Filme umfaßte 700 Spiel- und 2500 Kurzfilme, von denen 141 bzw. 254 zu den Verbotsfilmen gehörten, die er bis März 1951 sichtete und mit einer Kurzbeschreibung in einem „Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions“ erfaßte. Dabei berücksichtigte er nicht nur deutsche, sondern auch ausländische, in Deutschland zwischen 1933 und 1945 zur Aufführung gelangte Streifen. Die von Kelson vorgenommene Klassifizierung teilt die Filme in „Spiel- und abendfüllende Dokumentarfilme“, „Staatsauftragsfilme“ und „Kurzfilme“ ein. Neben je einem alphabetischen Index für Kurz- und Spielfilme werden die abendfüllenden ihrem Inhalt nach in 32, die Kurzfilme in 24 Kategorien gruppiert (z.B. „NS Jugendpropaganda“, „Militärpropaganda“, „Spionage- und Sabotagefilme“, „Historische Romanzen mit Propagandaelementen“). Ein Appendix enthält u.a. Dokumente zur Rechtsgrundlage der britischen Filmpolitik in Deutschland, das Gesetz zur Auflösung des UFI-Vermögens, sowie vier Filmlisten von (a) sämtlichen abendfüllenden Verbotsfilmen (insgesamt 221, da in anderen Besatzungszonen weitere Filme verboten waren), (b) den westlichen Alliierten unbekanntem Filmen, die ihrem Inhalt nach unter die Verbotsfilme fallen könnten, (c) nach Kriegsende nach Deutschland exportierten, von den Alliierten verbotenen ausländischen Filmen (darunter der Klassiker *Brighton Rock*), (d) im londoner Imperial War Museum vorhandenen (aber nicht unbedingt zugänglichen) Filmen zum Thema.

Der Katalog repräsentiert somit ein wichtiges Stück deutscher Film- und Zeitgeschichte. Er gibt Auskunft über Inhalte und Ziele der Filmpropaganda des Dritten Reichs, über die Bewertung der zwischen 1933 und 1945 herausgekommenen Filmproduktionen unmittelbar nach Kriegsende durch die Alliierten und über Zensurpraktiken. Gleichzeitig vermittelt er einen authentischen Einblick in das Denken der Nachkriegsjahre. Der Wert der Publikation wird durch eine sorgfältig recherchierte und dokumentierte Einleitung des durch seine Veröffentlichungen zur Film- und Medienpolitik der Nachkriegszeit bekannten Historikers K R M Short erhöht, die den geschichtlichen

Kontext von Kelsons Arbeit umreißt. Short geht darin auf die Entstehung des Katalogs ein, auf die Filmpolitik der West-Alliierten im Rahmen des Re-Education-Programms und auf die schließliche Übernahme der Filmkontrolle durch die Deutschen. Breiteren Raum widmet er den mit David Leans *Oliver Twist* und Herbert Selpins *Titanic* verbundenen Problemen der Alliierten untereinander, sowie den Versuchen deutscher und ausländischer Verleiher, nicht freigegebene Filme in die Kinos zu bringen. Spannend ist die Darstellung des Behördenwegs über den die Kopien der Verbotsfilme schließlich nach England gelangten. Das Buch dürfte ebenfalls all jene interessieren, die sich mit editorischen und Reproduktionsproblemen von Dokumenten beschäftigen: Offensichtlich aus Gründen der Lesbarkeit und um das Erscheinungsbild zu wahren, wurde das A-4-Format des Original-Katalogs nicht auf fotomechanischem Wege auf das kleinere Buchformat reduziert, sondern mit Hilfe eines Computer- Scans und einem dem Original entsprechenden Font mit all seinen orthographischen, Layout- und Interpunktionsfehlern übertragen. Das Ergebnis: Eine attraktives, wenn auch leider recht teures Buch, das die Atmosphäre und das Gefühl des Originals eingefangen hat.

■ Robert Murphy (Hg.): *The British Cinema Book*. British Film Institute, London 1997, 279 Seiten
ISBN 0-85170-640-1 (Hbk), £ 40.00; 0-85170-641-X (Pb), £ 14.99

Wenn es um die eigenen Leistungen geht, haben die Briten Komplexe. Die Erkenntnis, daß dies auch für die britische Filmproduktion zutrifft, veranlaßte Mitte der 80er Jahre das British Film Institute, den Sammelband „All Our Yesterdays - 90 Years of British Cinema“ mit Essays britischer Filmwissenschaftler herauszugeben, der zur Neubewertung der eigenen Filmgeschichte aufrief und dessen Herausgeber Charles Barr überzeugt war, der nationale Film „verdient, von kollektiver Amnesie befreit zu werden“. Gut zehn Jahre später erscheint ein Nachfolgewerk, in dem 24 britische Experten belegen, daß sich die Beschäftigung mit ihrer Kinokultur lohnt - trotz der allgemein vertretenen Ansicht, sie habe nur wenige Höhepunkte aufzuweisen.

In Essays, die Aspekte der britischen Filmgeschichte von ihren Anfängen in der Stummfilmzeit über das Studio-System, Low Budget und Quoten-Filme der 30er Jahre bis zum Bild männlicher Stars der beiden Jahrzehnte nach dem 2. Weltkrieg und der Repräsentation von Frauen in den 60er Jahren untersuchen, verweisen sie auf die Entwicklung ihres Fachs ebenso wie auf gegenwärtige Modethemen (wie „nationale Identität“ oder „Darstellung schwarzer Mitbürger“). Bestehende Schwerpunkte (darunter die Dokumentarfilmbewegung, die Ealing Studios, die Rank Organisation und Genres wie Melodrama, Horrorfilm und Komödie) werden neu beleuchtet.

Aus dem Blickwinkel der deutschen Filmgeschichte interessiert vor allem ein Beitrag über den Einfluß von Kontinental-Europäern auf den britischen Film von Kevin Gough-Yates, einem der besten Kenner der Situation der eingewanderten und Exil-Künstler in Großbritannien. Der Autor argumentiert darin, daß „in den zehn Jahren vor dem 2. Weltkrieg der Produktionsrahmen außerhalb der Dokumentarfilm-Bewegung von Filmleuten - Produzenten, Schriftstellern, Kameraleuten, Regisseuren und Ausstattern - geprägt wurde, von denen die meisten aus Nazi-Deutschland vertrieben worden waren“. Häufig gebildeter und besser geschult als ihre britischen Kollegen, seien sie keineswegs Wirtschaftsflüchtlinge, sondern hochqualifizierte Spezialisten gewesen, die die nach-

folgende Generation junger britischer Künstler ausgebildet und maßgeblich beeinflusst hätten. Trotz negativer Erfahrungen während der Zeit der Internierung hätten sie die Sache der Alliierten unterstützt und geholfen, die nationale Identität in den britischen Filmen zu formen. Die Finanzkrise der Filmindustrie Ende der 40er Jahre habe dieser weltoffenen, expansiven Filmkultur den Garaus gemacht und zum kleinkarierten Englandbild der Ealing- und Pinewood-Filme der 50er Jahre geführt. - Nicht nur dieser, sondern auch die Mehrzahl der anderen Beiträge sind angenehm frei von Fachchinesisch und präsentieren in ihrer Gesamtheit einen aktuellen Überblick über den Stand britischer Diskussionen um die eigene Filmkultur.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ **FilmGeschichte. Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek.** Berlin, Nr. 11/12, Mai 1998, 122 Seiten
ISSN 143-3502, DM 10,00

Nachrichten von den Aktivitäten der Stiftung Deutsche Kinemathek. Werner Sudendorf stellt mit dem „Dan Seymour Archive of the Fritz Lang Personal Papers“ und dem Nachlaß von Heinz Rühmann zwei Neuzugänge des Archivs vor. Thomas Koeber und Torsten Körner porträtieren aus diesem Anlaß Fritz Lang („Der Visionär“) und Heinz Rühmann („Die Politik des Kleinen Mannes“). Georges Sturm setzt sich ausführlich mit der Fritz-Lang-Biografie von Patrick MacGilligan auseinander, insbesondere mit dessen Erzählungen über den Tod von Langs erster Ehefrau.

