

FILMBLATT 9 - Winter 1998 / 99

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Das Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums hat derzeit für drei lange Jahre geschlossen; das Museum wird vollständig umgebaut. Damit pausiert auch unsere monatliche Reihe „Wiederentdeckt“ mit unbekanntem Spielfilmen der deutschen Filmgeschichte. Im Kino Arsenal der Freunde der Deutschen Kinemathek führen wir aber unsere Reihe „FilmDokument“ zum deutschen Nonfiction-Film weiter.

Im Arsenal können wir auch Sonderveranstaltungen präsentieren: Anfang März stellten wir das Programm „Energie aus Licht und Schatten“ mit restaurierten deutschen Filmen der 20er Jahre vor. Auf Filme aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv mußte dabei weitgehend verzichtet werden; noch immer gelten die hohen Auslagen der Bundesarchiv-Kostenverordnung vom 29. September 1997. Zwar wurden in den letzten Wochen Änderungsvorschläge diskutiert; Details sind aber noch nicht bekannt. Helmut Morsbach, stellvertretender Leiter des Bundesarchiv-Filmarchivs, stellt in einer Zuschrift die Sicht des Bundesfilmarchivs dar und informiert über den Stand der Dinge.

Wie auch immer die jetzt diskutierten Vorschläge aussehen: aus der Sicht der Filmwissenschaft muß unbedingt sichergestellt werden, daß die Benutzung zu wissenschaftlichen Zwecken von Gebühren befreit wird. Das gilt vor allem für das Sichten von Filmen auf dem Projektionstisch. Denn wie kann es eine Filmwissenschaft ohne das Betrachten von Filmen geben?

Leider sind viele Filme für immer verloren: das ist der traurige Teil der Filmgeschichte. Die erhaltenen Filme werden zum allergrößten Teil in Filmarchiven aufbewahrt, zu einem kleinen Teil auch von Privatsammlern. Die großen Archive können ihre Bestände häufig durch Kontakte mit Sammlern aufstocken und ergänzen. Das gelingt nicht immer, wie jetzt

mit zwei Berliner Sammlern, die für die Bereitstellung einiger kurzer Szenen aus *In Nacht und Eis* (D 1912, R: Mime Misu) sehr hohe finanzielle Forderungen stellten. Über die Restaurierung dieses Film durch die Stiftung Deutsche Kinemathek informiert Artem Demenok, Michael Wedel ergänzt die Biographie von Mime Misu um wichtige Punkte.

Ferner dokumentieren wir einen Text von Mime Misu aus dem Jahre 1913 über „Regiefehler im Film“. FILMBLATT 9 bringt zudem einen diesmal besonders umfangreichen Teil mit Rezensionen neuerer Filmliteratur.

Das FILMBLATT erreicht jetzt 500 Filmwissenschaftler und entsprechende Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten das FILMBLATT weiterhin kostenlos. Wir bitten Sie aber, sich mit DM 20.- an den Herstellungs- und Vertriebskosten für den 3. Jahrgang 1999 zu beteiligen. Bitte beachten Sie bei Auslandsüberweisungen, daß nicht der Empfänger mit den Gebühren belastet wird. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag unterstützen. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugesandt. FILMBLATT I - 8 sind restlos vergriffen.

Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung durch die DEFA-Stiftung, Berlin.

Berlin, den 31. März 1999

CineGraph Babelsberg hat das Konto 13 22 56 18 bei der Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 1999 (SP)

Stichwort (falls eine Rechnung gewünscht): FILMBLATT 1999 (RE)

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

„Marlitt auf Rügen“ Sturmflut (D 1927, R: Willy Reiber)

Wiederentdeckt 66, Zeughauskino, 31. Juli 1998

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

Einführung: Jeanpaul Goergen

Dieses Drama in sechs Akten mit dem Untertitel „Schicksal des Menschen - wie gleichst du dem Meere!“ ist ein ambitioniertes Schaustück der Emelka, und das nicht nur wegen einer trick- und kameratechnisch beeindruckend gelösten Sturmszene auf hoher See „wie man sie packender im deutschen Film noch nicht sah.“ (Ernst Jäger, Film-Kurier 231, 30. 9. 1927) Im Fernduell mit der Berliner Ufa konnten hier die Münchner zweifellos Punkte sammeln. Aber auch Regie (Willy Reiber) und Buch (Hermann Barkhausen) dieses Mittelfilms brauchten sich nicht hinter vergleichbaren Produkten aus Babelsberg zu verstecken. Zwar läßt das Manuskript Tiefe und Differenzierungen vermischen - „Marlitt auf Rügen“ kommentierte bissig die Süddeutsche Filmzeitung (42, 14. 10. 1927).

Die Grundkonstellation des Plots ist jedoch nicht ohne Reiz: Karen (Dorothea Wieck) verleugnet ihre Freundschaft mit ihrem Jugendfreund Nils (Oskar Marion), mit dem sie so gut wie verlobt ist, und der Rußlandflüchtling Andrej (Harry Hardt) „vergißt“ seine Freundin Wera (Helen von Münchhofen), die er in der Ferne zurückgelassen hat. Aber die beiden, die sich ineinander verlieben, werden immer wieder an diesen „Verrat“ erinnert, sei es durch Briefe, sei es durch die Rückkehr von Nils in sein Heimatdorf. Leider werden die psychischen Spannungen, die in den Hauptpersonen arbeiten müssen, nur selten auch entsprechend visualisiert; die Inszenierung bleibt meist an der Oberfläche der Charaktere.

Die Szenen sind zudem fast durchgängig starr und frontal abfotografiert, die Anordnung der Personen im Raum ist so, daß daraus kaum Bedeutung erwächst (Bauten: Ludwig Reiber). Dabei gibt es durchaus Ansätze zu einer differenzierteren Inszenierung: etwa als der Pfarrer Karen die Nachricht vom Tod ihres Vaters, eines Tiefseeforschers (Dr. Manning), überbringt. Der alte, von Arbeit und Wetter gezeichnete Freund der Familie (Carl Platen) verläßt das Zimmer, durch ein Fenster in der Tür erkennen wir im Hintergrund Karen und den Pfarrer, dann Schnitt auf eine Nahaufnahme des traurigen alten Mannes im Freien. Eigentlich ist damit das Tragische der Situation eindringlich ausgedrückt, aber die nächste Szene springt wieder in Karens Zimmer zurück und verdoppelt die Erzählung: der Pfarrer erzählt, Karen bricht in Tränen aus. Bemerkenswert - neben den eindringlichen Sturmszenen - einige schöne und

stimmungsvolle Aufnahmen der Küstenlandschaft, die Szenen auf einem Segelschulschiff und von einem Tauchgang auf dem Boot des Tiefseeforschers (Kamera: Franz Koch). Auch das Tempo ist einem Mittelfilm angemessen.

Die Drehbuchautorin Hermanna Barkhausen (25. 7. 1875, Hamburg - 14. 2. 1957, Rotenburg, Hann.) hatte in München Malerei studiert und kam 1916/17 zum Film. Ihr erstes Drehbuch war 1918 die Komödie *Der vertauschte Oberleutnant* mit Paul Heidemann in einer Doppelrolle. Als Mitarbeiterin der dramaturgischen Abteilung der Emelka unter Ernst Iros schrieb sie zwei Dutzend, nach anderen Angaben fast 50 Drehbücher. Ihr Gebiet war der unterhaltsame Mittelfilm: *Die kleine Inge und ihre drei Väter* (R: Franz Osten, 1926), *Das Geheimnis von Genf* (R: Willy Reiber, 1927), *Amor auf Ski* (R: Rolf Randolph, 1928); einige ihrer Bücher zeichnete sie auch mit Herma E. Barker (etwa *Die Galgenbraut*, R: Josef Berger, 1924).

Zum Vorprogramm:

Die Emelka-Woche Nr. 2 vom 4. 1. 1928 wurde bereits einen Tag später durch zwei Sonderdienste über ein U-Boot-Unglück in Amerika, das 39 Menschenleben forderte, sowie über eine Gasexplosion in der Landsberger Allee in Berlin ergänzt, die in die überlieferte Kopie integriert wurden. Auch damals wurde Aktualität großgeschrieben, insbesondere, wenn es sich um Katastrophen handelte. Und auch damals schon spielte es keine Rolle, daß die vorgeführten Bilder - hier der U-Boot-Katastrophe - das Unglück selbst nicht und auch von den Rettungsversuchen kaum etwas zeigen konnten. Wie andere Wochenschauen auch präsentiert sich die Emelka-Woche als bunter Bilderbogen und Kino-Illustrierte: Heinrich Zilles 70. Geburtstag, der neue Chef der Marineleitung, Versuche mit einem ferngeleiteten Auto in Hamburg sowie „Vermischtes“ vor allem aus Amerika.

Der Zeichentrickfilm *Herr und Hund* (1929) von Curt Schumann und Werner Kruse wirbt für NSU-Motorräder. Während der Herr sich über sein kaputtes Rad ärgert, rast sein Hund in die Stadt und kauft ein neues Motorrad: ein NSU. In der Umsetzung eher schlicht, ist die kurze Story als andere als originell. Auch die Pointe - der Hund ist schlauer als sein Herr - ist weder inhaltlich begründet noch optimal plaziert. Auf der Kopie dieses Films fand sich noch der Schluß eines weiteren Werbefilms für NSU-Motorräder, der (nach einem Hinweis von Günter Agde) aufgrund der Zensurkarte als Teil des Fischerkoesen-Films *Unerschütterlich* von 1928 identifiziert werden konnte. Fischerkoesen überzeugt durch stärker ausgearbeitete Szenen, individualisiertere Figuren, filmische Blickwinkel und eine verblüffende Pointe: ein junges Pärchen rast auf einem NSU durch eine holprige Baugrube und wird von einem Schutzmann gestoppt, der es jedoch nicht verwarnt, sondern ebenso verblüfft wie andere Neugierige der Werbebotschaft lauscht: „So zuverlässig, dauerhaft und betriebssicher ist nur NSU 200 ccm. Steuer- und führerscheinfrei.“

Der Vorspannfilm (Trailer) zu *Die Geliebte auf dem Königsthron* - der in dieser Form in Deutschland nicht zensiert wurde - wirbt realiter für Friedrich Feher's *Die Geliebte des Gouverneurs* (D 1927, D: Fritz Kortner, Magda Sonja) und überliefert so immerhin einige Einstellungen aus diesem verschollenen Film.

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Sturmflut

Produktion: Münchener Lichtspielkunst A.-G., München

1. Zensur: 15. 9. 1927, M 2652, Jv., Format: 35mm, s/w, stumm, 6 Akte, 2478 m

2. Zensur: 7. 10. 1927, M 2681, G., Format: 35mm, s/w, stumm, 6 Akte, 2400 m

Uraufführung: 29. 9. 1927 (Berlin, Emelka-Palast)

Kopie: 35 mm, s/w, stumm, 2217,3 m (= 81' bei 24 Bilder/Sekunde)

Restaurierung: „Als Ausgangsmaterial diente eine Nitrokopie, die das Bundesarchiv im Januar 1981 vom damaligen Ceskoslovensky Filmovy Ustav - Filmovy Archiv (heute: Narodni Filmovy Archiv) in Prag tauschte. Das stumme Safety-Dupnegativ wurde im November 1981 im Kopierwerk auf dem Ehrenbreitstein gezogen. Stummes Dup-Positiv und die entsprechende Kopie fertigte dann im Februar 1982 die Internationale Film-Union (IFU) in Remagen an. Mit 2217,3 m fehlen der Umkopierung 261 m gegenüber der 1. Zensurlänge. Ergänzendes Material war bei den FIAF-Partnern nicht zu ermitteln.“ (Helmut Regel, Bundesarchiv-Filmarchiv)

Emelka-Woche Nr. 2 / 1928

Zensur: 4. 1. 1928, B 17806, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 207 m

Sonderdienst der Emelka-Woche

Zensur: 5. 1. 1928, B 17819, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 47 m

Emelka-Woche, Sonderdienst Gasexplosion

Zensur: 5. 1. 1928, B 17823, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 26 m

Die unter *Emelka-Woche Nr. 2, 1928* archivierte Kopie enthält alle drei einzeln zensierten Titel. Kopie: 35mm, s/w, stumm, 272 m (= 10' bei 24 Bilder/ Sekunde)

Herr und Hund

Prod.: Werbekunst „Epoche“ Reklame GmbH, Berlin

Zensur: 19. 6. 1929, B 22742, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 32 m

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 30,5 m (= 1' bei 24 Bilder/Sekunde).

Unerschütterlich

Fischerkoesen-Film der Epoche / Prod.: Werbekunst „Epoche“ Reklame GmbH, Berlin

Zensur: 13. 8. 1928, B 19748, Jf. / Format: 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 33 m

Als Fragment auf der Kopie von *Herr und Hund*: 35mm, s/w, stumm, 17,5 m (24 Bilder/ Sekunde)

Die Geliebte auf dem Königsthron / Draga Maschin

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 57 m (= 2' bei 24 Bilder/Sekunde). Unvollständig.

Es handelt sich um einen Vorspannfilm der Mondialfilm für *Die Geliebte des Gouverneurs* (D 1927, Prod.: National-Film AG, R: Friedrich Feher, D: Fritz Kortner, Magda Sonja). Er ist aber nicht textidentisch mit dem am 1. 11. 1927 unter Prüf-Nummer B 17137 zensierten *Vorspannfilm: Die Geliebte des Gouverneurs*.

Jugend zwischen Authentizität und Klischee ***Unter 18 (Noch minderjährig)*** **(Ö 1957, R: Georg Tressler)**

Wiederentdeckt 67, Zeughauskino, 28. August 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Jochen Meyer-Wendt

Mit seinem ersten abendfüllenden Spielfilm hatte Georg Tressler 1956 für Furore gesorgt. *Die Halbstarken*, als deutsche Antwort auf die aus den USA herüberschwappende Marlon-Brando- und James-Dean-Welle gedreht, wurde einer der größten bundesdeutschen Nachkriegserfolge. 1957 realisierte Tressler seinen nächsten Film in Wien für die Produktionsfirma der Schauspielerin Paula Wessely: *Unter 18 (Noch minderjährig)*. Doch wer sich von diesem Titel eine Fortsetzung des *Halbstarken*-Films verspricht, wird enttäuscht. Schon in einem Gespräch anlässlich der Dreharbeiten stellte Tressler klar, daß nicht jeder Film, der „sich mit Jugendproblemen befaßt, Wurlitzer-Orgeln spielen und Polizei eingreifen läßt, ein Halbstarken-Film“ ist.

Im Mittelpunkt des Films steht die Arbeit einer Sozialfürsorgerin in Wien, die sich um das Wohl und Wehe ihrer Schützlinge kümmert. Vor allem zwei Schicksale werden erzählt, das eines kleinen Jungen und das einer 17jährigen, die in die Prostitution abzurutschen droht.

Das Drehbuch verfaßten Emil Burri, ein früherer Brecht-Mitarbeiter, und Johannes M. Simmel, die in den 50er Jahren zahlreiche gemeinsame Filmvorlagen schrieben. In einem Drehbericht wird bewundernd erwähnt, Burri und Simmel hätten wochenlang die Archive des Jugendgerichtes auf der Suche nach einer wahren Story durchstöbert. Doch man sollte vorsichtig damit sein, dies schon als Ausweis eines wie auch immer verstandenen Realismus zu nehmen. Zwar wird im Drehbuch auf den Einsatz der gewohnten spannungssteigernden Erzähltechniken wie mehrgleisige Handlungsführung oder Verschachtelung paralleler Szenen verzichtet; der Film hat vielmehr einen eher episodischen Charakter. Aber die zahlreichen Klischees stehen einer vielleicht intendierten Authentizität der Geschichte entgegen. Etwa die Männer, die auf eine attraktive Frau reflexartig mit voyeuristisch-gierigen Blicken reagieren. Oder die geschiedene Mutter des kleinen Jungen, der das Kartenspiel mit der Nachbarin wichtiger ist als ihr Kind. Es gibt zahlreiche solcher thesenhafter Verkürzungen, wo der moralische Diskurs wichtiger ist als das Interesse an einer Figur oder Szene und der erhobene Zeigefinger, mit dem auf die Ursachen für die Verwahrlosung und sittliche Gefährdung der Jugend hingewiesen wird, keinen Raum läßt für die glaubwürdige Entfaltung einer Situation.