Dokumentiert werden die Redebeiträge von Jutta Brückner und Ulrich Gregor auf dem Eisenstein-Symposium im Februar in der Akademie der Künste. Peter Nau faßt seine Beschäftigung mit Gerhard Lamprecht anläßlich eines Seminars im November 1997 zusammen; dort hatte er Lamprecht als den Fontane des deutschen Films bezeichnet - eine Formulierung, die er aber in diesem Essay nicht mehr aufgreift.

Martin Koerber berichtet über die Materiallage der letzten, den Siodmak Brüdern gewidmeten Retrospektive. Hierzu auch ein Gespräch von Manuela Reichart mit Curt Siodmak sowie eine Literatursammlung zur Retrospektive. Wertvoll ein Überblick von Hans J. Wulff über den Stand der Film- und Medienwissenschaft in Deutschland. Ferner ein Text des Kostüm- und Bühnenbildners Mago, Essays über Robert Graf, Getrud Kückelmann und Hanns Lothar, Nachrufe auf Max Colpet, Stefan Lorant, Dietrich Lohmann, Luggi Waldleitner und Ulrich Schamoni, persönliche Worte der Stiftungsmitarbeiter zum Abschied von Helga Belach sowie Annotationen zu neuen Filmbüchern.

Bemerkenswert der Aufsatz von Rolf Aurich über „Geschichte als geistige Auferstehung“ im Kontext von Rekonstruktionen. Bei Filmrekonstruktionen plädiert Aurich für die bisher noch weitgehend vernachlässigte Geschichtschreibung der verschiedenen erhaltenen Filmkopien. Diese Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Bearbeitungen eines Films im Kontext der jeweiligen nationalen Filmgeschichte scheint auch mir zumindest genauso wichtig und aufschlußreich wie der Versuch, die eine endgültige „Original“-fassung zu rekonstruieren. Doppelt schade wäre es, wenn die anderen Ko-

prien nicht gesichert und nicht mehr gezeigt würden - wann hat man denn die Chance, die deutsche Bearbeitung von *Casablanca* wiederzusehen bzw. überhaupt erst einmal kennenzulernen? Grundsätzliche Überlegungen stellt Aurich auch zu Konzept und Praxis von Filmausstellungen an und plädiert für einen sozialgeschichtlichen Ansatz, der „die Beschäftigung mit den in der Filmproduktion tätig gewesenen Menschen und den Konditionen ihrer Tätigkeit“ (S. 89) berücksichtigt und wünscht „die Aufdeckung von Produktionsumständen einzelner Filme, wie Abläufe gewesen sind, wer etwas getan hat und wer nicht und unter welchen Bedingungen.“ (S. 89)

Daß solche Überlegungen aber wohl kaum eine Chance haben, in die Konzeption des Filmmuseums der Stiftung Deutsche Kinemathek im Sony-Komplex am Potsdamer Platz - Eröffnung: Juni 2000 - einzugehen, wird von Hans Helmut Prinzler kurz nach Erscheinen des Newsletters im einem Interview mit dem Tagesspiegel (7. Juni 1998) klar gestellt. Im Filmhaus müsse man sich „auf zwei Zielgruppen einstellen, die fast nichts verbindet. Da sind die film- und kulturhistorisch interessierten Leute - eine relativ kleine Gruppe, und nach unserer Beobachtung wird sie immer kleiner. Die andere ist zwischen 12 und 26 Jahre alt, sie sucht Erlebnis, Spiel, Fun. Diese Gruppe wollen wir eigentlich auch erreichen. Nur von der Geschichte weiß sie wahnsinnig wenig.“ Schwerpunkte des Museums werden Deutschland und Amerika sein. „Es muß etwas klar werden von der Magie des Kinos, man muß begreifen, was das Tolle am Kino war und sein wird.“ Die wohl spannendste Ausstellung der letzten Jahre wagt aber derzeit das Filmmuseum Potsdam: am 4. Dezember wird dort eine Leni Riefenstahl-Ausstellung eröffnet.

■ **Fox auf 78. Ein Magazin - Rund um die gute alte Tanzmusik.** Heft 17 - Frühjahr 1998. Hg.: Klaus Krüger, Am Richteranger 6, 83623 Dietramszell, Tel. und Fax: 08027 - 1640 (Einzelpreis: DM 8,50 ohne Porto; Inlands-Abonnement: DM 30,00 inkl. Porto und Verpackung)

Die neueste Ausgabe von „Fox auf 78“ enthält wieder zahlreiche Beiträge, die auch für Filmwissenschaftler interessant sind: ein Bericht über einen Besuch bei der 1915 in Berlin geborenen und jetzt in West Hollywood lebenden Schauspielerin Lisa Lesco (mit Filmo- und Discographie), ein Portät des Komponisten und Textautors Siegwart Ehrlich, Biographisches über den Sänger Erich Helgar sowie ein großer Aufsatz über Siegfried Arno. Wer sich für die Vernetzung von Tonfilm, Schallplattenindustrie, Rundfunk und den weiten Bereich der unterhaltenden Bühnenkunst interessiert, kommt an dieser Zeitschrift nicht vorbei.

■ K. Podoll, J. Lüning: **Geschichte des wissenschaftlichen Films in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895 - 1929**, in: Fortschritte der Neurologie, Psychiatrie. Mitteilungsblatt der Viktor von Weizsäcker-Gesellschaft. Georg Thieme Verlag, Stuttgart, New York. 66. Jg., H. 3, März 1998, S. 122 - 132

Auf Basis einer systematischen Literaturdurchsicht von neurologischen und psychiatrischen Fachzeitschriften wird die Geschichte der wissenschaftlichen Kinematographie der Stummfilmära im Teilbereich der Nervenheilkunde vorgestellt, wobei sich die Auto-

ren - Lüning promovierte 1998 zu diesem Thema - auf den wissenschaftlichen Film beschränken. Bereits 1897 hatte der Berliner Nervenarzt Paul Schuster auf einem Kongreß Filmaufnahmen von Patienten mit Bewegungsstörungen vorgestellt. Ab 1919 häuften sich dann Publikationen zur medizinischen Kinematographie. Die Kulturfilmabteilung der Ufa unterhielt ein umfangreiches medizinisches Filmarchiv und dokumentierte dieses sogar in einem 1919 veröffentlichten Katalog; 1923 wurde an der Berliner Charité ein medizinisch-kinematographisches Universitätsinstitut für Unterricht und Forschung eröffnet. Klinische Studien dominierten, insbesondere die Krankendemonstration und Bewegungsanalysen wie etwa Gangstörungen oder Bewegungsabläufe von epileptischen Anfällen. Leider sind nur wenige Filme aus dem Bereich des klinischen Stummfilmkinos erhalten, wie zwei Bufa-Filme über die Behandlung von Bewegungsstörungen bei Kriegsneurosen (heute: Bundesarchiv-Filmarchiv). Wertvoll neben der Topographie dieses bisher nicht erforschten Teilgebiets der wissenschaftlichen Kinematographie auch die umfangreiche Literaturliste; weitere Forschungen sollten aber diesen auch für Filmwissenschaftler spannenden Bereich der Filmgeschichte durch Untersuchungen über die entsprechenden Lehr- und populärwissenschaftlichen Filme ergänzen und hierzu dann auch die Filmfachpresse auswerten.

■ David Dilmer: *The Animated Film Collector's Guide. Worldwide Sources for Cartoons on Video and Laserdisc.* John Libbey & Company Ltd., Sidney, Australia. 212 Seiten ISBN 1-86462-002-1, £ 25,00, US\$ 32,50
E-mail: libbey@earlsfield.win-uk.net

„When I read a book like ‚Cartoons‘ by Giannalberto Bendazzi, I am more frustrated than anything else. I want to know how I can see the films!“ - so David Dilmer im Vorwort über die Motivation, diesen Führer zusammenzustellen, der die Recherche von Animationsfilmen, sofern sie auf Video und Laserdisc vorliegen, erheblich erleichtert. Die Suche erfolgt alphabetisch nach Filmtiteln, eine weitere Liste ermöglicht aber auch die Suche nach Künstler, Hauptfigur (Pink Panther, Betty Boop usw) oder Studio. Die Verweise führen zu einer Liste mit nicht weniger als 656 Videos und Laserdiscs, wobei jeweils das Format angegeben ist, gefolgt von den Anschriften von Video-Händlern sowie weiterer Ansprechpartner, die helfen können, wenn das gesuchte Video vergriffen ist. Die Adressen der nationalen Gruppen der ASIFA sowie nach Redaktionsschluß eingegangene Ergänzungen beschließen den gelungenen Band. Es darf nicht wundern, daß in dieser Zusammenstellung die amerikanischen Animationsfilme dominieren; man findet aber auch die Pioniere (wie z.B. Cohl, McCay, O'Brien, Starewitch) und auch die europäische Avantgarde (wie Alexeieff & Parker, Eggeling, Fischinger, Lye, Pal, Reiniger, Richter) ist weitgehend ediert. Daß die deutsche Animationsfilmszene insgesamt nur sehr schwach vertreten ist, ist Dilmer kaum anzulasten; eine entsprechend aktive Szene wie in Amerika oder auch Japan hat sich hierzulande eben (noch) nicht herausgebildet; dazu paßt, daß seit längerem die deutsche Sektion der ASIFA eingeschlafen ist. *The Animated Film Collector's Guide* von David Dilmer ist ein wichtiger Lotse bei der Suche nach Animationsfilmen, die auf Video oder Laserdisc erschienen sind. Dieses Standardwerk sollte vor allem in keiner Film- und Hochschulbibliothek fehlen und dort für Bestellungen kräftig genutzt werden. Weitere Auflagen sind geplant; Hinweise auf noch nicht gelistete Videos nimmt David Kilmer (E-Mail: kellyk74@aol.com) entgegen.



Illustration zu Flügel und Fesseln (1984)

Retrospektive der Filme von Helma Sanders-Brahms

ab dem 2. Oktober 1998 in Berlin,
anschließend im übrigen Bundesgebiet

Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
Kino Arsenal, Welsersstraße 25, 10777 Berlin
Kontakt: 030 - 261 80 16

Gefördert von der Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH in Zusammenarbeit mit WDR und ZDF

■ André Amsler: „*Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt*“. *Das Werk von Julius Pinschewer*. CHRONOS Verlag, Zürich, 1997, 302 Seiten

ISBN 3-905312-20-4, DM 66,00.

10 Stunden Pinschewer-Filme aus 50 Jahren auf vier VHS PAL Kassetten und Buch

ISBN 3-905312-34-4, DM 700,00

Diese Edition ist eine Pionierleistung. Auf vier Videokassetten hat André Amsler das Gros der erhaltenen Werbefilme aus der Produktion von Julius Pinschewer von etwa 1910 bis 1960 versammelt. Er konnte dabei auf dem von Julius Pinschewer selbst zusammengetragenen und -gehaltenen Fundus zurückgreifen; Pinschewer war sich schon in den zwanziger Jahren seiner Leistung als Begründer der deutschen Werbefilmindustrie sehr wohl bewußt und hat auch seine andere, nicht weniger wichtige Leistung, nämlich die Gewinnung vieler bedeutender Künstler und Zeichner, darunter Avantgardisten wie Walter Ruttmann und Lotte Reiniger, für den künstlerischen Werbefilm, immer wieder in Vorträgen und 1929 schließlich auch in der ersten Werbefilmrolle in Erinnerung gebracht.

Pinschewer hat den Werbefilm nicht erfunden und er war auch nicht der erste, der in Deutschland Werbefilme produzierte. Aber als erster hat er es verstanden, sowohl den Herstellern von Markenprodukten als auch den Kinobesitzern den Einsatz von Reklamefilmen schmackhaft zu machen. Und das Publikum gewann er durch Filme, die „stets Beifall und Heiterkeit, ja sogar zuweilen Händeklatschen“ auslösten, wie er sich 1920 von der Sekt-Firma Kupferberg, einem seiner wichtigsten Auftraggeber, in einem Inserat bestätigen ließ. Immer wieder war Pinschewer auf der Suche nach neuen Ideen und Einfällen: Kameratricks (Guido Seeber), Grottesken (Anna Müller-Lincke), abstrakte Elemente (Walter Ruttmann), Scherenschnitte (Lotte Reiniger), Puppenanimation (Geschwister Otto), Schattenfilme sowie die ganze Stilvielfalt des Zeichentrickfilms (Harry Jaeger, Hans Fischerkoesen und viele andere). 1929 produzierte er den ersten Werbetonfilm. Im ersten Weltkrieg hatte er mit teils argumentierenden, teils allegorischen Filmen für die Kriegsanleihen und andere öffentliche Themen geworben; als die Nazis die Macht übernahmen, war Pinschewer hellsichtig genug, seine Heimat zu verlassen. In der Schweiz konnte er aber nur mit Mühe eine neue Existenz aufbauen: „das Kinowerbebusiness (war) bereits in festen Händen. Der Neuankömmling war (...) nicht gerade willkommen.“ (Amsler, S. 10) Pinschewer, er starb 1961, hat in seinen Werbefilmen, die er stets auch kreativ betreute, ein Stück Zeit- und Kulturgeschichte eingefangen, mögen viele der beworbenen Marken heute längst vergessen sein. Er hat dem Zeichen- und Puppentrickfilm eine Heimat geboten und einige der drolligsten und innovativsten Trickfilme der deutschen Filmgeschichte ermöglicht.

Wer einmal Werbefilme recherchiert hat, weiß um die Untiefen und Klippen dieser Arbeit. Es gibt kaum Aufführungsberichte, spärlichste Credits, lückenhafte oder ganz fehlende Firmenunterlagen, in alle Winde verstreute Filme, die zudem häufig umgeschnitten wurden, etwa um im Ausland eingesetzt zu werden. Es grenzt an ein kleines Wunder, daß André Amsler, der selbst Werbefilmproduzent war, 200 Pinschewer-Filme in einer Gesamtlänge von 10 Stunden zusammentragen konnte. In einem Begleitbuch wird jeder Film einzeln beschrieben und dokumentiert. Einiges hätte hier noch präziser gefaßt werden können; auch Amslers kurzer Überblick über Leben und Werk von Julius Pinschewer und die Auflistung seiner Mitarbeiter enthält neben wertvollen neuen In-

formationen auch Korrekturbedürftiges. Hier sind die Filmhistoriker gefragt; es ist, wie angedeutet, ein hartes Brot. Aber sie haben jetzt, dank Amsler, eine Grundlage, die wichtigste: die Filme nämlich. Bleibt zu hoffen, daß die Pinschewer-Edition dazu anregt, seine Filme nicht nur digital, sondern auch auf Film zu restaurieren und sie wieder dort zu zeigen, wo sie hingehören: im Kino.