Freilich verleihen die zahlreichen Außenaufnahmen des Films, die verwahrlosten Mietskasernen, die belebten Einkaufsstraßen in Wien, dem Film eine Atmosphäre, wie man sie in den meisten deutschen Produktionen dieser Jahre vergebens sucht. Auch die unverbrauchten Gesichter der beiden jungen Hauptdarsteller Peter Parak und Vera Tschechowa tragen dazu bei. Und Paula Wessely war berühmt für den Eindruck von Natürlichkeit, den sie ihren Rollen zu verleihen verstand.

Auch der Gebrauch von zum Teil sehr langen Einstellungen, das Inszenieren verschiedener paralleler, ineinandergreifender Aktionen in einer durchgehenden Szene ohne Schnitt, die Staffeln zweier gleichzeitiger Vorgänge in die Tiefe des Raums durch Tiefenschärfe des Bildes stellen Bezugspunkte her zu einem Kino, das oft als realistisch definiert wird. Die zeitgenössische Kritik – zumindest die, die immer nur an der Moral von Filmen interessiert war – lehnte den Film mehr oder weniger empört ab. Der Grund dafür lag in ein paar Nackttanz- bzw. Entkleidungsszenen des Films. Eine attraktive junge Frau vollführt in einer Nachtbar einen Striptease. Man sieht nicht nur den gutgebauten Körper der Frau, die sich mit aufreizenden Bewegungen den Blicken des Publikums und der Kamera darbietet, sondern auch die Verdoppelung ihres Bildes in einem Spiegel – ein Hinweis der Inszenierung auf das voyeuristische Moment dieser Situation.

In einer anderen Szene sehen wir Vera Tschechowa, die in einem luxuriösen Modegeschäft heimlich und zunächst vom Personal unbemerkt ein elegantes Kleid anprobiert. Die Position der Kamera in einem Spalt zwischen Vorhang und Wand macht auch hier den Voyeurismus bewußt. Die moralische Be- und Verurteilung, die das Drehbuch ständig vornimmt, wird so auf der Ebene der Inszenierung aufgegriffen und fortgeführt. Doch gleichzeitig erscheint Vera Tschechowa in dieser Szene, wenn wir sie dann auf einmal in dem eleganten Kleid sehen, so schön und glamourös und begehrenswert wie nie zuvor in dem Film. Sie gehört zu Recht in diese Welt der Oberfläche und des schönen Scheins, begreift man.

Gegen die Moral der Geschichte behauptet der Körper sein Recht auf Sinnlichkeit und Erotik. Wenn Vera Tschechowa am Ende des Films zur Besinnung und Einsicht kommt und auf den rechten Pfad der Tugend zurückfindet, zeichnet sich unter ihrem Pullover deutlich der nackte Busen ab. So bleibt ein Überschuß, der sich der verordneten Sittsamkeit des Happy-Ends nicht so recht fügen will.

Unter 18 (Noch minderjährig)

Produktion: Paula Wessely-Filmproduktion GmbH, Wien / Regie: Georg Tressler / Kamera: Sepp Riff / Länge: 98' (A), 96' (BRD) / Uraufführung: 18. 10. 1957, Bonn (Hansa-Theater); Erstaufführung Österreich: 15. 11. 1957, Wien (Löwenkino)

Kopie: Münchner Filmmuseum

Rollenspiel - Puppenspiel *Einbrecher* (D 1930, R: Hanns Schwarz)

Wiederentdeckt 68, Zeughauskino, 25. September 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
dem Deutschen Historischen Museum
Einführung: Jeanpaul Goergen

Nicht direkt eine Wiederentdeckung, aber selten gezeigt, bringt diese musikalische Ehekomödie der Erich-Pommer-Produktion der Ufa nicht nur herrliche Nonsense-Texte von Robert Liebmann und Friedrich Hollaender, sondern gibt auch eine erstaunlich laxen Sittenschilderung. Spannend zudem der politische Zeitkontext: *Einbrecher* wird am 16. Dezember 1930 im Berliner Gloria-Palast uraufgeführt, drei Tage später ist Premiere von *Das Flötenkonzert von Sansouci* - vor dem Kino: Schutzpolizei, im Saal: Proteste, Zwischenrufe, Unterbrechungen, Verhaftungen. Eine Reaktion der Linken auf die Nazi-Proteste vom 5. Dezember zu *Im Westen nichts Neues*, die das Verbot des Films einleiteten. Gegen dieses Verbot sowie das Verbot von Döblins Theaterstück „Die Ehe“ und insgesamt „gegen die Vergewaltigung der geistigen und künstlerischen Freiheit, wie sie in letzter Zeit in immer steigenderem Maße auftritt“, protestierte am gleichen Tag der Kampfausschuß gegen Zensur. (BT 592, 16. 12. 1930)

Mit der Institution der Ehe wird auch in *Einbrecher* sehr leger umgegangen; die Operette durfte das. Die Ufa hatte die vorgestellte Libertinage vorsichtshalber im leichtlebigen Paris angesiedelt, dennoch erhielt der Film ein Jugendverbot - und das offenbar nicht nur weil Lilian Harvey bei ihrer Tanzeinlage zu Hollaenders Song „Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln“ reichlich Bein zeigt.

Der Refrain „Ich bin ein Fidsche, will ein Fidsche sein“ ist dem Flaggenlied „Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein“ entlehnt - nicht die einzige Anspielung des Films. Auch die Rundfunkübertragung eines Tennisspiels - von der Harvey mit grotesken „Freiübungen“ kommentiert - ist als Parodie auf den „Lindberghflug“ von Brecht/Weill angelegt. Diese Szene spielt in Harveys Garderobe, die von Erich Kettelhut mit breiten Stehlampen auffällig als treppenförmige Lichterkette markiert wird, während seine übrigen Bauten sich zweckmäßig zurückhalten. Eine „Neger-Bar“ - Auftritt: Joe Sargent und die Sidney Bechet-Combo mit einer Reprise von „Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln“ - dekoriert er allerdings auf „Urwald“ und „Affen“, was durchaus als negativer Kommentar zur modernen schwarzen Musikkultur zu interpretieren ist. „Was sich begibt? - Logik ade!“ (Deutsche Allgemeine Zeitung, 20. 12. 1930)

Lilian Harvey, Willy Fritsch, Heinz Rühmann, Ralph Arthur Roberts, Oskar Sima, Margarethe Koeppke, Gertrud Wolle, Kurt Gerron und Paul Henckels spielen nach einem Drehbuch von Robert Liebmann und Louis Verneuil (nach dessen Bühnenstück „Guignol ou le cambrioleur“): Ein Spielwarenfabrikant will seine Frau (Lilian Harvey) loswerden - was ihm schließlich auch gelingt, zumal ein vermeintlicher Einbrecher von Willy Fritsch gespielt wird.

Gleitende Übergänge zwischen Songs und Handlung sowie Friedrich Hollaenders „Klein-Musikmalerei“, wie ein Kritiker die musikalisch interpretierten Signale (das Läuten der Taschenuhr, eine Klingel, Hupen, Pfliffe, das Umfallen eines Tisches) nannte, sorgen für eine durchgehende Musikalität. Einige lange und recht statische Szenen blockieren jedoch dieses Tempo.

Bemerkenswert übrigens die zum Teil sehr kuriosen beweglichen Puppen (Künstlerfiguren) aus den Werkstätten Baitz in Berlin, die einen Teil der Handlung tragen. Puppen dieser Art waren damals als Werbefiguren vor allem in der Schaufenstergestaltung äußerst beliebt; in seinem *Berlin*-Film (1927) hatte Walter Ruttmann einige davon in einer Montage zu einem ironischen Kommentar auf das eheliche Glück zusammengestellt.

Die Berliner Filmprüfstelle hatte zunächst die Reklamefotos 32, 36 und 37 zu *Einbrecher* verboten. Die Filmoberprüfstelle hob jedoch nach dem Einspruch der Ufa das Verbot mit der Begründung auf, daß „von der öffentlichen Zurschaustellung der drei Photos keine entsittlichende oder die Phantasie Jugendlicher überreizende Wirkung zu befürchten“ sei. (0.1250 vom 12. 12. 1930) Dies als Hinweis, daß die Zensur der Filmfotos und -plakate bisher kaum erforscht ist. Die so beanstandeten Fotos sind, soweit bekannt, leider nicht erhalten.

Einbrecher. Eine musikalische Ehekomödie.

Produktion: Erich Pommer-Produktion der Ufa

1. Zensur: 28. 11. 1930, B 27526, Jv., künstlerisch, Format: 35mm, s/w, Ton, 11 Akte, 2810 m = 103'

2. Zensur: 29. 12. 1930, B 27788, Jv., künstlerisch, Format: 35mm, s/w, Ton, 11 Akte, 2714 m = 99'

3. Zensur: 15. 4. 1931, B 28724, Jv., Format: 35mm, s/w, Ton, 10 Akte, 2923 m = 106' Uraufführung: 16. 12. 1930, Berlin (Gloria-Palast)

Kopie: Deutsches Filminstitut (DIF), 35mm, s/w, Ton, 2.633 m = 96'. Die Kopie wurde 1975 von Gosfilmofond erworben. Es fehlen 6 Minuten gegenüber der Erstzensur.

Video: UFA, BMG 1995, Bestell-Nr.: 4197 (Reihe: Die großen Ufa-Klassiker), ca. 93' (laut Cover)

Neuer Kurs: deutsche Begegnungen **Die Sieben vom Rhein (DDR 1954, R: Annelie und Andrew Thorndike), Ein Strom fließt durch Deutschland (DDR 1954, R: Joachim Kunert)**

FilmDokument 10, Kino Arsenal, 11. Juni 1998

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

Einführung: Ralf Schenk

Die Jahre 1952/53 nahmen für die Filmpolitik der DDR zunächst einen verheerenden Verlauf. Die Produktion der DEFA-Studios sank auf eine Zahl von Arbeiten, die kaum noch nennenswert war. Die Inhalte der Drehbücher wurden von der SED-Filmkommission auf ihre propagandistischen Zwecke hin überprüft und nur dann freigegeben, wenn damit irgendein Teil der aktuellen Agitation abgedeckt werden konnte. Die 2. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 setzte den Aufbau des Sozialismus und einen damit verbundenen verschärften Klassenkampf auf die Tagesordnung. Die folgenden Monate waren von einem rigiden innenpolitischen Kurs gekennzeichnet, der weite Teile der DDR-Bevölkerung gegen die SED aufbrachte.

Ein Grund dafür lag nicht zuletzt darin, daß die Partei versuchte, Kontakte nach Westberlin und Westdeutschland, dem „Vorposten des amerikanischen Imperialismus“, als unerwünscht zu erklären und zu unterbinden. Diese Doktrin wurden kurz nach Stalins Tod, wenige Tage vor dem Aufstand des 17. Juni 1953 von der DDR-Führung selbst aufgebrochen. „Neuer Kurs“ hieß nun die Parole, die auch das Verhältnis zur Bundesrepublik betraf und die sich, logischerweise zeitversetzt, auch im DEFA-Film widerspiegelte.

„Neuer Kurs“ bei der DEFA bedeutete unter anderem, daß Anton Ackermann, der Leiter der neugeschaffenen Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur, die Studios dazu aufforderte, Verbindungen in den Westen wieder aufzunehmen. Bei der DEFA sei durchaus Platz für „demokratische“ Künstler aus der Bundesrepublik, die mit ihrer Arbeit den humanistischen, gesamtdeutschen Charakter der DDR-Filmkunst unterstrichen.

Vor allem im DEFA-Spielfilm kam diese neue Linie zum Tragen: westdeutsche Regisseure und Schauspieler wie Eugen York, Hans Müller, Henny Porten, Eva Kotthaus, Leni Marenbach und andere drehten in Babelsberg. Von ihnen erwartete niemand politische Tendenz-, sondern gängige Unterhaltungsfilm, die nicht zuletzt den Zweck hatten, die verlorengegangenen Zuschauer zurück ins Kino zu holen und die DEFA-Produktion für den westdeutschen und internationalen Markt zu öffnen.

Auch im DEFA-Dokumentarfilm hinterließ der „Neue Kurs“ seine Spuren. Zwei Arbeiten aus dem Jahr 1954 belegen prototypisch, daß Westdeutschland von nun an nicht mehr ausschließlich als „Hort des Bösen“ gesehen werden sollte, sondern – wenngleich durchaus im Sinne der SED – differenzierter. So drehte Joachim Kunert, der später wichtige DEFA-Spielfilme wie *Das zweite Gleis* (1962) und *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965) inszenierte, ein halbstündiges, geschickt zwischen Impression und Agitation oszillierendes Essay unter dem Titel *Ein Strom fließt durch Deutschland*. Sein Gegenstand war die Elbe; sein Thema nicht nur die Schönheit der Landschaft an den Ufern des Flusses, sondern auch die Kraft friedlicher Arbeit, die von Menschen geleistet wurde, um die im Krieg zerstörte Heimat wieder aufzubauen. Kunert blieb dabei nicht auf die DDR beschränkt, sondern schlug einen Bogen, der gleichsam von Schmilka und Dresden bis nach Hamburg reichte, über Stationen wie Meißen, Schloß Pillnitz, Torgau, Roßlau, Magdeburg und das Schiffshebewerk Rothensee. Die Teilung des Vaterlandes schien für einen kurzen filmischen Moment nicht für alle Ewigkeit zementiert. *Ein Strom fließt durch Deutschland* entsprach ganz direkt der Aufforderung von Studiodirektor Günter Klein, bei der Darstellung beider deutscher Staaten „jede Schwarz-Weiß-Malerei zu vermeiden. (...) Die Autoren werden beauftragt, unnötige Schärfen, Kontraste und Härten zu beseitigen.“

Ebenfalls 1954 verbreiteten Annelie und Andrew Thorndike die Utopie – oder Illusion? – eines „volksdemokratischen“ Gesamtdeutschland, als sie ihr strikt propagandistisches Œuvre mit *Die Sieben vom Rhein* fortsetzten. Vorbereitungen zu dieser abendfüllenden Dokumentation hatten schon im Herbst 1953 begonnen, als die Regisseure während der Leipziger Messe Gespräche mit westdeutschen Arbeiterdelegationen führten, um zu testen, ob es opportun sei, deren Meinungen über die DDR in einem Film zu präsentieren. Für die Dreharbeiten wurde dann allerdings keine kompakte, sondern eine geschickt zusammengesuchte Gruppe ausgewählt: ein Former, ein Rangierer, zwei Bergleute, ein Walzwerker, der zum Invaliden wurde, zwei Amateursportler. Politisch bestand die Gruppe aus einem Sozialdemokraten, einem Kommunisten, einem FDJ-Mitglied und vier Parteilosen. Einer der Männer war seit langem arbeitslos – etwas, was es in der DDR nicht mehr gab.

Diese *Sieben vom Rhein* wurden für sechs Wochen ins Stahlwerk Riesa eingeladen. Sie erhielten kein Honorar, wohl aber ein Tagegeld von 25 Mark – und sahen sich dafür, begleitet von einer schweren 35-mm-Kamera, in verschiedenen Situationen gestellt, die vorher von den Thorndikes so genau wie möglich kalkuliert wurden. Dennoch waren Unwägbarkeiten nicht ausgeschlossen; vorsichtshalber hatte Andrew Thorndike vor Drehbeginn an die DEFA-Direktion geschrieben: „Wir gehen in einen Film, von dem wir wissen, daß er einer berechtigten Kritik unterliegen wird (...) mit der Belastung, daß uns später als Künstlern die Verantwortung für ein teilweises Mißlingen gegeben wird.“

Gezeigt wurde unter anderem, wie die Arbeiter aus dem Westen eine Poliklinik und ein Kulturhaus, Sportanlagen und eine Kantine besuchen. Sie nahmen an Produktionsberatungen und einer Schicht beim Bau eines Rohrwerkes teil. Außerdem brachte sie die DEFA mit Fritz Selbmann, dem Minister für Schwerindustrie, und dem ehemaligen SPD-, jetzt SED-Arbeiterveteranen Otto Buchwitz zusammen.

Zum emotionalsten Moment des Films wurde jene Szene, in der das westdeutsche SPD-Mitglied seinen ostdeutschen Genossen Buchwitz umarmt. Ansonsten bestanden *Die Sieben vom Rhein* aus zahlreichen Deklarationen und steifen Dialogen, die offensichtlich vorher geprobt worden waren und zum Teil an völlig unpassenden Stellen absolviert wurden – etwa wenn ein junger westdeutscher Gast beim Tanzabend über Aufbauleistungen schwärmt anstatt zu tanzen. Am Schluß des Films, der insgesamt auf eine weitgehend unkritische Übereinstimmung der westdeutschen Arbeiter mit der Linie der SED hinauslief, spricht ein Bergmann aus dem Ruhrgebiet die pathetischen Sätze: „Ihr habt viel zu verteidigen, viel Schönes, was wir gar nicht kennen zu Haus. Ihr müßt daran denken, daß das erkämpft ist durch Arbeiter. Ich möchte sagen: Werdet nicht sorglos, bleibt wach. Ihr müßt uns auch helfen in unserem Kampf, dann tut ihr etwas Großes.“ Die Ereignisse vom 17. Juni 1953 kamen in *Die Sieben vom Rhein* nicht zur Sprache.

Nach der Premiere des Films, der als erste DEFA-Dokumentation mit Direktton arbeitete, entzündete sich in der DDR-Presse eine Debatte über „nachgestellte“ Szenen, also das Inszenierte im Dokumentarfilm. Kein Geringerer als Joris Ivens griff in diese politisch-ästhetische Debatte ein und legte seine Ansicht vom „parteilichen“ Filmemachen dar, das durchaus auf inszenierte Momente zurückgreifen dürfe.

Weniger subtil näherte sich Karl-Eduard Schnitzler den *Sieben vom Rhein*. Er erklärte im Programmheft des Progress-Verleihs unumwunden, der Film sei „eine unschätzbare Waffe im Kampf um die Einheit unseres Vaterlandes. (...) Er zeigt, daß der Weg, den wir unter der Führung unserer Regierung eingeschlagen haben, richtig ist und sich bewährt hat. Er verpflichtet uns, gemeinsam und fester noch um unsere Regierung geschart, auf diesem Wege fortzuschreiten – unseren Brüdern und Schwestern im Westen helfend, uns selbst zum Nutzen, zum Wohle unseres Volkes!“

In Westdeutschland wurden *Die Sieben vom Rhein* offiziell nie gezeigt; und in der DDR verschwand das hölzern-pathetische Opus relativ schnell aus den Kinos – in denen die Bevölkerung sehr viel lieber den fast zeitgleich gestarteten, locker-leichten westdeutschen Heimatfilm *Moselfahrt aus Liebeskummer* (Regie: Kurt Hoffmann) oder Gérard Philipe als *Fanfan der Husar* (Regie: Christian-Jacque) sehen wollten.

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Die Sieben vom Rhein

Produktion: DEFA 1954. Regie und Drehbuch: Annelie und Andrew Thorndike / Text und Sprecher: Karl-Eduard von Schnitzler / Kamera: Kurt Stanke, Waldemar Ruge
Format: 35mm, s/w, 2118 m = 77'
Anlaufdatum: 10. 9. 1954

Ein Strom fließt durch Deutschland

Produktion: DEFA 1954. Regie: Joachim Kunert / Drehbuch: Gustav Wilhelm Lehmbruck, Joachim Kunert / Text: Franz Hammer
Format: 35mm, Farbe, 834 m = 30'
Anlaufdatum: 1. 10. 1954

Das Wunder des gezeichneten Tons. Die „tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger (D 1932)

FilmDokument II, Kino Arsenal, 7. Juli 1998

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Jeanpaul Goergen

1932 realisierte der Trickfilmzeichner Rudolf Pfenninger (1899 - 1976) für die Münchner Emelka fünf Kurzfilme mit künstlichem Ton. Die „tönende Handschrift“, wie Pfenninger seine Entwicklung nannte, beruhte auf der Überlegung, die in der Vergrößerung als Zacken erkennbaren Abbildungen des Lichttons nachzuzeichnen und so Töne und Klänge ohne Mikrophon herzustellen. Auf langen Papierrollen zeichnete er eine Abfolge von genau berechneten Zacken, die er nach ausgedehnten Vorstudien über den Zusammenhang zwischen den Ausformungen der Zackenschrift einerseits und Tonhöhe, Tonstärke und Klangfarbe andererseits ermittelt hatte. Diese Zeichnungen wurden abgefilmt und auf die Tonrandspur des Lichttonfilms übertragen.

In seinem Dokumentarfilm *Tönende Handschrift, das Wunder des gezeichneten Tones* (1932) gibt Pfenninger auch mit Hilfe von Trickzeichnungen eine sehr anschauliche Erklärung seines Verfahrens. Zu stimmungsvollen Wolkenaufnahmen interpretiert er dann - als erstes gezeichnetes Konzert - das „Largo“ von Händel. Pfenninger begleitete mit diesen „Tönen aus dem Nichts“ auch zwei Puppentrickfilme der Gebrüder Diehl (*Serenade, Barcarole*), einen Ballettfilm (*Kleine Rebellion*) sowie einen Zeichentrickfilm (*Pitsch und Patsch*). Diese fünf Kurztonfilme mit einer Musik ohne Instrumente wurden am 19. 10. 1932 in München und einen Tag später in Berlin (Marmorhaus) uraufgeführt. Mit dem Zusammenbruch der Emelka wurden auch Pfenningers Experimente eingestellt.

Rudolf Pfenninger war ein begabter Tricktechniker und Animationsfilmer - er erfand und zeichnete auch die bizarren Fischlein *Pitsch und Patsch* und ihre unterseeischen Spielgenossen. Bereits 1925 hatte er in dem Werbefilm der Emelka-Kulturfilm-Gesellschaft *Zwischen Mars und Erde* seltsame Himmelserscheinungen gezeichnet und eine skurile Marsfigur animiert. Die „tönende Handschrift“ versuchte aber allzusehr, konventionelle Musik nachzuahmen. Nur in *Pitsch und Patsch* wurde sie als eigenes Medium verstanden, unabhängig von klassischen Vorgaben, und hier schmiegt sie sich, blubbernd und zirpend, kongenial den Abenteuern unter Wasser an.

Der Anteil von Pfenningers Mitarbeiter Jury Rony - auch Juryrony geschrieben - an der „tönenden Handschrift“ bleibt noch zu bestimmen. Der russische Filmjournalist und Schriftsteller galt als besonderer Kenner des Animationsfilms; ein angekündigtes Buch zu diesem Thema ist aber offenbar nicht erschienen. Jury Rony, der Pfenninger bei der Präsentation der tönenden Handschrift auf der 110. Sitzung der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft am 23. November 1932 vertrat, führte damals aus, Pfenninger „denke nicht im entferntesten daran, Bestehendes ersetzen zu wollen, wenn er es getan habe, so sei es lediglich unter dem Zwang der Verhältnisse geschehen. Das Ziel Pfenningers sei, eine abstrakte Tonkinematographie, abstrakte absolut synthetische Musik zu schaffen; er könne nicht nur durch Überlagerung von Grundtönen gefärbte Töne wiedergeben, sei vielmehr auch in der Lage, vollkommene Orchestertöne aufzuzeichnen. Es sei ihm durchaus möglich, Sprache zu zeichnen, er würde es indessen niemals tun; wohl aber beabsichtige Pfenninger, die Kurven der Tonaufzeichnung von Sängern so zu retuschieren, daß deren gesangliche Leistungen der eines Caruso ebenbürtig würden.“ (Kinotechnik, 5. 12. 1932, S. 415-418, hier: S. 418)

Experimente mit synthetischen Tönen unternahm 1932 auch Oskar Fischinger, der sich vordringlich für die Klangqualität von künstlerisch gestalteten graphischen Elementen interessierte. *Ornament Sound 1932* bringt einige Beispiele dieser Versuche, die Fischinger aber nicht zu einem vorführbaren Film kombinieren konnte.

Auch László Moholy-Nagy stellte um diese Zeit mit *tönendes abc* einen „Tontrickfilm“ mit synthetischen Tönen her, der heute leider verschollenen ist: er hatte offenbar mit den Buchstaben des Alphabets, mit Fingerabdrücken und Gesichtsprofilen als graphischem Material experimentiert.

In der Sowjetunion arbeiteten gar vier Forschergruppen an diesem Verfahren; erhalten ist der von der Ivvoston-Gruppe 1934 hergestellte Zeichentrickfilm *Wor (Der Dieb)* mit synthetischem Ton von Nikolai Woinow.

In den vierziger Jahren wurde das Verfahren des handgemalten Tons von Norman McLaren wiederaufgegriffen und begeistert bis heute immer wieder Filmkünstler.

Zwischen Mars und Erde. Seltsame Filmentdeckungen der Emelka-Kulturfilm-Gesellschaft München

Prod.: Emelka-Kulturfilm GmbH / Regie, Drehbuch: Dr. F. Möhl / Kamera: Gustav Weiss / Technische Leitung: P. Trost / Trickzeichnungen: Rudolf Pfenninger

1 Akt, 277 m, Format: 35mm, s/w, stumm, Zensur: M 1728, 30. 4. 1925

- Werbefilm für die Deutsche Verkehrsausstellung in München 1925 (Juni - Oktober 1925)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 16mm (35mm: 240 m)

„Tönende Handschrift“, das Wunder des gezeichneten Tones

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Realisation: Rudolf Pfenninger

1 Akt, 370 m, Format: 35mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 1932, M 4248, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 358 m = 13'

Pitsch und Patsch

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Tonspur und Trickfilm: Rudolf Pfenninger / Komposition: Friedrich Jung

1 Akt, 286 m, Format: 35 mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 18. 10. 1932, M 4250, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 286,5 m = 11'

Serenade. Aus der Serie: „Tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Verleih: Bayerische Film GmbH / Gestaltung (Puppenfilm): Gebrüder Diehl / Tönende Handschrift: Rudolf Pfenninger / Musik: „Ave Maria“ (Charles Gounod) / Musikalische Bearbeitung: Friedrich Jung

1 Akt, 200 m, Format: 35mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 18. 10. 1932, M 4251, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 195 m = 7'

„Barcarole“. Ein Kurztonfilm aus der Serie: „Tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Verleih: Bayerische Film GmbH / Gestaltung (Puppenfilm): Gebrüder Diehl / Tönende Handschrift: Rudolf Pfenninger / Musik: „Barcarole“ (Jacques Offenbach) / Musikalische Bearbeitung: Friedrich Jung

1 Akt, 183 m, Format: 35 mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 18. 10. 1932, M 4252, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 194 m = 7'

Kleine Rebellion

Prod.: Münchener Lichtspielkunst AG, München / Regie: Heinrich Köhler / Kamera: Gustav Weiss / Ballett: Deutsches Theater, München / Choreographie: Gustav Neuber /

Musik: „Rakoczy Marsch“ (Franz von Liszt) / Partitur: Friedrich Jung

1 Akt, 155 m, Format: 35 mm, s/w, 1:1,33, Tonfilm, Zensur: 1932, M 4253, Jf.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 149 m = 5' 30"

Ornament Sound 1932

Realisation: Oskar Fischinger

Kopie: Deutsches Filmmuseum, 35mm, 56 m = 2'

Wor (Der Dieb)

Prod.: Studio für künstlerische Trickfilme im Moskauer Kino-Kombinat, UdSSR 1934 /

Buch: Béla Balázs / Regie: Alexander Iwanow, Pantelemon Sasonow / Künstlerischer

Assistent: G. Filippow / Komponist: Lew Schwarz / Gezeichneter Ton: N. Woinow

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 270 m = 10'

Die freie Bewegung der Worte Reinhard Kahn, Michel Leiner: *Waldi* (BRD, 1979/80)

**FilmDokument 12, Kino Arsenal, 31. August 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und
den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Michael Wedel**

Wenn, wie Alexander Kluge einmal behauptete, es neben der offiziellen Geschichte des sogenannten neuen deutschen Films noch eine untergründige gibt, dann verbindet sich damit auch die Forderung, Produktionen aus dem experimentellen Untergrund des (west)deutschen Kinos der siebziger und achtziger Jahre einmal wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Ein geeignetes Beispiel für dieses ästhetische Experimentierfeld der offiziellen Filmgeschichte wäre Reinhard Kahns und Michel Leiners Filmmessay *Waldi* als eine ebenso programmatische wie unbekannt gebliebenen Umsetzung der kritischen Filmästhetik des Ulmer Instituts für Filmgestaltung.

Schon die Lebensläufe seiner Macher erscheinen im Rückblick exemplarisch für die Unwägbarkeiten, denen diese Generation ausgesetzt war: sowohl Kahn (geb. 1941 in Kassel) als auch Leiner (geb. 1942 in Augsburg) waren Studenten am Ulmer Institut (Leiner 1962/63 – 1966/67, Kahn 1963/64 – 1967/68), unternahmen 1966 ihre erste gemeinsame Filmarbeit und brachten es bis Mitte der achtziger Jahre auf 12 gemeinsame Filme; ferner weitere 4 Filme innerhalb der Produktionsgruppe Eppelwoi Motion Pictures (1968/69), der auch andere ehemalige Ulmer Studenten angehören, wie z. B. Jeanine Meerapfel und Ingeborg Nödiger.

Während Leiner seit 1970 hauptberuflich als Ausstattungsdesigner im Verlag Stroemfeld/Roter Stern tätig ist, geht Kahn im gleichen Jahr nach Berlin und schließt sich dort der Basisgruppe Spandau als Fräser und Schlosser an, um anschließend zu seiner Mutter nach Nidda im Taunus zu ziehen und sich nach eigenen Angaben als Hausmeister sowie mit dem Lesen von Kriminalromanen und Fernsehen zu beschäftigen. 1979 zieht Kahn nach Frankfurt, wo er auf Anregung Kluges die gemeinsame Filmarbeit mit Leiner wieder aufnimmt. *Waldi* ist somit der erste Film nach fast zehnjähriger filmischer Abstinenz.