■ Paul van Ostaijen: **Der Pleite Jazz**. Aus dem Niederländischen von Ida Rook; Nachwort von Hansjürgen Bulkowski. Berlin, Friedenauer Presse 1996, 32 Seiten
ISBN 3-921592-97-6, DM 16,80

Von November 1918 bis Mitte 1921 lebte der flämische Dichter Paul van Ostaijen in Berlin. Er sympathisierte mit den Dadaisten, ohne sich aber an deren öffentlichen Aktionen zu beteiligen. Dennoch pflegt er seinen privaten Dadaismus, zum einen in seinen Grotesken, zum anderen in einem auch für Filmwissenschaftler hochinteressanten Text, der erst posthum (1954, Ostaijen starb 1928, im Alter von 32 Jahren) veröffentlicht wurde: *De Bankroet-Jazz*, geschrieben in Berlin Ende 1920, überarbeitet Mitte 1921 nach seiner Rückkehr nach Antwerpen. Ein grandioser Text, in mehrfacher Hinsicht: Großstadt-Dichtung par excellence, verfaßt im Rhythmus futuristischer Lärmmusik und amerikanischer Jazzbands, ein vitalistisches Zeitbild des revolutionären Nachkriegs-Berlin, imaginiert als Dada-Lärm-Film-Szenario. Dada und Jazz besiegen erst Noske, dann Europa. In Brüssel aber bricht die Herrlichkeit der europäischen Dada-Republik zusammen: Charly Chaplin wird belgischer Finanzminister, setzt - natürlich unabsichtlich - den Staatsschatz in Brand und stimmt die neue Nationalhymne an: „Ich bin pleite, du bist pleite, er ist pleite...“

Paul van Ostaijen muß ein begeisterter und aufmerksamer Kinogänger gewesen sein, der sich nicht nur für die Prinzipien der Grotesken im Film interessierte, sondern offenbar auch ein besonderes Auge für die Details des filmischen Handwerks hatte - sowie ein feines Ohr für die Möglichkeiten einer Synthese von Bild und Musik. Mal führt das Bild, mal die Musik oder die Geräusche; Parallelmontagen, Montagen per Analogie, schräge Kameraeinstellungen, Frosch- und Vogelperspektiven, extreme Nahaufnahmen, Zerrbilder mittels konkaver und konvexer Spiegel, symbolische Einstellungen, Überblendungen, geteilte Leinwand - Ostaijens dadaistisches Film-Gesamtkunstwerk vereint all dies in einem Avantgarde-Szenario avant la lettre. Skurril-verrückte Einfälle wechseln sich im rasenden Tempo ab, die Grotesken von Max Linder und Tontolini noch übersteigernd. Auch Blaise Cendrars Film-Text „*La fin du monde*, filmée par l'Ange N.D.“ von 1919 wird rezipiert.

Endlich liegt Ostaijens „*Pleite Jazz*“ nun auch auf Deutsch vor, in einer wie gewohnt auch optisch gelungenen Edition der Friedenauer Presse. Im Nachwort gibt Hansjürgen Bulkowski an, die Filmhistoriker hätten diesen Text bisher übersehen. Auch wenn der Rezensent hier pro domo sprechen muß: das stimmt nicht. Da Bulkowski leider auch keine weiterführenden Quellenangaben macht, die die Beschäftigung mit diesem wichtigen Text erleichtern, seien diese Angaben hier nachgereicht:

- Gerrit Borgers (Hg.): Paul van Ostaijen. *Verzameld werk*. 3, Proza 1. Amsterdam 1979
- Paul de Vree: Paul van Ostaijens Berliniale, in: *De Tafelronde*. Algemeen Cultureel Tijdschrift. Merksen (Belgien), 11. Jg., Januar 1966

- Paul van Ostaijen: De Jazz van het bankroet. Faksimile-Ausgabe der Handschrift, Hg. von Gerrit Borgers. Antwerpen / Den Haag, 1968 (nicht über den Buchhandel erhältlich)
- Paul van Ostaijen: Bankruptcy Jazz. Translated by E. M. Beekman, in: The Drama Review, New York, Vol. 14, Nr. 3, 1970, S. 145 - 162 (mit Einführung und zahlreichen Anmerkungen)
- Gerrit Borgers: Paul van Ostaijen. Een Documentatie 1, Den Haag, Antwerpen 1971
- Jeanpaul Goergen: Großstadtjazz nach Worten. Der flämische Dadaist Paul van Ostaijen in Berlin, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 20. 8. 1989
- Ders.: Dada-Berlin und das Kino, in: epd Film 7/1990
- Ders.: Bankrott-Jazz im Dada-Kabarett. Der flämische Dichter Paul van Ostaijen in Berlin. Radiosendung. RIAS, 30. 1. 1991

■ **Rencontres autour des Inédits. Jubilee Book. Essays on Amateur Film.** Brüssel: Association Européenne Inédits, 1997, 144 Seiten, Abb.
 ISBN: 2-9600153-0-4, Preis nicht mitgeteilt

Die European Association Inédits / Association Européenne Inédits (AEI) wurde im Juli 1991 während eines von der Vidéothèque de Paris organisierten Festival des Amateurfilms gegründet. „The term inédits was adopted (...) to describe from then on all films produced outside professional production circuits. It became the common denominator which in all languages simultaneously enabled a specific cinema form to be identified and steps to be taken recognising the merits of individuals' films.“ (S. 7) Zur Feier ihres fünfjährigen Bestehens legt die AEI nun dieses „Jubilee Book“ vor, das vierzehn Aufsätze - einige französisch, die meisten englisch - zum Thema Amateurfilm versammelt.

André Huet stellt bemerkenswerte inédits aus den zwanziger Jahren bis heute vor. David Cleveland stellt die Erfahrungen des East Anglian Film Archive an der University of East Anglia in Norwich, England, mit der Umkopierung von 8mm, 9,5mm und 17,5mm-Filmen vor. Der Leiter der Cinémathèque de Bretagne in Brest, André Colleu, beschreibt die Probleme beim Aufbau eines regionalen Filmarchivs. „Amateur film is the garbage dump of film studies and film archives“ (S. 73) - so Patricia R. Zimmermann, die eine kurze Geschichte des Amateurfilms vorlegt: „Amateur film is in a constant state of redefinition.“ (S. 74) Und sie weist darauf hin, daß, zumindest in den Anzeigen, Amateurfilm immer mit Frauen in Verbindung gebracht wurde. Bert Hogenkamp und Mieke Lauwers machen auf der Suche nach einer Definition des Amateurfilms folgenden Vorschlag: „Amateur film can be understood to be the entire body of films that are made by non-professional film-makers. This means more than just family film. In fact, the subdivision into the two genres of family film and hobby film, each with its specific approach, provides a sensible starting point for the study of amateur film as a historical source.“ (S. 114f) Amateurfilme, die im Kontext der niederländischen Widerstandsbewegungen im zweiten Weltkrieg entstanden, werden ebenso analysiert wie Aufnahmen, die von nach Amerika eingewanderten Japanern gemacht wurde. Aus dem Scottish Amateur Film Festival (1933 - 1986), dessen Geschichte von Janet McBain nachgezeichnet wird, gingen 1936 der berühmte Trickfilmer Norman McLaren und 1974 Robert Zemecki hervor.