Ausschlaggebend für den Rückzug aus dem Filmgeschäft waren vor allem die veränderten politischen Rahmenbedingungen des Filmemachens, die ebenso kritischen wie skeptischen Filmemachern wie Kahn und Leiner weder den Sprung in die kommerzielle Spielfilmsparte noch den Schritt zum politischen Agitationsfilm erlaubte. Konkret spielten laut Kahn aber auch Schwie-

rigkeiten in der Veröffentlichung der Eppelwoi Motion Picture-Produktion *Am Ama Am Amazonas* eine Rolle. „Als der Film 1970 fertig geschnitten war, machten wir uns mit der Rolle auf die Reise nach Berlin, wo wir vergeblich versuchten, den Film bei der Berlinale unterzubringen. Der Leiter Dr. Bauer reagierte wohlwollend und ratlos. Auf der Filmmesse durfte der Film einmal gezeigt werden. Im Zuschauerraum saßen dann ein ausländischer Besucher, der kein Wort Deutsch verstand, und eine ältere Dame, die nur rein zufällig vorbeikam und einen Blick riskierte und am Ende der Veranstaltung geweckt werden mußte.“

Auf weitaus größere Resonanz stieß zehn Jahre später *Waldi*, der im mittlerweile etablierten Internationalen Forums des Jungen Films auf der Berlinale gezeigt wurde und einige wache Interpreten fand: „Der Gefahr, in die abgetretenen Stereotypen des Naturalismus oder der harmonischen Naturidylle zu geraten, sind die Regisseure entgangen durch Montagen, Aufrauungen durch Zwischentexte, musikalische Motive und rhythmische Formen. So bildet sich ein Faszinosum, das sich weniger durch die Kraft einzelner Filmbilder als durch einen fließenden Sog der Montage herstellt zwischen Text und Bild. Ein Neubeginn für zwei Regisseure, aber auch für das Genre, das zur Zeit am meisten strapaziert wird: der Literaturverfilmung.“ (Gertrud Koch)

Das Buch zu *Waldi* entstand unter Verwendung von Textauszügen aus „Der Wald“ und „Lebenslauf“ von Robert Walser, sowie Waldbegriffen aus einem rückläufigen Wörterbuch und einem Bericht über Robert Walsers Tod in „Das Leben Robert Walsers“ von Robert Mächler.

Die kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Genres des Heimatfilms und der Literaturverfilmung führt in diesem filmischen Essay über den Zusammenhang von Lebensweg und Landschaftswahrnehmung des schweizer Schriftstellers Robert Walser zu einer doppelten Gattungs-Verschiebung: vom narrativen Spielfilm zur offenen Form des non-fiction und hinsichtlich der Stoffvorlage vom Roman oder der Novelle/Kurzgeschichte zu marginalen Prosaformen wie der Prosaskizze, der essayistischen Landschaftsbeschreibung bis hin zum begrifflichen Spiel mit Wörterbuch-Einträgen und medizinischen Befunden.

In der Absetzung vom traditionellen deutschen Erzählkino, seinen Illusionsformen und verkrusteten Gattungsunterteilungen entsteht eine Mischform, die erzählende und dokumentarische Elemente unter dem Primat der Transparenz der eingesetzten filmischen und literarischen Mittel verbindet und so beim Zuschauer eine kontemplative Aufmerksamkeit ohne Anspannung herstellt, die den freien Ablauf der Assoziationen und gedankliche Logiksprünge zuläßt.

Die ungewöhnliche Gattungsbezeichnung „Tonfilm“ verweist gleich zu Beginn des Films auf die Gebundenheit an die filmischen Ausdrucksmittel, die

im historischen Rückgriff neben Bild, Ton, Musik und Kommentar auch Zwischentitel einschließen. Und auch den noch so ruhigen Bildfolgen der Waldlandschaft wird durch die von idiosynkratischen sprachlichen Dehnungen und schweizerischen Dialektwendungen zusätzlich verfremdeten Walser-Zitate des Kommentars jeder „authentische“ oder „dokumentarische“ Charakter genommen: auch die „Wirklichkeit“ dessen, was wir sehen, wird doppelt diskursiv gebrochen: durch das Medium des Tonfilms und die Subjektivität eines Temperaments, das des Spaziergängers Robert Walser, dessen Tod während eines Spaziergangs der Film am Ende simuliert.

Die „freie Bewegung der Worte“, wie sie in Alexander Kluges und Klaus Eders Ulmer Dramaturgien als dialektisches Mittel zur Entfaltung eines offenen Erfahrungs- und Assoziationsraums theoretisch gefordert wird, findet hier im Jahr der Auflösung der Ulmer Schule ihr filmisches Epitaph.

Waldi

Produktion: Institut für Filmgestaltung, Ulm; Kahn/Leiner-Filmproduktion, Frankfurt am Main / Regie: Reinhard Kahn, Michel Leiner / Kamera: Reinhard Kahn / Sprecher: Janis Osolin

Format: 16 mm, Farbe, 1:1.33, 845 m (= 77')

Premiere: 9. 5. 1980, Frankfurt am Main (Kommunales Kino)

Kopie: Archiv Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin

Stiftung Deutsche Kinemathek

Im Januar 2000 wird die Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) ins Filmhaus am Potsdamer Platz umziehen; die Eröffnung des Filmmuseums ist für Juni 2000 vorgesehen.

Umzugsbedingt bleibt die Bibliothek der SDK vom 1. April 1999 bis zum Frühjahr 2000 geschlossen; zwischen April und Mitte Juli 1999 ist sie aber mittwochs von 9.00 bis 16.30 Uhr für Buchausleihe und -rückgabe zugänglich.

Bis zur Neueröffnung bleibt außerdem der Bereich Archiv- und Sammlungsbestände geschlossen. Derzeit werden die Bibliotheks- und Sammlungsbestände elektronisch erfaßt und für den Umzug vorbereitet.

Das Fotoarchiv und der Filmverleih bleiben noch bis Herbst 1999 geöffnet.

Die Bundesarchiv-Kostenverordnung

Zu unserer Kritik an der „Verordnung über Kosten beim Bundesarchiv“ vom 29. September 1997 und ihre Auswirkungen auf unsere bisher in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv durchgeführten Filmreihen „Wiederentdeckt“ und „FilmDokument“ sowie auf die Filmsichtungen für wissenschaftliche Zwecke (siehe FILMBLATT 8, S. 3 - 4) schreibt uns Helmut Morsbach, stellvertretender Leiter der Abteilung Filmarchiv:

Ich bin zunächst dankbar, daß Sie in den beiden ersten Abschnitten auf die Bedeutung dieser Zusammenarbeit und auf die Vielzahl der Veranstaltungen hinweisen. Immerhin sind mehr als 220 Filme in den beiden Reihen gezeigt worden, von denen der allergrößte Teil aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv stammt.

Sie schreiben dann weiter, daß das Bundesarchiv-Filmarchiv zum 31. 12. 1998 die Zusammenarbeit mit den Filmreihen „Wiederentdeckt“ und „Film-Dokument“ eingestellt hat. Diese Aussage ist falsch. Die Abteilung Filmarchiv im Bundesarchiv möchte selbstverständlich die langjährige Kooperation mit Ihnen und anderen Partnern aufrechterhalten, ist aber nachdrücklich aufgefordert, die Kostenverordnung des Bundesarchivs vom 29. September 1997 umzusetzen. Daß das Bundesarchiv diese Zusammenarbeit auch weiterhin wünscht, konnten Sie daraus entnehmen, das es Ihnen bis zum 31. 12. 1998 - also 15 Monate - Sonderkonditionen eingeräumt hat. Im übrigen wissen Sie auch, daß diese Kostenverordnung 1997 vom damaligen Bundesinnenminister erlassen wurde und damit das Bundesarchiv verpflichtet, sie umzusetzen.

Wenn Sie weiterhin formulieren, daß die Verantwortlichen des Bundesarchiv-Filmarchivs sich besinnen und zur bewährten Kooperation auf der bisherigen Basis zurückkehren sollten, dann richten Sie Ihre sicherlich begründete Kritik zunächst an den falschen Adressaten. Das Bundesarchiv-Filmarchiv ist, wie Sie wissen, seit langem bemüht, dafür Sorge zu tragen, daß auch weiterhin der größte Teil der deutschen Filmgeschichte für die Filmforschung und die Filmkultur zur Verfügung steht. Dazu gab es von Seiten des Bundesarchiv-Filmarchivs in den vergangenen Monaten eine Vielzahl von Gesprächen mit jenen Verantwortlichen, die ausschließlich berechtigt sind, Veränderungen an dieser derzeit geltenden Gebührenordnung zu verfügen.

Einseitig finde ich Ihre Feststellung, daß, wenn das Bundesarchiv-Filmarchiv bei seiner jetzt eingeschlagenen Linie bleibt, der größte Teil der deutschen Filmgeschichte nur noch sehr eingeschränkt für Sichtungen und Vorführungen zur Verfügung steht. Sie verkennen dabei, daß nicht nur das Bundesarchiv-Filmarchiv sich dieser ohne Frage wichtigen Aufgabe zu stellen hat. Die Aufgabe des Bundesarchivs ist es in erster Linie, und das unterscheidet es dann von anderen, die Erhaltung und Sicherung des deutschen Filmerbes zu gewährleisten. Dieses ist mit außerordentlich hohen finanziellen Kosten verbunden, so daß auch immer wieder abzuwägen bleibt, wieviel der ohnehin

knappen Mittel zur konservatorischen Bearbeitung in die Bereitstellung von Nutzerkopien gesteckt werden kann.

Dem Bundesarchiv-Filmarchiv gehen jährlich eine Vielzahl von Anträgen und Wünschen auf Zusammenarbeit zu. Fast alle Antragsteller verstehen diese Zusammenarbeit dann so, daß das Bundesarchiv scheinbar ganz selbstverständlich die zur Vorführung kommenden Kopien kostenlos zur Verfügung stellt. Dieser auch von Ihnen so selbstverständlich vorgetragene Anspruch kann jedoch nicht ausschließliche Grundlage einer Zusammenarbeit sein. Ich wäre dankbar, wenn Sie auch diesen Aspekt einmal bedenken könnten.

Zum Stand Anfang April 1999 ist folgendes zu bemerken:

Das Bundesarchiv-Filmarchiv hat weisungsgemäß dem Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien berichtet und detaillierte Vorschläge für eine Veränderung der Verordnung über Kosten beim Bundesarchiv vorgelegt. Auf der Zusammenkunft der Mitglieder des Kinemathekenverbundes im Februar 1999 in Berlin ist darüber berichtet worden. Den Vorschlägen des Bundesarchivs ist von allen Beteiligten dieser Runde ausdrücklich zugestimmt worden.

Derzeit prüft der Beauftragte der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien diese Vorschläge. Eine endgültige Entscheidung und Zustimmung steht noch aus. Ich gehe aber davon aus, daß wir zu einer Lösung finden werden, die zumindest annähernd den Wünschen aller Beteiligten entgegenkommt.

Von Porno bis Pabst. Aufklärungs-, Sitten- und Milieufilme der Weimarer Republik

12. Internationale Filmhistorischer Kongreß

Sichtungstreffen in Berlin: 13. - 16. Mai 1999, Kongreß in Hamburg: 4. - 7. 11. 1999

Sex & Crime, das wissen wir aus der Bibel, bewegt als Thema schon immer die Gemüter. Daß allerdings Filme nicht erst seit der vermeintlich liberalen Welle der 60er Jahre freizügiger im Umgang mit Sexualität und Gewalt sind, ist vielen nicht bekannt. Denn im Kino möglich war schon immer, was wirtschaftlichen Erfolg hatte und sich an den Zensoren vorbeimogeln ließ, die keineswegs immer so einschneidend und überwachend tätig waren, wie man glauben möchte.

Gleich nach der Novemberrevolution 1918 schaffte die erste deutsche Republik die staatliche Pflichtzensur ab und Produzenten und Regisseure wie Richard Oswald gingen daran, die Gefahren der Geschlechtskrankheiten und die

Zwischenstufen der sexuellen Orientierungen auszuloten, bevor - nicht zuletzt ausgelöst durch diese Welle der Sittenfilme - im Frühjahr 1920 in Berlin die Zensur wieder eingeführt wurde. In diesen 18 Monaten waren die Zuschauer jedoch auf den Geschmack von Filmen gekommen, die mit so suggestiven Titeln wie *Am Weibe zerschellt*, *Das Mädchen aus der Opiumhöhle*, *Aus eines Mannes Mädchenjahren* oder *Das Gift im Weibe* für sich warben. Dahinter verbargen sich spekulative Sensationsgeschichten, die mit der Erwartungshaltung des Publikums spielten, oder aufklärerisch gemeinte Werke, die sich teils um seriöse Information bemühten oder aber in plakative Schaufeffekte abglitten und oft beides vereinten. In keinem anderen Genre ist der Grat so schmal, der zwischen Aufklärung und Ausbeutung verläuft, zwischen Kunst auf der einen und Schmutz und Schund auf der anderen Seite.

Nachdem die Zensur die größten Auswüchse dieses wildwuchernden Genres beschnitten hatte, fristeten die Themen ihr Dasein quasi unterirdisch im anderen Gewand: Es gab Melodramen über gefallene Frauen, in Mädchenhändler-Kreisen angesiedelte Kriminalreißer, Dokumentarfilme über Hygiene und Geschlechtskrankheiten und Sozialdramen im Hintertreppen-Milieu. Gerade diese Berliner Hinterhof-Romantik war es dann auch, die am ehesten den Adelsschlag der Filmkunst erhielt: ob nun in Carl Mayers Trilogie *Scherben*, *Hintertreppe* und *Sylvester* (1921-23), die jedoch besorgt ist, den Kolportageruch hinter sich zu lassen und ihre Entstehungszeit zu transzendieren, oder in Murnaus Abstiegsmythos vom Portier zum Toilettenwärter in *Der letzte Mann*. Am deutlichsten kommt dieses Bemühen den ‚Straßenschmutz‘ der Sensationspresse als Ausgangsmaterial zu nutzen, dann aber doch hinter sich zu lassen natürlich in Pabsts gefeierten Milieuschilderungen *Die freudlose Gasse*, *Die Büchse der Pandora* oder *Tagebuch einer Verlorenen* zum Ausdruck. Weniger soll es um diese gefeierten Werke der Weimarer Filmkunst gehen, sondern vielmehr um die Schultern, auf denen sie ruhen, die sie jedoch häufig genug verleugnen. Der rauschende Sog des Großstadtlebens zwischen Aufstiegsfantasien und Gossenalpträumen spiegelt sich in einem Genre, das zu den beliebtesten und unterschätzten seiner Zeit gehört.

Der 12. Internationale Filmhistorische Kongreß läßt die Trennung zwischen Kunst und Kolportage nicht gelten und untersucht Kitsch und Können, Hygiene und Hysterie in den Jahren 1918 bis 1933. Somit wendet sich CineGraph wiederum einem lange vernachlässigten Gebiet zu, das weite kulturelle Kreise in der Weimarer Republik einbezog.

Das Sichtungstreffen findet vom 13.-16. Mai im Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin-Wilhelmshagen), der Kongreß ist vom 4.-7. November in Hamburg.

Nähere Informationen bei CineGraph (Ansprechpartner: Malte Hagener):
Tel.: +40 - 35 21 94; FAX: +40 - 34 58 64; kongress@cinegraph.de
<http://www.cinegraph.de>;

Filmarchiv

Kreuzberger Ring 56 65205 Wiesbaden

Tel.: (0611) 9 70 00 1-0

Fax: (0611) 9 70 00 1-5

Internet: www.filminstitut.de

e-mail: Deutsches.Filminstitut@em.uni-frankfurt.de

NEU IM VERLEIH

- **TAGEBUCH EINER VERLORENEN**, D 1929, G. W. Pabst, restaurierte Fassung, 35 mm, 3029 m, 110' bei 24 B/s
- **ANNA BOLEYN**, D 1920, E. Lubitsch, restaurierte Fassung, Farbe, 35 mm, 2677 m, 130' bei 18 B/s
- **DER MÜDE TOD**, D 1921, F. Lang, restaurierte Fassung, s/w, 35 mm, 2148 m, 104' bei 18 B/s
- **PARACELSUS**, D 1943, G. W. Pabst, s/w, 35 mm, 2850 m, 104'

Zum Goethe-Jahr

- **FAUST**, D 1926, F. W. Murnau, restaurierte Fassung, s/w, 35 mm, 2445 m, 119' bei 18 B/s
- **FAUST**, BRD 1960, P. Gorski, Farbe, 35 mm, 3502 m, 128'
- **LOTTE IN WEIMAR**, DDR 1974, E. Günther, Farbe, 35 mm, 3383 m, 123'
- **FAUST IM FILM**, BRD 1982, Prod: S. Wolf, s/w, teils Farbe, 16 mm, 367 m, 33'

Zum Kästner-Jahr

- **MÜNCHHAUSEN**, D 1943, J.v.Baky, restaurierte Fassung, Farbe, 35 mm, 3154 m, 115'
- **DIE KOFFER DES HERRN O. F.**, D 1931, A. Granowsky, s/w, 35 mm, 2124 m, 78'

Restauriert: *In Nacht und Eis* (D 1912, R: Mime Misu) von Artem Demenok (Stiftung Deutsche Kinemathek)

Grundlage für die Restaurierung von *In Nacht und Eis* war eine viragierte 35mm-Nitrokopie der schwedischen Verleihfassung (*Titanics Udergang*), die die Stiftung Deutsche Kinemathek 1990 vom Svenska Filminstitut aus Stockholm erhalten hatte. Die Kopie in einer Länge von 657 Metern (Originallänge: 946 Meter) war stark geschrumpft, wies aber eine verhältnismäßig gute Bildqualität auf; einige Stellen litten allerdings schon an Schichtzerersetzung.

Weitere Materialien fanden sich im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main (Sicherheitsdupnegativ von Fragmenten des 1. und 2. Akts der Originalfassung / Sammlung Fidelius / 226 Meter) sowie im National Film and Television Archive, London (Sicherheitskopie der deutschen Fassung / Anfang der 80er Jahre von einer technisch sehr schlechten Nitrokopie aus der Sammlung Josef Joye gezogen / 1559 feet).

Vier Einstellungen der schwedischen Kopie wurden durch qualitativ bessere bzw. längere Einstellung aus dem Frankfurter Material ersetzt. Sie stammen alle aus dem 1. Akt: „Das Riesenschiff Titanic im Hafen von Southhampton“, „Das Schiff fährt vom Quai ab, um im freien Wasser desselben Hafens zu verankern“, „Ein großer Hafendampfer hat sich längsseits der Titanic gelegt, um noch weitere Auswanderer an Bord zu bringen.“

Das Material aus London gab Hinweise auf die Szenenfolge und die Platzierung einiger Zwischentitel. Ferner wurden aus dieser Kopie die gut erhaltene Einstellung der Szene „Drahtloses Telegramm: Vorsicht! Kurs durch Eisberge gefährdet“, das Insert mit den Noten des Chorals „Näher mein Gott zu Dir!“ sowie das Ende der Einstellung der Kesselraumexplosion übernommen.

Die Zwischentitel wurden nach der Zensurkarte aus dem Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek von Thomas Wilk neu gesetzt; Schriftart und -größe, Zeilenumbruch und Orthographie wurden mit den Zwischentiteln der Frankfurter und Londoner Kopie in Übereinstimmung gebracht.

Die restaurierte Fassung ist 789 Meter lang. Anhand der Zensurkarte läßt sich feststellen, welche Zwischentitel mit den entsprechenden Szenen fehlen. Im 1. Akt fehlen: „Von der Wasserseite aus werden Güter auf das Schiff verladen“, „Das Schiff vor Anker“, „Vorbereitungen der Mannschaft in See zu gehen“, „Das Schiff lichtet die Anker und tritt seine Seefahrt an“. Im 2. Akt fehlt die „Abendtoilette in einer Luxuskabine“ (Die Szene zeigte „einen bejahrten Milliardär Strauss mit Gemahlin, welche in ihren Luxusapartments eine befreundete Dame empfangen“ [Der Kinematograph, Nr. 288, 3. 7. 1912]). Schließlich fehlt zu Beginn des dritten Akts der Titel „Der Kapitän läßt durch den Schiffszimmermann die Größe der Havarie feststellen“. Es ist

keineswegs ausgeschlossen, daß außer diesen Szenen noch andere fehlen, etwa das Schlußbild mit der Mütze des ertrunkenen Kapitäns. Zwei Kopien auf Super-8 bei privaten Sammlern in Berlin konnten zur Restaurierung nicht herangezogen werden.

L'Immagine Ritrovata, das Kopierwerk in Bologna, hat die Sicherheitskopie nach dem Desmet-Verfahren (vom Schwarzweiß-Dupnegativ zur Farbkopie) hergestellt.

In Nacht und Eis

Regie: Mime Misu / Kamera: Willy Hameister, Emil Schünemann, Viktor Zimmermann / Bauten: Siegfried Wroblewsky / Darsteller: Anton Ernst Rückert, Otto Rippert, Waldemar Hecker, u.a. / Produktion: Continental-Kunstfilm GmbH, Friedrichstraße 235, Berlin / Atelier: Continental-Film-Atelier, Chausseestraße 123, Berlin / Arbeitstitel: Der Untergang der Titanic, Titanic

Zensur: Nr. 18966 vom 6. 7. 1912, zugelassen auch für Donnerstag und Sonnabend der Karwoche und den Totensonntag, darf jedoch nicht vor Kindern zur Vorführung gelangen / Nachzensur: 24. 6. 1914 / Format und Länge: 35mm, 1:1,33, 3 Akte, 946 Meter Uraufführung: 17. 8. 1912

Restaurierte Fassung: 35mm, 1:1,33, 3 Akte, 789 Meter, viragiert

Empfohlene Vorführgeschwindigkeit: 16-18 Bilder/Sekunde

Uraufführung der restaurierten Fassung: 23. August 1998, Bonn (14. Bonner Sommerkino)

„Napoleon der Filmkunst“ oder: Der amerikanische Bluff. Neuigkeiten zur Biographie von Mime Misu von Michael Wedel

„Wer aber war Mime Misu?“ fragten Kirsten Lehmann und Lydia Wiehring von Wendrin zu Beginn ihrer Spurensuche nach biofilmographischen Informationen zum Regisseur des kürzlich restaurierten Titanic-Films *In Nacht und Eis* (siehe FILMBLATT 6). Die wenigen Hinweise stützten sich weitgehend auf Emil Schünemann, einen der Kameraleute von *In Nacht und Eis* (Interview mit Gerhard Lamprecht vom 6. 1. 1956; Archiv SDK). Demnach soll Misu sich bei dem Inhaber der Continental Filmkunst, dem Eiskunstläufer Rittberger, bewußt als ‚amerikanischer Filmregisseur‘ ausgegeben haben, um die Chancen seines Titanic-Projekts zu verbessern. Das Manuskript habe Misu bereits in den USA konzipiert und in einem Schulheft auf der Überfahrt nach Europa aufgeschrieben. Schünemann bezeichnet diese biographische Legende Misus als „amerikanischen Bluff“, der nicht unerheblich zur Realisierung des Films beigetragen habe - und Misu in Anzeigen der Continental den Titel eines „Oberregisseurs“ eintrug. Tatsächlich, weiß Schünemann, habe Misu in seinem Herkunftsland Rumänien als Friseur gearbeitet, bevor er nach Hollywood

gegangen sei, wo er allerdings nicht als Regisseur, sondern als Maskenbildner tätig gewesen sein soll: „Er konnte nicht einmal einen Schauspieler leiten.“

Genauere Angaben über die Herkunft und beruflichen Anfänge Misus, die sowohl der PR-Version Misus als auch Schünemanns Richtigstellungen erheblich widersprechen, finden sich in einem Artikel in der Lichtbild-Bühne unter der Überschrift ‚Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler‘ (Nr. 1, 3. 1. 1914, S. 38f). In diesem Nachtrag zur ‚Luxus-Ausgabe‘ über Filmregisseure (LBB, Nr. 23, 7. 6. 1913) heißt es, Misu wäre am 21. Januar 1888 in der rumänischen Handelsstadt Botoschani als Sproß einer bekannten Künstlerfamilie (Neffe der „weltberühmten“ Rahel) zur Welt gekommen. Bereits im Kindesalter hätte er als Ballettänzer und Pantomime am Stadttheater seiner Heimatstadt so erfolgreich auf der Bühne gestanden, daß er ein Stipendium für die Bukarester Kunst-Akademie erhielt, die er neben der Fortsetzung seiner Schauspielertätigkeit am Königlichen Nationaltheater mit Auszeichnung absolvierte. In der Folgezeit sei er an verschiedenen rumänischen Provinztheatern unter Vertrag gewesen. Im Alter von nur 12 Jahren sei er dann in einigen seiner Tanzszenen und Pantomimen anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 erstmals vor internationalem Publikum aufgetreten und anschließend, zum Teil mit eigenen Inszenierungen, auf Europatournee gegangen, die ihn u.a. nach Berlin, Wien, Budapest und London geführt habe.

Seine Laufbahn beim Film habe nicht in Amerika begonnen, sondern in Frankreich, wo er bei den Firmen Société Lux (gegr. 1907) und Pathé Frères als Filmregisseur tätig gewesen sein soll, bevor er schließlich über Wien nach Berlin gelangte. Der Beiname ‚Napoleon der Filmkunst‘, den ihm die Berliner Presse nach seinen ersten deutschen Filmen für die Continental und die PAGU verliehen haben soll, könnte sich also nicht nur auf seine geringe Körpergröße bezogen haben, sondern auch auf seine Herkunft aus der französischen Filmindustrie. Bei seinen deutschen Produktionen bis zu diesem Zeitpunkt – *Das Gespenst von Clyde* (1912), *In Nacht und Eis* (1912), *Mirakel* (1912), *Excentric-Club* (1913) – soll Misu stets Autor der Drehvorlage, Regisseur und Hauptdarsteller in einer Person gewesen sein und in den meisten Fällen auch die Dekorationen selbst entworfen haben. Anhaltspunkte dafür, daß er vor seiner Filmkarriere auch als Kapitän zur See gefahren ist, wie noch ein Bericht über die Dreharbeiten zu *In Nacht und Eis* im Berliner Tageblatt (Nr. 288, 8. 6. 1912) so passend nahegelegt hatte, finden sich in diesem Text nicht mehr. Anfang 1914, nachdem seine beiden Seedramen *Titanic* - *In Nacht und Eis* und *Excentric-Club* bereits wieder aus den nationalen Spielplänen verschwunden waren, wurde auf diese Facette der biographischen Legende kein Wert mehr gelegt. Bisherigen Erkenntnissen zufolge muß sich Misu zu diesem Zeitpunkt bereits in den USA befunden haben, um für die Metropolitan Film Co. tatsächlich seinen ersten amerikanischen Film *The Money God* zu inszenieren, der dort am 10. Februar 1914 lizenziert wurde. Wie er zweifellos für

dieses Engagement seine europäische Reputation als Regisseur ins Feld führen konnte, so hat er in den frühen zwanziger Jahren abermals versucht, die Fortsetzung seiner Karriere in Deutschland auf eine vermeintlich gehobene Stellung in Hollywood zu gründen – eine Wiederholung des ‚amerikanischen Bluffs‘, die ihm aber nicht gelungen zu sein scheint, wie aus den bei Lehmann / Wiehring von Wendrin zitierten Dokumenten hervorgeht.

Nicht nur die relative Genauigkeit der Angaben des LBB-Artikels verleihen diesen gegenüber der Überlieferung Schönemanns eine höhere Glaubwürdigkeit. Auch die in *In Nacht und Eis* gewählten filmischen Mittel, die – neben einer ideosynkratischen Verwendung von parallelen Handlungssträngen und dem antiklimaktischen Einsatz halbnaheher Einstellungsgrößen – in den Haupt- szenen unter Verzicht einer Szenenauflösung durch Zwischenschnitte auf eine Staffelung in der Raumentiefe der einzelnen Einstellung zurückgreifen, entsprechen eher den damaligen Stil-Konventionen der französischen Filmindustrie. Misu selbst hat seine Ansichten über Regiearbeit im Vorfeld der Dreharbeiten zu *Excentric-Club* in der LBB veröffentlicht. Seine im folgenden dokumentierten Anmerkungen über „Regiefehler im Film“ (Dank an Malte Hager, CineGraph Hamburg, für den Hinweis auf diesen Artikel) spiegeln dabei nicht nur den Zeitdruck wider, den seine oft auf thematische Aktualität angelegten Projekte in besonderem Maße ausgesetzt waren. In seinem Ausgangspunkt, einer „fast krankhaft zu nennende Sucht, Regiefehler zu entdecken“, reflektiert Misus Artikel auch eine gewisse Unsicherheit gegenüber der professionellen Kritik in Deutschland, die seine Produktionen trotz zum Teil beachtlicher Einspielergebnisse im Ausland bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend unbeachtet – Ausnahme: die LBB – gelassen hat.

Regiefehler im Film

Von Mime Misu

Das diabolische Vergnügen aller, die mit Interesse Kinofilms betrachten und an ihnen die kritische Sonde anlegen, ist die fast krankhaft zu nennende Sucht, Regiefehler zu entdecken. Eng verknüpft damit ist dann stets der stereotype Ausspruch: „Wie konnte dem Regisseur nur das passieren!“

Speziell unsere Feinde, die dem Film jegliche künstlerische Ambitionen absprechen, benutzen die Feststellung von Regiefehlern, auch wenn diese nur streitbare Geschmacksfehler sind, um dadurch zu beweisen, daß der Kinematograph vollkommene Unkunst ist und ein mißhandeltes Werkzeug in den Händen von Ungebildeten, Dummen, Nachlässigen oder gewissenlosen und nur auf die Füllung ihres Geldbeutels bedachten Fabrikanten.

Man soll mit Tadel und diabolischer Freude nicht voreilig sein, denn man

beweist nur, daß man in seinem schnellen Urteil von keinerlei Sachkenntnis getrübe Fachkenntnis besitzt.

Ich möchte die Gelegenheit benutzen, um gleichzeitig auch im Interesse meiner Kollegen, die ebenfalls so wie ich selbst samt und sonders stets unbewußt dafür sorgen werden, daß unvermeidliche Regiefehler passieren, für diese eine Lanze zu brechen. Sie werden trotz größter Sorgfalt immer und immer wieder vorkommen müssen, denn sie sind durch die Natur unserer Arbeit bedingt.

Warum sind die Regiefehler bei uns im Film ein so häufiger Gast und nicht auf der Schauspielbühne? Bei uns wird täglich Originales geschaffen und auf der Schauspielbühne hat der Regiefehler Zeit, sich im Laufe der zahlreichen Proben bis zur öffentlichen Uraufführung bemerkbar zu machen. Der Fehler kann also noch rechtzeitig ausgemerzt werden. Ganz anders bei uns, wo nur Uraufführungen vom Stapel gehen. Wir haben kein fest engagiertes Darstellungspersonal, das wir im Laufe der Saison ganz genau, sogar psychologisch, kennen lernen. Wir stehen tagtäglich vollständig fremdem Menschenmaterial gegenüber, mit dem wir auf Rücksicht auf den teuren Tag, auf bald wieder entwindendes Sonnenlicht usw. unbedingt ohne Aufschub arbeiten müssen. Wir haben dadurch sehr oft die peinigende Notwendigkeit, mit vollem Bewußtsein einen Regiefehler auf den Film bringen zu müssen. -

Speziell bei Außenaufnahmen, oft fernab von jeder Möglichkeit einer noch vorzunehmenden Korrektur, sind diese bewußten Regiefehler ein häufig unliebsamer Gast. Ich meine sogar, daß besonders bei historischen Aufnahmen die Tätigkeit eines Regisseurs sich in der Hauptsache darauf beschränkt, eine Unsumme von Hindernissen und unangenehmen Zufälligkeiten aus dem Wege zu räumen. Da entsprechen z. B. die vom Kostüm-Lieferanten geschickten zeitgeschichtlichen Kostüme oder Requisiten nicht ganz seinem kritisch prüfenden Blick, oder irgend etwas aus der Moderne kommt bei den Massenszenen im Freien ins bewegte Bild, was erst nach der Entwicklung des ersten Positives bemerkt wird. Diejenigen Empfindsamen, die da verlangen, daß alle solche oft nur geringfügigen Regiefehler durch eine Neuaufnahme ausgemerzt werden sollen, verlieren oder kennen nicht die wirtschaftlichen Begriffe, die bei uns vom Bau als oberstes Gesetz gelten müssen. Oft kostet die Aufnahme einer einzigen Massenszene mehrere tausend Mark, und der Filmfabrikant macht Films, um Geschäfte zu machen. Teure Einzelszenen aber, die bewußte oder unbewußte geringfügige Regiefehler enthalten und die zu ihrer Ausmerzung nochmals aufgenommen werden sollten, untergraben die Rentabilität der Filmfabrik, bringen aber auch gleichzeitig durchaus nicht etwa die Gewähr, daß durch neu hinzutretende unangenehme Zufälligkeiten wieder neue, andere Regiefehler entstehen.