Erstaunlich, daß in diesem anregenden Band der deutsche Amateurfilm keinen Platz gefunden hat, zumal es in den letzten Jahren Archivneugründungen gegeben hat (z.B. das Film-Archiv-Lippe, siehe FILMBLATT 3, S. 19ff) die, der Lokal- und Regionalgeschichte verpflichtet, sich insbesondere auch dem Amateurfilm annehmen. Zwar fehlt noch eine ernsthafte Geschichte des Amateurfilms in Deutschland - erstaunlich, da die Szene hierzulande besonders rege war; aber es ist reichlich Material vorhanden, Vorarbeiten sind gemacht. Anfang der 30er Jahre glaubte László Moholy-Nagy in der Amateurfilmbewegung die neue Avantgarde entdeckt zu haben; tatsächlich war der Avantgardist meist auch „inédit“. Alex Strasser (er arbeitete u.a. für Piscator), Willy Zielke und Richard Groschopp gingen aus dem Amateurfilm hervor. 1978/79 realisierte Michael Kuball für WDR und NDR die mehrteilige Sendereihe *Familienkino*; das gleichnamige Buch in zwei Bänden zur Geschichte des Amateurfilms in Deutschland erschien bei Rowohlt; eine Arbeit, an die man anknüpfen kann. Auch die „Gegenbilder“ der filmischen Subversion in der DDR (siehe FILMBLATT 4, S. 45f) wurden von Amateuren aufgenommen. Dies nur einige wenige Hinweise, um auf eine Lücke in diesem Jubiläum Book der AEI aufmerksam zu machen.

Kontakt: Association Européenne Inédits, RTBF-Passage de la Bourse, B-6000 Charleroi, Belgien. Tel.: (31-71) 20 93 50, Fax.: (31-71) 20 94 51, e-mail: inedits@mail.interpac.be

vorgestellt von... Ulrich Kurowski

■ Petra Putz: *Waterloo in Geiselnacht. Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919 - 1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1996, 265 Seiten, 30 Abb. ISBN 3-88476-230-3, DM 35,00

Dem Buch diesen Titel zu geben, war keine gute Idee. Die Firma Emelka, Münchner Lichtspielkunst, wurde 1919 gegründet, 1932 liquidiert. Waterloo läßt an eine Schlacht und einen Helden denken. Der Darsteller des Helden war Charles Vanel - Waterloo, der gleichnamige Emelka-Film, noch stumm, erschien zu spät, es gab Auslandsverkäufe. Der „Antagonismus“ zwischen Bayern und dem Reich bedeutet, daß zeitweise fünfzehn Prozent der deutschen Produktion in München und Bayern hergestellt wurden. Das arme Agrarland Bayern war vom industrialisierten Preußen, das ein Drittel des Deutschen Reichs ausmachte, abhängig. In Berlin gab es die Welttheater: Lubitsch, Murnau, Jannings wurden in die USA engagiert.

Auf Seite 15 teilt die Autorin mit, daß „der Film seismographisch auf die Bedürfnisse der Massengesellschaft“ reagiere. (Ein aus dem Unterbewußtsein aufgestiegener Krauer.) Bei der Ufa unter dem Deutschnationalen Hugenberg entstanden *Die drei von der Tankstelle* (1930), *Der Kongreß tanzt* (1931), verantwortet von den späteren Exulanten Wilhelm Thiele und Erich Charell. Daß Murnau, Hitchcock, Ophüls nach München geholt wurden, war keine Ahnung, sondern Planung. Die Filme des Bayern Joe Stöckl (u.a. *Marcos tollste Wette*, 1926) waren am amerikanischen Film orientierte Komödien. Der Komiker Weiß Ferdl war Charakterdarsteller (*Die Mutter der Kompanie*, 1931). Ein anderer Weiß Ferdl-Film, *Gordian, der Tyrann*, wurde 1937 verboten. Die

Leuchte Asiens (Franz Osten, 1925) wurde in Indien gedreht, mit indischen Akteuren, ein deutscher dokumentarischer Film. Karl Valentin hat nicht bei der Emelka gearbeitet. Die Filme von Murnau, Hitchcock, Ophüls stehen in Andrew Sarris' so genanntem Verzeichnis der Pantheon Directors; die Werke von Joe Stöckl, Weiß Ferdl, Franz Osten, Produktionen von Peter Ostermayr und Filme von Franz Seitz sind Teile eines süddeutschen Kanons.

In der Münchner Produktion trat die dortige Schauspielerprominenz auf: Joe Stöckl, Elise Aulinger, Wastl Witt, Otto Wernicke. Die Autorin des Buches stellt fest: „Große innovative Filmkunst war nicht die Sache der Emelka.“ (S. 69) Und sie moniert, daß bei einer Pariser Schau deutscher Stummfilme nur eine Münchener Produktion präsentiert worden sei, *Monna Vanna* (1922) von Richard Eichberg. Putz schreibt, daß „rechtskonservativ-faschistische Tendenzen“ bei der Emelka in München „bis in die technischen Bereiche“ sich „nachweisen“ ließen. (S. 111) Welche Tendenzen hatten die Funktionäre Rosenthal, Löw? Über das nach Geiseltageig verlagerte Italien, Asien liefen brancheninterne Witze. *Monna Vanna*, *Nathan der Weise* (Manfred Noa, 1923), *Helena* (Noa, 1924), *Waterloo* (Karl Grune, 1929) waren weltläufig, elegant, und philosemitisch. Noa und Grune waren Juden.

Am Ende des Werks befindet sich eine Konzern-Filmographie von Uli Jung. Diese Liste enthält aber auch die Titel der Filme, die von bayerischen Verleihen vertrieben, aber in Berlin hergestellt wurden. Das Verfahren führt zu einer Verzerrung. Filmgeschichte sollte nicht ohne Interpretation der gesehenen Filme geschrieben werden. Film ist nicht nur Planung, Produktion, Verleih. Eine aus Firmenakten herauskonstruierte Filmgeschichte schreibt Irrtümer, Fälschungen weiter.

vorgestellt von... Andreas Fast

■ Jörg Schöning (Hg.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919 - 1939*. edition text + kritik, München 1997, 202 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-88377-551-7, DM 35,00

Das neue CineGraph-Buch enthält die beim 9. internationalen filmhistorischen Kongreß in Hamburg 1996 gehaltenen Vorträge zum Thema exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland, sowie einige eigens für dieses Buch verfaßte Beiträge. In 15 Artikeln entwerfen die 17 Autorinnen und Autoren - wie immer alles namhafte Filmwissenschaftler und diesmal auch Ethnologen - ein Bild von der umfangreichen Produktion dieses Genres in Deutschland, aufgefächert nach den Themen Geschichte, Genre, Geographica, Exotismen, Exponenten und Filme.