Die Quintessenz meiner bescheidenen und flüchtigen Argumentation zugun-

sten des viel geschmähten Regiefehlers ist die, daß er meist bewußt im Film vorhanden ist, weil er aus rein wirtschaftlichen Gründen verzichten mußte, ausgemerzt zu werden. Also nicht Dummheit, Unkunst oder Lässigkeit des Regisseurs sind die Ursachen der Regiefehler, sondern die Natur der Filmmaterie, die in Extemporés, Zufälligkeiten, Stegreifkombinationen, unangenehmen Hindernissen und teuflischen Schwierigkeiten förmlich darin schwelgt, daß der Filmregisseur viel früher die Gelbsucht vor Ärger bekommt, als der Bühnenregisseur, der Zeit hat, den Totfeind der Darstellungskunst aus dem Hause zu jagen. (Aus: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 19. Juli 1913)

Unerschöpflicher, unbekannter Hans Richter von Günter Agde

Gegen Ende dieses Jahrhunderts kann man „eigentlich“ annehmen, daß das Werk der deutschen Avantgardisten, auch der Filmavantgardisten der 20er Jahre, bekannt und gesichert ist. Aber man erlebt doch hin und wieder Überraschungen. So im Falle Hans Richters (1888 - 1976), der zu den schillerndsten und vielseitigsten Künstlern der deutschen Filmavantgarde gehört und ihr später, aber wichtigster und gescheitester Chronist war.

Die kleine Berliner Galerie Berinson zeigte letzts in ihren neuen Räumen in der Berliner Auguststraße „21 Gemälde, Zeichnungen und originale Film Stills“ (Galeriemitteilung), darunter „6 noch nie zuvor gezeigte Werke“. Es geht die Rede, daß der umtriebige, lebhaftige Hans Richter zu jeweiligen Phasen seinen - Pardon - Freundinnen Bilder und andere Werke schenkte oder „überließ“, und aus solchem Kreis stammen nun also auch die bislang unbekanntenen 6 Ölgemälde. Sie fanden sich im Nachlaß der Schauspielerin Margarete Melzer, mit der Richter zeitweilig befreundet war. Diese Bilder dokumentieren auf sehr eindrucksvolle, expressive Weise, wie sehr unzufrieden Hans Richter mit den gestalterischen Möglichkeiten und Mitteln seiner Malerei gegen Ende des 1. Weltkriegs war. Die Auflösung jeder naturalistischen Form und die explosive Sprengung aller Linearität, jenes massiv-eindrucksvolle Startkriterium der Moderne, findet sich vor allem in mehreren „visionären Porträts“ (Hans Richters eigene Formulierung) um 1917, in denen er mit einem geradezu ungestümen Pinselstrich nach neuen Ausdruckschancen sucht und geltende Kanons durchbricht, indem er sie aufreißt. Man kann quasi nachschmecken, wie der ungebärdige Künstler beinahe lustvoll seine seinerzeitigen Grenzen weg- und übermalt. In der Farbgebung hingegen bleibt Richter fast konventionell oder doch wenigstens nicht so aufrührerisch, wie seine Linienführung nahelegt. Die sichtbar kraftvolle Dynamik dieser Bilder

läßt den Folgeschritt zum Film erst nur erahnen, aber als naheliegend immerhin spüren. Wenn Richter später in seinen Filmen ironisch-elegant mit Porträts in Großaufnahmen hantiert und mit Foto-Film-Montagen von Köpfen spielt, etwa in *Vormittagsspuk*, so kann nun der Rückblick auf diese „visionären Porträts“ über das Amüsement hinaus auf eine stille Quelle verweisen, auch wenn sich diese als explosiver Protest äußert.

Kuriosum in der Ausstellung: zwei Filmschnipsel aus Richters Filmen *Vormittagsspuk* und *Rhythmus 21* - einzelne, aneinander gelegte, in Reihe geklebte Bildfelder mit sichtbaren Zeugnissen der manuellen Bearbeitung (wie sie Hans Richter sich erinnernd selbst beschreibt), aber keine zusammenhängende Sequenz im Sinne eines laufenden Filmmeters: ein Unikat Hans Richters, und doch kein Film-Beispiel, ein Zeugnis aus dem Film und doch extra zusammengestellt. Der Galerist versichert, daß auf der Rückseite der Streifen und alle Felder übergreifend das Autogramm Hans Richters zu lesen sei. Richter habe damit die Richtigkeit und Authentizität der Bilderfolge bestätigt und durch sein übergreifendes Signum quasi geadelt. Nun ja, der Propagandist und Chronist der Filmavantgarde Hans Richter war gewiß auch ein gewitzter Marktkenner und der Galerist ein guter Marktbeobachter: immerhin war jedes der beiden Streifen mit 20.000,- DM ausgepreist, der Verkaufserfolg der kleinen, aber edlen Ausstellung blieb jedoch im dunklen... Ungeachtet dessen wäre es ein Jammer, wenn jene „visionären Porträts“ in einem Depot oder bei Privatsammlern unwiderruflich verschwänden, denn sie gehören zu den Wurzeln der Moderne auch des Films.

Das Register der Handelsgerichts-Einträge als Geschichtsquelle

von Herbert Birett

In das Handelsgerichtsregister werden Geld- und Personal-Firmen eingetragen. Leider waren es nur relativ wenige Firmen, denn in den meisten Fällen waren Filmfirmen, Kinos usw. nur ein Gewerbe. Deren Einträge wurden weder systematisch veröffentlicht noch über die Existenz der Firma hinaus aufbewahrt. Anders die Einträge im Handelsregister. Ihre Veröffentlichung erfolgte natürlich in den örtlichen Zeitungen, aber für das Gebiet des ehemaligen Norddeutschen Bundes und Sachsen ab 1870, für das ganze Reich (also einschließlich Bayern und Baden-Württemberg) ab 1900 auch im Reichsanzeiger. (Neben diesen Einträgen wurden auch viele Firmenbilanzen im Reichsanzeiger abgedruckt. Diese Einträge habe ich aber nur in einigen Monaten durchgesehen.) Bei der Durchsicht habe ich hoffentlich die meisten Filmfirmen ge-

funden. Da aber nicht alle das Wort „Film“ oder entsprechende Wörter enthalten, und obschon ich auch auf andere spezifische Begriffe (Namen, -Theater usw.) geachtet habe, mag ich schon manche Firma übersehen haben.

In den Einträgen werden Finanzen und Personen registriert, sodaß sie als z.T. ergiebige Geschichtsquelle dienen können, sofern man sich immer der oben genannten Einschränkung bewußt ist. So kann man etwa die immer wieder behauptete Konzentration der Filmwirtschaft auf Berlin zahlenmäßig darstellen. Dabei muß aber beachtet werden,

- daß ca. ein Sechstel aller Einträge auf Berlin entfallen
- daß viele Firmen in Berlin eine Filiale hielten
- daß die „Filmindustrie“ nicht nur aus der Filmproduktion bestand.

Ein interessantes Gebiet stellt auch die Durchsicht der Einträge von 1933 bis 1945 dar. Schon spätestens im Mai 1933 werden die jüdischen Deutschen (falls die Namen darauf schließen lassen) in Filmfirmen durch „Arier“ ersetzt. Das muß man natürlich mit den sonstigen Einträgen bei anderen Firmen vergleichen. Mein erster Eindruck ergibt, daß es wohl noch jüdische Neugründungen gibt, aber anscheinend bei Firmen, die für das jüdische, abgetrennte Leben notwendig waren. Eine eigene jüdische Filmproduktion gab es aber mit Sicherheit nicht, sodaß hier Juden kaum noch die Chance einer Anstellung hatten. Anfangs heißt es oft nur: „NN ist nicht mehr Geschäftsführer“ oder - im zweiten Halbjahr 1933 in großer Anzahl - : „Die Firma ist erloschen“. In einem Falle etwa wird die Max-Mack-Film in Edda-Film umbenannt. Wie weit sich hinter diesen Fällen Enteignung oder Verkaufszwang bzw. Rauswurf verbirgt, kann man mit Hilfe des Handelsregisters allein allerdings nicht klären.

Bis jetzt habe ich die Jahre 1895 - 1914 (Register mit Namen, Orten und Daten) und 1933 - 1945 (Register nur der Orte) erfaßt. Eine Fundgrube ist das Handelsgerichtsregister zudem für die regionale und die firmenorientierte Filmgeschichte.

Zum 50. Jahrestag der Gründung der Bundesrepublik
Deutschland

Can the Germans be re-educated?

Öffentliches Nachdenken über die Anstrengungen der West-Alliierten, nach dem Sieg über Deutschland eine dauerhafte Demokratie einzurichten. Ein Modellseminar zur Filmgeschichte und Politikforschung, veranstaltet von der Kinemathek Hamburg e.V. in Zusammenarbeit mit der Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg, mit Unterstützung der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

3. - 6. Juni 1999

Vorträge mit Filmvorführungen. Tagsüber werden weitere Filme für die Forschung gezeigt

Donnerstag, 3. Juni 1999, 19.00 Uhr: Eröffnung. - Film *The Town* (USA 1942, R: Josef von Sternberg) - Eröffnungsreferat: Dr. Brigitte J. Hahn, Berlin: Erziehung durch Dokumentarfilm

Freitag, 4. Juni 1999, ab 17.00 Uhr: Dr. Christine Zeuner, Universität Hamburg: Filme in der außerschulischen Bildungsarbeit - Madeleine Bernstorff: Der Beitrag Frankreichs - Prof. Dr. Gabriele Clemens, Universität Hamburg (angefragt): Der Beitrag Großbritanniens

Samstag, 5. Juni 1999, ab 16.00 Uhr: Ronny Loewy, Frankfurt am Main: Der Weg ins Leben nach den Lagern. Die Lage der Displaced Persons - Dr. Joachim Paschen, Landesmedienzentrale Hamburg: 1945-1950: Der Aufbau neuer Strukturen für die schulische Bildungsarbeit mit Film - Heiner Roß, Kinemathek Hamburg: Anklage: Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Filmdokumente von der Befreiung der Konzentrationslager

Sonntag, 6. Juni 1999, ab 16.00 Uhr: Jeanpaul Goergen, Berlin: Zeit im Film. Filme für die Demokratie aus Deutschland. - Ulrich Prehn, Hamburg: Hamburg - Tor zur Demokratie. Von der Besatzung zur Partnerschaft. - Resümee: Aufforderung zur Demokratie: der glückliche zweite Versuch. Einladung zur Fortsetzung der Forschung

Kontakt:

**Heiner Roß, Kinemathek Hamburg, Dammtorstraße 30a,
20354 Hamburg, Tel.: 040-34 23 52 / Fax: 040 - 35 40 90**

Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main: Sammlungsergänzungen

Sammlung Kaskeline

Bereits im Frühjahr 1998 konnte das Archiv des Deutschen Filmmuseums mit Unterstützung der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung eine Vielzahl von Materialien und Filmen aus dem Besitz der Berliner Kaskeline-Film erwerben. Das umfangreiche Konvolut enthält alle noch vorhandenen Animationsphasen sowie Filmmaterial aus den Jahren 1928 bis 1992. Mit der Übernahme der Sammlung erfolgte für den Sammlungsschwerpunkt Animations- und Werbefilm eine bedeutende Erweiterung. Der Grafiker und Maler Wolfgang Kaskeline beschäftigte sich seit 1922 intensiv mit dem Medium Film. Bereits 1926 gründete er eine Firma, die heute zu den ältesten und renomiertesten noch existierenden Filmproduktionsbetrieben in Deutschland zählt.

Kaskeline, der bei der Universum Film-AG das Trickstudio der Werbefilm-Abteilung aufbaute und auch lange Jahre leitete, realisierte Werbestreifen für Muratti-Zigaretten, Sarotti-Schokolade oder die Werbefigur der Berliner Lebensmittelkette Bolle. Kaskeline gilt als einer der vielseitigsten Zeichentrickfilmer der Ufa, der seine Arbeit - das Zeichnen - als angewandte Filmkunst verstand. Nach einem kurzzeitigen Berufsverbot während des Nationalsozialismus arbeitete Kaskeline auch im Nachkriegs-Berlin mit seinen Söhnen weiter für den Film. 1962 übernahmen Heinz und Horst Kaskeline den Betrieb und richteten den Schwerpunkt auf Dokumentar- und Industriefilme. Bis heute entstanden über 400 Filme, eine Vielzahl von Filmpreisen honorieren die geleistete Arbeit.

Firmenarchiv der Linda-Film, München

Filme, Entwürfe, Storyboards, Folien, Hintergründe, Drehpläne, Musikaufstellungen, Fotos, Produktionsunterlagen, einen Tricktisch mit dem es möglich ist, Realfilm- und gezeichnete Szenen zu kombinieren sowie einen Acht-Teller-Schneidetisch erhielt das Archiv des Deutschen Filmmuseums im August von dem Zeichentrickfilm-Regisseur und Produzenten Curt Linda. Der in Budweis geborene Linda gründete 1961 sein Trickfilmstudio in München. Für den Kurzfilm *Der Spezialist* erhielt er bereits 1966 den Bundesfilmpreis. Mit seiner Verfilmung der Kästner-Parabel *Die Konferenz der Tiere* schuf er 1969 den ersten deutschen abendfüllenden Zeichentrickspielfilm in Farbe. Hierbei setzte er für die Tierfelle die „Flecktechnik“ ein, bei der keine durchgezeichneten Figuren entstehen, sondern sich aus einem fleckartigen Gebilde Konturen, Kopf und Gliedmaßen der Figuren entwickeln. Nicht nur zu diesem Kinder-

film-Klassiker befinden sich nun sämtliche Unterlagen im Museumsarchiv. Auch zu *Shalom Pharao*, einem Zeichentrickfilm für Erwachsene, ebenso wie zu den unzähligen Fernsehaufträgen für Kurzfilme und Intros, oder auch zu *Das kleine Gespenst*, dem beliebten Kinderfilm aus dem Jahre 1992 gibt es umfangreiches Material. Bereits 1974 kombinierte Linda Real- und Trickfilm und setzte als einer der ersten Computer zur Animationsunterstützung ein. Schon immer ein Kritiker des „überdynamischen und hektischen“ Stils der übermächtigen Disney-Studios, ist er mit der gegenwärtigen Entwicklung des Trickfilms alles andere als zufrieden und sieht die immer stärkere formale Annäherung heutiger Produktionen an den Realfilm sehr pessimistisch für den Zeichentrick. Er kämpft um eine eigene Welt aus Bildern und anspruchsvollen Geschichten, mit Phantasie und Liebe in Szene gesetzt.

Firmenarchiv des Produzenten Gerhard Fieber

Anfang September 1998 übergab der Zeichentrickfilm-Produzent Gerhard Fieber sämtliche noch in seinem Besitz befindlichen Filme und Unterlagen an das Deutsche Filmmuseum. Der 1916 geborene Fieber studierte in Berlin Grafik und Drucktechnik und arbeitete als Reklame- und Humorzeichner für die Presse. In den dreißiger Jahren war Fieber für die Werbefilmabteilung der Universum Film-AG (Ufa) tätig und erhielt dort Kontakt zu den wichtigsten deutschen Werbefilmgestaltern. Zwischen 1942 und 1945 war er als Chefzeichner und künstlerischer Leiter bei der Ufa-Tochter Deutsche Zeichenfilm GmbH in Berlin beschäftigt, wo er u.a. an dem Zeichentrickfilm *Armer Hansi* von 1943 arbeitete.

Nach dem Krieg brachte Fieber, jetzt Mitarbeiter der neugegründeten DEFA, *Purzelbaum ins Leben* (1946) in die ostdeutschen Kinos. Für die DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“ zeichnete er das erste deutsche Nachkriegs-Zeichentrickfilmsujet: „Der U-Bahn-Schreck“, eine zeitgenössische Karikaturen-Miniatur. 1948 gründete Fieber die EOS-Film-Produktion, die sich in den Wirtschaftswunderjahren zum größten deutschen Zeichenfilm-Studio entwickelte. Mit *Tobias Knopp, Abenteuer eines Jungesellen* gelang ihm 1949 ein abendfüllender Zeichentrickfilm nach Wilhelm Buschs Bilderbögen. Die Sprecher der gezeichneten Figuren waren u.a. Erich Ponto, Grethe Weiser, Günther Lüders, René Deltgen, die Dialog-Regie hatte Wolfgang Liebeneiner, die Musik komponierte Hans Martin Majewski. Die EOS-Film produzierte u.a. Werbefilme für bundesdeutsche Behörden, die Deutsche Bundesbahn, Gewerkschaften, Parteien und die Industrie. Fiebers Unterhaltungs-, Dokumentar-, Lehr- und Werbefilme erhielten eine Vielzahl von Auszeichnungen, u.a. das Filmband in Gold. Seit 1969 produzierte er für das ZDF die von Wolf Gerlach entworfenen Mainzelmännchen. [zu Gerhard Fieber vgl. FILMBLATT 6]

Filmmuseum Potsdam: Neuerwerbungen

Trotz erheblicher finanzieller Probleme - im vergangenen Jahr wurde das ohnehin kleine Budget für Ankäufe gegen Null reduziert - gelangen doch einige interessante Erwerbungen. Zu danken ist dieser erfreuliche Umstand Stiftungen und auch privaten Sponsoren. So konnte mit Unterstützung der DEFA-Stiftung der umfangreiche Nachlaß des Szenographen Alfred Hirschmeier übernommen und bearbeitet werden. Im Marstall wird es ab September eine Ausstellung zu diesem Thema geben. Weiterhin bereicherten Nachlässe bzw. Teilnachlässe der Regieassistentin Ree von Dahlen, des Drehbuchautors Manfred Freitag und die Sammlung der Kostümbildnerin Sibylle Gerstner die Sammlung zur DEFA-Filmproduktion.

Die Nachlässe des Photographen Ferdinand Rotzinger bzw. des Kameramanes und Regisseurs Willy Zielke gewähren Einblicke in die deutsche Filmproduktion vor 1945. Die acht Photoalben Rotzingers enthalten vor allem Stand- und Werkphotos zu Filmen Karl Ritters, daneben Aufnahmen von Besuchen hoher NS-Funktionäre im Studio Babelsberg. Der Zielke-Nachlaß ist vielschichtig an Materialien und Aussagen; er wird im kommenden Jahr gänzlich zugänglich sein.

Deutsches Filminstitut - DIF

Das Deutsche Institut für Filmkunde, Mitglied der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAPF), am Frankfurter Museumsufer und in Wiesbaden ansässig, führt seit November 1998 den Namen Deutsches Filminstitut - DIF. Die Mitgliederversammlung hat die Namensänderung einstimmig beschlossen. Das international eingeführte und bewährte Kürzel DIF wird beibehalten. Außerdem hat das Filminstitut, das in diesem Jahr sein 50jähriges Bestehen feiert, mit der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) ein neues Vereinsmitglied gewonnen. Die bisherigen Mitglieder sind: Das Bundesministerium des Innern, das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst, die Städte Frankfurt und Wiesbaden, ARD, ZDF, die Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SpiO) und die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

Das Deutsche Filminstitut - DIF hat den ersten Teil seines groß angelegten Projekts abgeschlossen, mit dem ein Konvolut von filmwissenschaftlich bedeutsamen Unterlagen per Internet zugänglich gemacht wurden. Die Edition der Zensurenentscheide zu 845 Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilmen, die von der Berliner Film-Oberprüfstelle im Zeitraum zwischen 1920 und 1938 ergangen sind, ist nunmehr unter <http://www.filminstitut.de> (dort: Projekte) erschienen. Die eingescannten Urteile mit den Zensurbegründungen umfassen

insgesamt 6000 Blatt. Zur Illustration der Prüfverfahren enthält die Internet-Publikation zusätzlich eine Auswahl von 25 repräsentativen „Film-Fällen“ - etwa zu *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), *Alraune* (1928), *Adieu Mascotte* (1929), *Im Westen nichts Neues* (1930) -, die mit Handlungsskizze, zahlreichen Faksimiles von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Fotos und Kurzbiographien der Regisseure dokumentiert sind. Der einleitende Essay der Projektleiterin Ursula von Keitz beschreibt die Entwicklung der Filmzensur in der Weimarer Republik und den Übergang von der Nachzensur zur Vorzensur von Filmen in der Phase der nationalsozialistischen Diktatur.

20 Jahre Kinematheksverbund

Am 8. Dezember 1998 jährte sich zum 20. Mal das Gründungsdatum des Verbundes deutscher Kinematheken. Mit diesem Verbund wurde 1978 die Grundlage für ein gesamtstaatlich wichtiges Instrument zur Archivierung, Pflege und Auswertung des deutschen Films geschaffen. Gründungsmitglieder des vom Bundesminister des Innern initiierten Verbundes waren 1978 das Bundesarchiv-Filmarchiv, das Deutsche Institut für Filmkunde (DIF, heute: Deutsches Filminstitut) und die Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK). Inzwischen wurden das Filmmuseum Düsseldorf, das Deutsche Filmmuseum, Frankfurt am Main, das Münchner Filmmuseum und das Filmmuseum Potsdam in den Verbund kooptiert.

Gaststatus im Koordinierungsrat des Kinematheksverbundes haben die Stiftung Schleswig-Holsteinische Cinémathèque, Lübeck, CineGraph, Hamburg, die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, und die DEFA-Stiftung, Berlin.

Die Archive und Museen informieren sich laufend über Erwerbungen, Pläne und Projekte. Zu den längerfristigen Aufgaben gehören die Fortführung der in Kooperation mit CineGraph, Hamburgisches Centrum für Filmforschung, erarbeiteten Nationalfilmographie sowie der Aufbau von Zentralkatalogen.

Vier Arbeitsgruppen zu den Themen „Ausstellungen und filmbezogene Sammlungen“, „Filmrestaurierung“, „deutsche Filmographie“ sowie „Kino“ (Präsentation von Filmen, Zusammenstellung von Filmprogrammen) treffen sich in der Regel zweimal jährlich. Auch der Koordinierungsrat des Verbundes tagt zweimal pro Jahr. Demnächst erscheint als Gemeinschaftsproduktion der deutschen Filmarchive die CD-ROM „Die deutschen Filme“ mit Daten zur Nationalfilmographie und Archivmaterialien zu den 100 wichtigsten deutschen Filmen.

Retrospektive Franz Hofer in Saarbrücken

16. - 18. April 1999

Der Regisseur und Drehbuchautor Franz Hofer ist wohl eine der schillerndsten Persönlichkeiten des Kinos der Kaiserzeit - schillernd aber möglicherweise nur, weil wir noch sehr wenig über ihn wissen. 1990 wurde er in Pordenone als große Wiederentdeckung gefeiert; seither ist er ein Geheimtip unter Fachleuten. Einem größeren Publikum ist er aber weiterhin weitgehend unbekannt geblieben. Die Stadt Saarbrücken, wo Franz Hofer am 31. August 1882 geboren wurde, nimmt ihr 1000-Jahr-Jubiläum zum Anlaß, alle vierzehn (von mehr als sechzig) noch ganz oder teilweise erhaltenen Filmen zu zeigen. Die Retrospektive findet vom 16. bis 18. April 1999 im Kino des Filmhauses Saarbrücken statt. Kontakt: Kino im Filmhaus, Mainzer Straße 8, 66111 Saarbrücken / Tel: 0681-399 297/ Fax: 0681-374 556

Sehsüchte '99

27. April - 2. Mai 1999

Die 28. Internationalen Studentenfilmtage Sehsüchte als Forum für die Produktionen von Filmstudierenden aus aller Welt finden dieses Jahr vom 27. April - 2. Mai 1999 auf dem Studiogelände Babelsberg statt.

Info und Kontakt:

HFF Konrad Wolf, Karl-Marx-Straße 33-34. 14482 Potsdam

www.sehsuechte.de / E-Mail: sehsuechte@sehsuechte.de

Tel.: (0331) 7469 361; Fax: (0331) 7469 364,

Haus des Dokumentarfilms. Europäisches Medienforum Stuttgart

**Docu-Fiction. Aktuelle Mischformen im dokumentarischen Film
Eine Doku-Werkstatt in Zusammenarbeit mit dem Filmfest Ludwigsburg/Stuttgart**

Donnerstag, 10. Juni 1999, 14.00 - 17.00 Uhr

Aktuelle Trends im internationalen Dokumentarfilm sind die Vermischung verschiedener Formen, die Verbindung von Dokumentation und Fiktion und die Überwindung klassischer Konventionen. Gerade diese neue Offenheit der Gestaltung macht das dokumentarische Genre im Moment so spannend. Im Rahmen des Kurzfilm-Wettbewerbs beim Filmfest Ludwigsburg/Stuttgart, bei

dem Kurz- und Dokumentarfilme gezeigt werden, beschäftigt sich die Doku-Werkstatt mit hybriden Mischformen vom Doku-Drama bis zur Doku-Soap. Dabei werden Regisseurinnen und Regisseure ebenso wie Schauspieler, Filmwissenschaftler und Journalisten mit den aus West- und Osteuropa angereisten jungen Filmemachern über aktuelle Trends sprechen. Passend zum Themenschwerpunkt „Schauspieler“ des Filmfests, soll dabei nicht zuletzt der Umgang mit Amateur- und Profi-Darstellern beleuchtet werden. Welche Möglichkeiten und Chancen bietet diese Entwicklung, und wo sind die Grenzen und Gefahren für den Dokumentarfilm?

Filmakademie Baden-Württemberg / 71638 Ludwigsburg, Mathildenstr. 20 /
Anmeldung: 07141-969360

„You must show how a rose smells“. European Documentary Film Congress

Eine Veranstaltung der AG Dok und des European Documentary Network in Kooperation mit dem Haus des Dokumentarfilms

Mittwoch 23. bis Freitag 25. Juni 1999

Nach 100 Jahren Filmgeschichte ist ein Blick auf Gegenwart und Zukunft des dokumentarischen Films notwendig. Welchen Wert besitzt heutzutage der persönliche, künstlerische, engagierte Blick auf die Wirklichkeit? Gibt es noch Wege für den unabhängigen Dokumentarfilm in einer Zeit der globalen Vernetzung der Fernsehmultis? Der internationale Kongreß will die Welt des Dokumentarfilms für drei Tage vom Kopf auf die Füße stellen: Ohne die Kreativen gäbe es keine Programme. Was sind die Interessen der unabhängigen FilmautorInnen, der freien ProduzentInnen, der Kamera-, Ton- und Schnittleute? Welche Ziele, Pläne, Strategien haben sie für den internationalen Kino- und Fernsehmarkt entwickelt? Wie werden ihre Leistungen eingeschätzt - in den Diskussionen, in den Kalkulationen? Und was heißt „unabhängig“?

München, Literaturhaus, Salvatorplatz 1

Information: Wilma Kiener, Dieter Matzka Tel.: 089-6516282

Informationen:

Haus des Dokumentarfilms / Villa Berg 1 / Postfach 102165, 70017 Stuttgart

Internet: <http://www.hdf.de> / E-Mail: hdf@hdf.de

Tel.: 0711-166680 / Fax: 0711-260082

Personalia

Münchener Filmmuseum: neuer Leiter

Stefan Drößler ist neuer Leiter des Münchener Filmmuseums; er tritt die Stelle zum 1. 4. 1999 an. Der bisherige Chef der Bonner Kinemathek ist der Nachfolger von Jan-Christopher Horak, der zu den Universal-Studios nach Hollywood gewechselt ist (FILMBLATT 6 / Winter 1997).

DIF-Filmarchiv

Nikola Klein ist seit August 1998 neue Leiterin des DIF-Filmarchivs. Nach mehrjähriger Berufstätigkeit in der Gemälderestaurierung und einer Ausbildung zur Fotografin absolvierte Nikola Klein ein Studium der Restaurierung von Foto, Film und Datenträger an der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (FHTW) in Berlin mit dem Schwerpunkt Filmrestaurierung. Während des Studiums nahm sie an dem ARCHIMEDIA-Seminar European Training Network for the Promotion of Cinema Heritage, Introductory Course 1997 teil. Das Thema ihrer Diplomarbeit war: Theoretische Grundlagen und Beschreibung praktischer Restaurierungsarbeiten am Beispiel des Films *Rübezahls Hochzeit* (D 1916, R: Paul Wegener).

Nach nunmehr dreißig Jahren treuer und engagierter Mitarbeit hat Frau Rosmarie Sodini das DIF-Filmarchiv verlassen, um in den wohlverdienten Ruhestand zu treten. Sie war für den Filmverleih zuständig und bearbeitete auch Anfragen rund um Film und Kino. Seit dem 1. April 1999 hat Manfred Moos ihren Arbeitsplatz übernommen. Für das Lager und den Versand wurde Eric Gress neu eingestellt.

Das DIF-Filmarchiv-Team ist auch weiterhin bemüht, Ihre Anfragen umfassend und schnell zu bearbeiten. Wir nutzen die Gelegenheit, noch einmal auf die neue Telefon- und Faxnummer hinzuweisen: Tel: 0611 - 97 000 10, Fax: 0611 - 97 000 15.

DER ÖSTERREICHISCHE FILM

von seinen Anfängen bis heute

Herausgegeben von

Gottfried Schlemmer & Brigitte Mayr



SYNEMA-Publikationen.

Wien 1999. ISBN 3-901644-03-2.

Mit Sammelordner: öS 248.-/DM 38.-

Im Gegensatz zur bisher anekdotisch betriebenen Filmgeschichtsschreibung will das Projekt eine tauglichere Form der Historiographie präsentieren, nämlich ein „work in progress“. Einzelne signifikante Werke werden auf ihre Bedeutung in Hinblick auf das österreichische Selbstverständnis untersucht, beschrieben und sukzessive um Texte erweitert, die sich mit ökonomischen und biographischen Aspekten, Themen oder Motiven beschäftigen, wodurch letztendlich ein umfangreiches filmgeschichtliches „Kompendium“ entsteht, das in Form von „Lieferungen“ veröffentlicht wird. Nach Abschluß des Projekts würde somit eine neue österreichische Filmgeschichte vorliegen.

I.Lieferung:

Christine N. Brinckmann *Sonnenstrahl* (1933, Paul Fejos)

Robert Buchschwenter *Grossfürstin Alexandra* (1933, Wilhelm Thiele)

Elisabeth Büttner *Vorstadtvarieté* (1935, Werner Hochbaum)

Joachim Paech *Die grosse Liebe* (1931, Otto Preminger)

Georg Seeßlen *Episode* (1935, Walter Reisch)

Bisher bei SYNEMA-Publikationen erschienen:

■ Hugo Münsterberg: DAS LICHTSPIEL. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino. Hrsg. von Jörg Schweinitz. ISBN 3-901644-00-8. öS 248.- / DM 38.-

■ KINOSCHRIFTEN 4. Lesebuch des Filmischen. Beiträge u.a. von Peter Nau, Yvonne Spielmann, Hartmut Winkler, Georg Seeßlen, Joachim Paech, Thomas Elsaesser, Frank Kessler. ISBN 3-901644-01-6. öS 298.- / DM 46.-

■ Herbert Hrachovec: DREHORTE. Arbeiten zu Filmen.