Hilke Thoda-Arora belegt facettenreich, warum die hagenbeckschen Völkerschauen in Hamburg seit den 1870er Jahren als die Vorläufer der exotisierenden Filme gelten dürfen. Thematisch daran anschließend kann der Beitrag von Jörg Schöning über den Produzenten John Hagenbeck gelesen werden. Die Szenerie, das Personal und die Tiere des hagenbeckschen Familienunternehmens wurden später oft etwa für Fritz Lang- und Joe May-Filme verwendet. Thomas Brandmeier und Klaus Kreimeier unterfüttern ihre Genre-Querschnitte mit einem Gang durch die europäische Philosophie- und Kunstge-

Reinhold Schünzel Joan Crawford Peter Lorre Frank Borzage James Stewart Fred Zinnemann Lon Chaney Charles Boyer Spencer Tracy Katharine Hepburn Gene Tierney Irene Dunne Tod Browning Lupe Velez Norma Shearer Conrad Veidt Ernst Lubitsch Montgomery Clift Kirk Douglas Edward G. Robinson Vivien Leigh Anne Bancroft

Hollywood Classics Ltd. hat der Kinemathek Hamburg e.V. Aufführungsrechte an mehr als 3000 Filmen der Warner Bros. (bis 1950) und der MGM (bis 1986) übertragen. Ein bedeutender Teil der amerikanischen Filmgeschichte ist damit der kulturellen Filmarbeit in Kinematheken, Filmuseen, kommunalen Kinos, Filmclubs, Hochschulen und Universitäten leichter zugänglich.*

Lionel Barrymore George Cukor Marlon Brando Clark Gable Curt Bois Hedy Lamarr Robert Montgomery Ingrid Bergmann John Ford Ava Gardner Grace Kelly Anne Bancroft Paul Muni Tay Garnett George Hill Stan Laurel Oliver Hardy Richard Burton Dana Andrews Elia Kazan Laurence Olivier Mervyn LeRoy Ann Rutherford Gloria Graham Robert Siodmak Gregory Peck Ethel Barrymore Marion Davies John Huston Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh William A. Wellman Bing Crosby Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Mary Astor Michael Curtiz Frank Borzage Merle Oberon Rita Hayworth Curtis Bernhardt Humphrey Bogart James Cagney Lauren Bacall Edward G. Robinson Jane Wyman Frank Capra Bette Davis Akim Tamiroff Erich von Stroheim Ann Sheridan Howard Hawks Alfred Hitchcock Marlene Dietrich Robert Cummings Fritz Lang Douglas Fairbanks Anatole Litvak Charles Boyer Ramon Novarro Lewis Milestone William Dieterle Jean Negulesco Ida Lupino Joseph Cotten Virginia Mayo Angela Lansbury Joel McCrea Dorothy Malone Katharine Hepburn Barbara Stanwyck Gloria Graham Angela Lansbury Adolphe Menjou Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh Bing Crosby William A. Wellman Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Raoul Walsh Ramon Novarro Fritz Lang Gloria Graham Conrad Veidt Fred Zinnemann Elia Kazan



KINEMATHEK Hamburg e.V. ■ Kommunales Kino METROPOLIS
Dammthorstraße 30 a 20354 Hamburg Tel 040/34 23 53
Fax 040/35 40 90 e-mail: Kinemathek-Hamburg@t-online.de

* Bei der Beschaffung von Filmkopien sind wir behilflich.

schichte von Platon bis Morus. Aber weder die konstatierte Scheinauthentizität bei Brandlmeier, noch die kritisierte, aber bekannte zeitbedingte kolonialistische Einstellung der Expeditions- und Dokumentarfilmer gegenüber den Landesbewohnern bei Kreimeier sind neu oder überraschen im Ergebnis.

Näher an einzelnen Filmen sind die Geographica-Beiträge. Helmut Regel beschäftigt sich mit dem Afrika-Bild im deutschen Kolonialfilm und geht auf die Renaissance des Themas im NS-Staat ein. Die europäische Indiensehnsucht seit dem 18. Jahrhundert, ihr Niederschlag in der Literatur und das daraus entstandene Indien-Bild im Film ist Brigitte Schulzes Thema.

Die Artikel über namhafte Exponenten des exotischen Films sind das Kernstück des Buches. Bodo-Michael Baumunck entwirft die Biographie des vergessenen Bestsellerautors und Reisefilmers Colin Ross. Ein typische Vita der Zwischenkriegszeit: Artillerieoffizier im I. Weltkrieg, linker Revolutionär von 1918, dann Mitarbeiter der liberalen Ullstein-Presse, umtriebiger Weltreisender und Filmemacher in den 20er Jahren wird er 1933 zum begeisterten Anhänger der Nazis. Auf seinen als Reportage-Reisen für NS-Dienststellen getarnten Reisen nach Spanien, England und in die USA rührt er die Werbetrommel für die völkische Ideologie und nimmt Kontakt mit Gleichgesinnten auf. Den erhofften Einfluß auf die Politik hatte der selbsternannte Amerika-Kenner, der 1945 den Freitod wählte, aber nie.

Afrika als Fluchtpunkt und Paradies gegen das überzivilisierte Europa war der Lebensinhalt des Afrikaforschers und Regisseurs Hans Schomburgk, den Gerlinde Waz porträtiert. Seit seinem ersten Film über Afrika 1917 propagierte er die koloniale Rückgewinnung ehemals deutscher Besitzungen. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens in den Jahren 1919-21 entstanden sieben Spielfilme und zwei abenfüllende Dokumentarfilme. Der Dokumentarfilm wurde danach sein bevorzugtes Betätigungsfeld. Seine letzte Filmexpedition führte ihn 1931/32 noch einmal in das südliche Afrika. Der daraus entstandene „schwermütige und traurige“ (Waz) Film *Das letzte Paradies* wurde 1942 umgeschnitten, ohne Nennung seines Namens. Zu diesem Zeitpunkt waren seine Bücher bereits zwei Jahre verboten, zusätzlich wurde ihm ein Vortragsverbot erteilt.

Den beiden Grundmotiven des Genres, der Exotik und das Phantastische, in ihrer Ausprägung der fernen Insel und das „einer Unterwelt“, geht der Ethnologe Werner Petermann anhand der Filme *Insel der Verschollenen* (1921, nach H. G. Wells) und *Die Herrin von Atlantis* nach. Den Weg der exotischen Tierwelt im Film, von der wilden Dschungelbestie zur gezähmten Kreatur, ist Ariane Heimbach auf der Spur.

Spezielle Untersuchung über Frauen in der Fremde findet sich bei Mariam Niroumand und Cornelia Fleer; sie belegen, daß Exotik und Erotik eine enge Verbindung haben. Fleers Beitrag über den Film *Die Frauengasse von Algier* (1926/27), Tim Bergfelders Auseinandersetzung mit der Karl-May-Verfilmung *Durch die Wüste* (1935/36) sowie Horst Claus' Auseinandersetzung mit den Asiaten in Ucickys Film *Flüchtlinge* (1933) konzentrieren sich jeweils auf einen einzelnen Film, fallen aber insgesamt, wie andere Artikel auch, zu kurz aus und reißen ihr Thema leider nur an. Die fehlende Vertiefung der Themen, die wohl der Vortragssituation des Kongresses geschuldet ist, ist vielleicht das größte Manko des Buches, das durch eine umfangreiche, von Jörg Schöning zusammengestellte Filmografie, abgerundet wird.

vorgestellt von... Sylvia Brandt

■ Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns: **Robert Wilson**. DACO Verlag Günter Bläse, Stuttgart. 1997, 240 Seiten, 240 Abbildungen
ISBN 3-87135-033-8, DM 128,00

Gleich vorweg gesagt - das Buch besticht in erster Linie durch seine faszinierenden und qualitativ hochwertigen Fotografien nicht nur der Aufführungen, sondern auch der weniger bekannten Wilson-Objekte, Skulpturen, Ausstellungsräume und Installationen. Robert Wilson, seit nun schon 30 Jahren einer der hervorragendsten Exponenten des internationalen Theaters, wird in diesem Quartband auch in seinen anderen Aspekten als bildender Künstler und Architekt vorgestellt. Sehr zu bedauern ist, daß dabei die Film- und Videoarbeit Wilsons nur in verstreuten Hinweisen auf *Video 50*, eine halbstündige Aufeinanderfolge von 100 Minidramen (1978), die Videoinstallation *Spaceman* (1976) sowie den 10minütigen abstrakten Film *Slant* (1963) gestreift wird. Lediglich die ausführliche Werkchronologie führt seine Filme und Videos (S. 235f) auf. Damit bleibt ein wichtiger Part von Wilsons Schaffen ausgeklammert.

Die drei Autoren des Buches nähern sich dem Phänomen Wilson mit unterschiedlichen Perspektiven. Franco Quadri geht den einzelnen Theaterarbeiten Wilsons chronologisch nach und versucht die ästhetischen Kriterien seines Werks festzuschreiben. Dies gibt zu Beginn zwar noch einige interessante Einblicke in Wilson-typische Zeichensysteme, bleibt jedoch schon hier in Ansätzen stecken und kommt bei den späteren Stücken kaum noch über eine reine Erläuterung von Produktionsbedingungen und diffuse Aufführungsbeschreibungen und Wertungen hinaus. Wiederholt verweist der Autor auf eine nicht näher spezifizierte „amerikanische Kultur...“, die in Wilsons Inszenierungen „... zu spüren war“ (S. 26). Schade außerdem, daß bei den vielen Zitaten Robert Wilson selbst so gut wie gar nicht zu Wort kommt.

In seinem Aufsatz „Themen und Symbole der Moderne“ beschäftigt sich Franco Bertoni im Rückgriff auf Malewitsch, Worringer, Kandinsky und anderen mit der Zeit- und Raumerfahrung in Wilsons visionärem Bildertheater und stellt eine Verbindung zur historischen und neueren Avantgarde her. Der Aneinanderreihung der vielen Zitate wäre aber auch hier vielleicht eine genauere Analyse vorzuziehen gewesen. Besonderes Gewicht räumt Bertoni den (Bühnen-)Objekten - wie zum Beispiel den für viele Aufführungen symptomatischen Stühlen -, den Ausstellungsräumen und Installationen des Künstlers ein. Die Fotos der von Wilson inszenierten Räume gehören zu den stärksten des ganzen Buches, da sie besser noch als die Aufführungsfotos Wilsons Idee des „sprechenden Raumes“ verdeutlichen.

„Hören sie den Bildern zu“ mit diesem Zitat Wilsons, das er seinem Artikel voranstellt, gibt in eben diesem Sinne Robert Stearns die treffendste Beschreibung des Werkes von Robert Wilson. In seiner fundierten Analyse der Produktionsformen, die er zuerst aus der Biographie des Künstlers heraus beschreibt und dann anhand des bildenden Künstlers Wilson (Zeichnungen, Skulpturen, Installationen und Ausstellungen, Architektur) analysiert, gibt er nicht nur einen präzisen Einblick in dessen Vielschichtigkeit, sondern nähert sich auch dem, was bei Robert Wilson wohl berechtigterweise die Vision des Künstlers genannt werden kann.

So macht diese Monographie, vom Verlag als „weltweit einzige Werkübersicht zu Robert Wilsons Arbeit“ angekündigt, auf jeden Fall neugierig. Die im Mittelteil des Buches nach Aufführungen zusammengestellten Farbfotos, ergänzt durch zum Teil etwas lückenhafte Angaben zu den Aufführungen, sind für jeden Wilson-Fan ohnehin ein Muß. Die vielen zusätzlichen Farb- und Schwarzweißfotos der Ausstellungen, Installationen und Objekte gleichen den teilweise etwas vagen Eindruck der beiden aus dem Italienischen übersetzten Texte mehr als aus.

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Felix Moeller: *Der Filmmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Mit einem Vorwort von Volker Schlöndorff. Henschel-Verlag, Berlin 1998, 475 Seiten, Abb. ISBN 3-89487-298-5, DM 58,00

Dr. Joseph Goebbels, seit März 1933 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, hat sich selbst als „Schirmherr des deutschen Films“ bezeichnet. Felix Moeller geht in „Der Filmmminister“ vorrangig von dessen Tagebuchaufzeichnungen aus, die hier zum ersten Mal systematisch und erschöpfend zum Thema Film ausgewertet wurden; über Goebbels Tagebücher promovierte der Autor 1994 an der FU Berlin.

Trotz dieser im Vordergrund stehenden Auswertung der Tagebücher, die zu einer individuell-psychologisierenden Sichtweise des NS-Film verführen könnte, gelingt Moeller eine Argumentation weg von einem personalisierenden Geschichtsbild. Seine Arbeit klebt keineswegs eng an der Person Goebbels, sondern zeichnet sehr ausführlich und zudem anschaulich ein Panorama des NS-Films. Es entsteht ein Bild, das den Film im Nationalsozialismus - abgesehen von seiner institutionellen Gleichschaltung - alles andere als homogen und einem konkreten Konzept folgend zeigt. So sehr es Goebbels mit sorgfältig geplanten Schachzügen gelang, die Strukturen der Filmindustrie und -behörden nach seinem Willen neu zu formen - seine inhaltlich-ästhetischen Vorgaben erwiesen sich als wenig ausgereift bzw. paßten sich den jeweiligen Zeitumständen an. Der Mythos vom Herrscher und Lenker des NS-Films wird damit teilweise aufgebrochen, ohne daß Moeller Goebbels' Intelligenz unterschätzt und seine Brutalität und Unberechenbarkeit verharmlost.

Durch seine sachliche und zurückhaltende Präsentation gelingt es Moeller, Phasen und Tendenzen des NS-Films sichtbar zu machen. Das schlägt sich auch in der übersichtlichen Struktur der Arbeit nieder, deren Kapitel klar abgegrenzt und in sich chronologisch aufgebaut sind.

Zunächst geht Moeller auf die Problematik der Goebbels-Tagebücher als Geschichtsmaterial ein; er wertet sie weniger als Beichtstuhlersatz sondern auch als kalkulierte „Inszenierungen für die Nachwelt.“ (S. 44) Gerade dieser Doppelcharakter aber macht sie für die Forschung interessant: Zum einen zeigt sich Goebbels als überlegender Staatsmann, zum anderen entblößen unvermittelt eingeflossene Passagen seinen egozentrischen und brutalen Charakter. (So wollte er im Euthanasie-Film *Opfer der Vergangenheit* seine drei Kinder als arisch einwandfreie und gesunde Nachkommen zeigen.) Durch Hinzuziehung weiterer Quellen wie die Berichte des Sicherheitsdienstes der SS (SD) kann Moeller die Tagebuchaufzeichnungen relativieren.

Goebbels Tätigkeit als „Filmminister“ ist als steter Kampf um Einfluß in diesem Medium zu sehen; bereits früh hatte er die Bedeutung des Films als hervorragendes Propagandamittel erkannt. Das Kinopublikum avanciert dabei zu einer wichtigen Größe.

Die Zentralisierung der Filmwesens sah Goebbels als vorrangige Aufgabe, um Grundlagen für eine straffe politische Lenkung zu schaffen. Der „Filmminister“ konnte sich dabei durch seine Stellung und „persönliche Präsenz auf allen Ebenen“ (S. 100) durchsetzen. Inhaltliche Vorgaben blieben aber zunächst unscharf. Sein bloßes Taktieren versuchte er beispielsweise durch Verteufeln der „seichten Kintopp-Unterhaltung“ (S. 181) zu verdecken. Erst nach 1939 - im Rahmen seiner permanenten Beschäftigung mit der Wochenschau - formten sich filmästhetische Leitsätze. So sollte „die optische und akustische Gestaltung mit der vorgegebenen inhaltlichen Leitidee vollends übereinstimmen.“ (S. 163) „Stilexperimente“ wurden dabei nicht zugelassen.

Besonders eindrucksvoll schildert Moeller Goebbels Filmpolitik von 1939 bis 1942. Für das Jahr 1939 kommt der Autor zur Ansicht, daß sie sich auf inhaltlicher Ebene kaum durchsetzte - es dominierte die leichte Kinounterhaltung. Erst nach Aufforderung Hitlers, nun endlich „politische Tendenzfilme“ zu produzieren, zog Goebbels nach (*Ohm Krüger, U-Boote westwärts*). Sehr genau beschreibt der Autor die „Wende vom Herbst 1941“, die im Gefolge der politisch-militärischen Lage auch zu einer Wende in Goebbels Bewertung des Unterhaltungsfilms führt. Bravourös führt er den Zwiespalt des Filmministers vor Augen, aus künstlerischen und propagandistischen Gründen sogenannte „Unterhaltungsware“ eigentlich abzulehnen, sie aber doch als notwendige Ablenkung des kriegsgeprüften Publikums zu benötigen. Hitler auf der einen und das Publikum auf der anderen Seite waren so die stärksten Meinungsbildner des Propagandaministers.

Von Filmkünstlern dagegen ließ sich Goebbels nicht beeindrucken, wohl aber in ihren Bann ziehen, da er sich selbst als Künstler fühlte. In einem Schlußkapitel enthüllt Moeller zudem zahlreiche Verbindungen von Künstlern wie Heinz Rühmann, Zarah Leander und Heinrich George zur politischen Führung, die, so Volker Schlöndorff im Vorwort, bestürzend wie amüsant, „Stoff für viele mögliche Filme“ bergen.

vorgestellt von... Günter Agde

■ Regula Bochsler, Pascal Derungs (Hg.): **Und führe uns in Versuchung - 100 Jahre Schweizer Werbefilm**. Edition Museum für Gestaltung Zürich, 117 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-907065-74-3, SFR 32.00

In der Schweiz ist alles anders. Da haben sich die wirklich wichtigsten Partner zusammengetan und eine große, zentrale Ausstellung zur Geschichte des Schweizer Werbefilms ausgerichtet - der Art Directors Club, der Bund Schweizer Werbeagenturen, das Schweizer Fernsehen DRS, Swiss Film and Video Producers und der Schweizer Werbeauftraggeberverband, und diese Partner haben die Ausstellung dort platziert, wohin sie gehört: ins Museum für Gestaltung Zürich (noch bis zum 2. 8. 1998). Damit haben verständige und kundige Fachleute schon rein äußerlich den Werbefilm aus jener Schmutzel- und Genier-Ecke geholt, in die er lange Zeit verbannt war - in der Schweiz, aber ebenso in anderen europäischen Ländern, Deutschland ausdrücklich einbezogen. Diese

Art Ritterschlag ging so unspektakulär über die Bühne, daß in Deutschland niemand öffentlich die späte, aber nicht zu späte Ehrenrettung als Geste der Emanzipation zur Kenntnis nahm. „Kulturgut Werbung“ heißt es denn auch selbstverständlich und gelassen mit Blick auf den Werbefilm schon am Anfang des Katalogs zur Ausstellung.

Die Schweizer Werbefilm-Anhänger haben die massenmediale Funktion des Werbefilms als mobilstes Gelenk zwischen Reklame und Kino, seinen Charakter als Reklame-Experimentierfeld, als filmästhetischer Avantgardist und als Spezialfall guter Kino-Unterhaltung publik gemacht - was den Katalog angeht: vor allem plausibel und logisch gegliedert. (Es liegt in der Natur der Sache - vor allem wegen der auch dort problematischen Kopienlage -, daß die Qualität bei der Wiedergabe von Fotos aus den Filmen miserabel bleiben muß, und Videoprints bleiben allemal unscharf und selten farbecht.)

Das Mittelstück des Katalogs bildet ein Aufsatz der beiden Herausgeber, der die Geschichte des Werbefilms kursorisch darstellt und alles beschreibt, was die Schweizer Filmgeschichtsschreibung in Sachen Werbefilm bislang erforscht hat. Das ist informativ und lohnt allein schon die Lektüre. Soweit ich sehe, ergänzt diese Arbeit eindrucksvoll jene mittlerweile schon etwas ältere Überblicks-Geschichte des Schweizer Films. Die Autoren melden zu Recht weiteren Forschungsbedarf an. Den hiesigen Leser mag überraschen, daß der Pionier des deutschen Werbefilms Julius Pinschewer, der 1933 in die Schweiz emigrieren mußte, dort offenbar doch nicht jene Bedeutung einnahm, die man ihm bisher zugemessen hatte. Hierzulande nahezu unbekannt war, daß der Deutsche Werner Dressler (1909 - 1990), der in der Ufa-Werbefilmabteilung und bei Wolfgang Kaskeline gearbeitet hat, maßgeblich an der Ausprägung des frühen Schweizer Werbefilms beteiligt war. Roland Cosandey hat den alten Herrn noch interviewen können. Schweizer und deutsche Forschungen könnten nunmehr mit größerer Aussicht auf Erfolg zusammengelegt werden als früher.

Vor und nach dem historischen Abriß sind je 8 Aufsätze Schweizer Kunst- und Filmhistoriker zu jeweils einem Schweizer Werbefilm abgedruckt, eine mutwillige, aber einleuchtende und souveräne Methode, textlich und emotional zu fassen, was so schwer schriftlich darzustellen ist: Stil, Erzählweise, Bildersprache, Werbeeffekt und historische Zuordnung eines Werbefilms. Diese Texte sind durchweg amüsant zu lesen, bildend bis informativ, sind lebendig, engagiert und kenntnisreich geschrieben. Manches beworbene Produkt kennt man hierzulande nicht, kann sich jedoch nach der Lektüre ein sicher treffendes Bild von Erzeugnis und jeweiligem Werbefilm machen. Unter der Hand erfährt man noch allerlei über die Schweiz und - logisch - über die Autoren selbst, die ganz offensichtlich Werbung und Werbefilm gleichermaßen gern haben.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten von schweizer und deutschem Werbefilm fallen schnell ins Auge. In der Schweiz gab es keine kriegsfördernde Reklame und keine in NS-Braun, folglich keine Werbefilme dazu. Hingegen ähneln sich die Frauenbilder in den Werbefilmen auf verblüffende Weise bis heute. Auch hier könnte sich ein schweizer-deutsches Forschungsfeld abzeichnen, und sowieso bei der noch unscharf beschriebenen „Abwanderung“ des Werbefilms vom Kino ins Fernsehen in den 60er Jahren und deren „neuer“ Arbeitsteilung, die rechtens eine Medien-Teilung bildet.

So kann man vergnügt Titel von Ausstellung und Katalog wörtlich nehmen.