ISBN 3-901644-02-4. öS 298.- / DM 46.-

SYNEMA

Bücher und Verlagsprospekt zu beziehen im Buchhandel oder, zuzüglich Versandporto, bei:

SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien,

Neubaug. 36/1/1/1, A-1070 Wien, Tel/Fax: ++43/1/523 37 97

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Helga Belach / Hans-Michael Bock (Hg.): *Emil und die Detektive. Drehbuch von Billie Wilder nach Erich Kästner zu Gerhard Lamprechts Film von 1931.* (= FILMtext. Drehbücher klassischer deutscher Filme, Nr. 5) München: edition text + kritik 1998, 199 Seiten, Abb., ISBN 3-88377-582-7, DM 38,00

Schwerpunkt dieser Edition ist das aus Erich Kästners Roman „Emil und die Detektive“ von 1929 entwickelte und mehrfach veränderte Drehbuch des gleichnamigen Lamprecht-Films von 1931. Hauptverfasser und einzig ausgewiesener Autor war Billie Wilder, wobei Erich Kästners Mitarbeit (wie auch die von Paul Frank und Carl Mayer) wohl anzunehmen, aber nicht in Gänze nachzuweisen ist. Es wird im Original, so wie es in der Stiftung Deutsche Kinemathek aus der Sammlung Gerhard Lamprechts überliefert ist, dokumentiert. Lamprecht hat dieses Skript vermutlich auch als Regiebuch benutzt. „Um die verschiedenen Stufen der Adaption des Romans zum Film zu erkunden“ (S.7), finden Abweichungen und Ergänzungen aus einem weiteren Drehbuch-Entwurf, den Kästner und Arnold Pressburger verfaßten, in Randbemerkungen Beachtung und lassen Eingriffe der jeweiligen Autoren plastisch werden.

Überhaupt liegt die Stärke der Publikation darin, das prozeßhafte Ringen um eine den Gesetzen des Films entsprechende Story (inklusive Einstellungsabfolge, Einbau szenischer Details etc.) nacherlebbar zu gestalten. In diesem Sinne unterstützend und den Leser für die Probleme des Filmautors öffnend erweist sich ganz besonders der einleitende Essay von Helga Schütz. In bildhafter Weise gelingt es ihr, vor allem die großartigen szenischen Einfälle Billie Wilders zu würdigen: wie er es schafft, in den Einleitungssequenzen die Schuld und die Angst Emils nach der Denkmalschändung zu erzählen und auch „noch mehr über die Mutter und das soziale Gefüge der Stadt“ (S. 17) auszusagen.

Natürlich hat bei Wilder fast jedes Detail eine Bedeutung, die die Vorlage „rund macht“: So läßt er eine Kundin im Friseurladen der Mutter Emils zu Beginn sagen, sie solle sich einen richtigen Fön anschaffen - am Ende des Films wird dann Emil seiner Mutter einen Haartrockner schenken. Helga Schütz schärft mit der Darstellung solcher Feinheiten den Leserblick für kleine Details und Nebensächlichkeiten, die den Charakter einer Filmfigur zeichnen, und bereitet ihn so auf die Lektüre des Drehbuchs vor.

Gabriele Jathos gut recherchierter Beitrag - leider ist das Layout der Anmerkungen etwas unübersichtlich - stellt zunächst den Erfolg von Kästners „Emil und die Detektive“ in den Kontext der Verfemung des Autors nach 1933 - „in einer kursierenden Schwarzen Liste der verbotenen Schriftsteller (war) bei Erich Kästner lapidar vermerkt: alles außer: Emil.“ (S. 151). Bei der Darstellung des Produktionsvorgangs werden die geschäftlichen Ängste der Ufa deutlich, trotz der Erfolge des Romans und des Theaterstücks eine Verfilmung zu wagen. Für Produktion und Vertrieb reiner Kinderfilme lagen eben noch keine Erfahrungen vor.

Ohne weiter auf die zeitgenössische Diskussion um die Beschaffenheit reiner Kinderfilme einzugehen (sie wäre sicher nützlich gewesen), widmet sich Jatho im weiteren den Biographien von Produzent, Regisseur und der Autoren und berichtet von internen

Streitereien zwischen Kästner, Wilder und der Ufa um das endgültige Drehbuch. Die Autorin geht ferner auf Besetzungsschwierigkeiten ein und schließt mit einer Schilderung der Aufführungserfolge im In- und Ausland.

Die Publikation wird durch ein kurzes Porträt des Komponisten Allan Gray abgerundet, der die Filmmusik von *Emil und die Detektive* schuf. Unter der Überschrift „Die Emiliade“ erscheint als Anhang eine Presseauschnittsammlung zum Film; Gabriele Jatho stellte zudem eine Bibliographie zusammen.

■ Ingo Tornow: ***Erich Kästner und der Film***. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998 (dtv-Taschenbücher, 12611), 192 Seiten, Abb. ISBN 3-423-12611-6, DM 24,90

Diese zuerst 1989 von der Münchner Stadtbibliothek anlässlich einer Ausstellung zum 90. Geburtstag Erich Kästners herausgegebene Publikation erscheint jetzt in einer überarbeiteten Neuauflage beim Deutschen Taschenbuch Verlag. Der Autor arbeitet Erkenntnisse der neueren Forschung ein und thematisiert diesen Prozeß in einem Nachwort. Ausdrücklich sei auf die kluge Auswahl und die Platzierung der Abbildungen verwiesen. So gelingt es Tornow, unterschiedliche Ästhetiken von zeitlich verschiedenen Verfilmungen desselben Kästner-Romans (z.B. *Das fliegende Klassenzimmer*, 1954 und 1973) durch verschiedene Fotografien der jeweils gleichen Szene zu verdeutlichen.

Der Hauptteil der Publikation gliedert sich in die Abschnitte „Originaldrehbücher und Drehbuchmitarbeit“, „Kästner-Verfilmungen“ und „Erwachsenenromane und -stücke“. Der Verfasser verläßt mit diesem Schema die chronologisch-biographische Herangehensweise und betont sinnfälligerweise die Unterschiede der literarischen Filmvorlagen Kästners. Jedes Kapitel wird mit einer Filmographie abgeschlossen. Die Qualität der Recherchen Tornows läßt sich daran ersehen, daß er selbst entlegendste Verfilmungen von Kästner-Romanen ermitteln konnte (so z. B. drei US-Fernsehfilm nach „Das doppelte Lottchen“ aus den 80er Jahren, S. 69).

In der vergleichenden Analyse der verschiedenen Kästner-Filme ist die Werktreue ein wichtiger Maßstab, ein anderer sind Aktualisierungsbestrebungen des Stoffes, von Tornow meist als verfehlt und „dünn“ bewertet. Eine Ausnahme bildet Caroline Links *Pünktchen und Anton* von 1998, vom Autor als „stimmigste Adaption eines Kinderbuchs von Kästner seit den fünfziger Jahren“ (S. 48) charakterisiert. Stets im Bestreben, die zeitlose Aktualität der Kästner-Geschichten für Kinder zu betonen, vernachlässigt es der Verfasser leider, diese angeblich bleibende Gegenwärtigkeit kritisch zu thematisieren bzw. sie bei Kästner womöglich in Frage zu stellen.

Glücklicherweise geht ein Schlußkapitel auf die Kästnerrezeption im Kontext der deutschen Nachkriegsgeschichte ein und filtert heraus, daß die zehn deutschsprachigen Kästner-Verfilmungen von 1950 - 62 „samt und sonders (...) Teil eines harmlos-heiteren, eskapistischen Kinos (sind), das den Urlaub von der Geschichte angetreten hat.“ (S. 121) Eine Schere zwischen Autor und Verfilmungen sei für die Zeit nach 1945 allemal auszumachen, ist doch allen Kinderbuchverfilmungen gemeinsam, „daß sie Kästners pädagogische Intentionen nicht angemessen umsetzen (...), seine Romaninhalte zur unverbindlichen Unterhaltung machen.“ (S. 126) Wie Kästner selbst diesen Prozeß der angeblichen Entstellung seiner Werke befördert, kritisch begleitet oder gar abgelehnt und bekämpft hat, bleibt offen. Seine Beziehung zum Film der 50er Jahre beschreibt Tornow jedenfalls als „passiv“ (S. 121) - im Gegensatz zur Zeit bis 1945.

Die Debatte wirft letztlich Fragen nach Kästners Verhältnis zum Medium Film an sich auf; ein Thema, das der Verfasser in einem einleitenden Kapitel untersucht. Kästner, so steht dort zu lesen, „scheint sich mit der Arbeit beim Film nicht gerade identifiziert zu haben“ (S. 8), sie war für ihn „rasch verdient Geld“ (S. 8), bot auch die Möglichkeit, Bücher mehrfach gewinnbringend auszuwerten. Bei dieser „Brotarbeit“ (S. 12) - in der NS-Zeit für Kästner bei partiellem Schreibverbot und Verfemung ein unverzichtbarer Notnagel (*Münchhausen*) - war ihm dennoch die adäquate Umsetzung seiner Werke wichtig. Kästner sah sich so in erster Linie als Literat, am wichtigsten war ihm sein lyrisches Schaffen.

In dieses Bild fügt sich Kästners 1929 formulierte Einschätzung der Filmbranche, in der „Filme wie Briketts oder Konfektionsanzüge hergestellt werden.“ (S. 13) Die Filmwirtschaft gerät bei ihm zur Maschinerie, in der „künstlerisch gesonnene Qualitätsarbeiter (...) ruiniert würden.“ (S. 13) Kästners Ambivalenz zum Film äußert sich auch in Forderungen nach staatlicher Einflußnahme auf den Sektor. Gleichzeitig nahm er mit Pressburger Drehbuchangebote der Ufa dankend an (*Dann doch lieber Lebertran, Emil und die Detektive*). Gerade die hochinteressante Reflexion des modernen Mediums Film durch einen erklärten Literaten hätte Tornow stärker thematisieren und damit dem Buchtitel „Erich Kästner und der Film“ eher entsprechen können.

■ Elisabeth Lutz Kopp: „**Nur wer Kind bleibt...**“ **Erich Kästner-Verfilmungen**. Frankfurt: Bundesverband Jugend und Film e.V., 1993, 241 Seiten, Abb. ISBN 3-89017-138-9, DM 15,00

Zusammenstellung der wichtigsten Kästner-Verfilmungen mit Nachdruck von Rezensionen (Gliederung nach den unterschiedlichen Vorlagen: Kinderbücher, Unterhaltungsromane, Theaterstücke, Drehbücher und Drehbuchmitarbeit). Es sind nur die verfilmten Werke Kästners berücksichtigt.

Die Analyse der Filme erfolgt im Hinblick auf ihren heutigen Einsatz. Dabei steht die Frage, „können Kinderfilme alt werden?“ (S. 102), immer wieder im Vordergrund. Deutlich wird die unterschiedliche Qualität der Kästner-Verfilmungen: Josef von Bakys *Das doppelte Lottchen* (1950) erhält so das Prädikat „zeitlos“, während Kurt Hoffmanns *Das fliegende Klassenzimmer* (1954) als für heutige Aufführungen nur bedingt geeignet erachtet wird. Die Publikation schließt mit „Ideen zum praktischen Einsatz“ (S. 208): hier werden Vorschläge für Filmreihen unter Hinzuziehung der Kästner-Verfilmungen unterbreitet.

■ Thomas Anz (Hg.): **Erich Kästner, Trojanische Esel; Theater, Hörspiel, Film**. München und Wien: Hanser-Verlag 1998, 845 Seiten ISBN 3-446-19564-5 (Leinen), 3-446-19563-7 (Broschur). Band 5 der neunbändigen Werkausgabe, laut Verlagsauskunft nicht einzeln zu erwerben. Preis der Werkausgabe: DM 99,00 (Broschur), DM 298,- (Leinen)

Abdruck von Texten Kästners für die „neuen Medien“ des 20. Jahrhunderts - Theater, Hörspiel, Film: „Leben in dieser Zeit“ (Hörspiel für den Schlesischen Rundfunk Breslau, 1929), *Münchhausen* (Drehbuch des gleichnamigen Ufa-Films, 1942/43), „Zu treuen Händen“ (Typoskript für ein Theaterlustspiel, ca. 1943, 1949 uraufgeführt), „Das Haus Erinnerung“ (Typoskript für eine Theaterkomödie, ca. 1940, 1958 uraufgeführt),

„Chauvelin oder Lang lebe der König!“ (fragmentarisches Typoskript für ein Theaterlustspiel, um 1940) und „Die Schule der Diktatoren“ (Manuskript für eine Theaterkomödie, 1949, 1957 uraufgeführt). Zu diesen Texten findet sich im Anhang ein Kommentar, der ihre Entstehung, Überlieferung und die erfolgten Umsetzungen reflektiert. Dabei werden Änderungen zum Originalmanuskript eingearbeitet (z.B. zehn Seiten zur *Münchhausen*-Verfilmung).

„Aus dem Nachlaß“ (ab S. 541) präsentiert die Publikation das Drehbuch zum verschollenen Ufa-Kurzfilm *Dann schon lieber Lebertran...* (1929), das von Kästner unter dem Pseudonym Eberhard Foerster verfaßte Bühnenstück „Verwandte sind auch Menschen“ von 1937 (1939 stark verändert von der Tobis verfilmt) und die bisher nur als „Vorspiel“ veröffentlichte Komödie „Das Haus Erinnerung“ (ca. 1940). Diese seltenen Texte bleiben unkommentiert.

Im Nachwort stellt Thomas Anz „Erich Kästner zwischen den Medien“ (S. 775) dar und charakterisiert ihn als Autor mit „brüchiger Identität“ (S. 786), der Praktiken der Mehrfachverwertung und des Medienwechsels perfekt beherrschte. Kästner sah, so Anz, diese Art der literarischen Betätigung als zeitgemäße Methode an, Geld zu verdienen und Berühmtheit zu erlangen. Daß Kästner nicht zuletzt aber auch ein Spieler war, der die zeitgenössische Medienentwicklung mit Distanz und Ironie verfolgte, darauf deuten u.a. zahlreiche Passagen seiner Texte sowie auch die permanenten Namenswechsel. Thomas Anz gelingt es in prägnanter Weise, Kästner als Autor auf einer „ständigen Gratwanderung zwischen finanziellem Erfolg und Erhaltung seines literarischen Ansehens“ (S. 780/781) zu zeichnen.

Band 6 der Hanser-Werkausgabe (Publizistik) enthält übrigens einige Filmrezensionen Kästners u.a. für die „Neue Leipziger Zeitung“. Kästners Arbeiten für dieses Blatt sind bekanntlich vollständig abgedruckt in: Alfred Klein (Hg.): *Gemischte Gefühle*. 2 Bände, Berlin: Aufbau-Verlag 1989 (ISBN 3-351-011-857, leider vergriffen).

■ Manfred Wegner (Hg.): **Die Zeit fährt Auto**. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum (24. 2. - 1. 6. 1999) und im Münchner Stadtmuseum (2. 7. - 31. 10. 1999), Berlin: Deutsches Historisches Museum 1999
ISBN 3-86102-106-4, DM 42,00

Filmrelevant darin vor allem der Aufsatz von Knut Hickethier „Kästner geht zum Film - der Schriftsteller als Drehbuchautor“ (S. 82 - 90). Hier werden in stark verknappter Form Kästners Aktivitäten für den Film dargestellt.

vorgestellt von... Horst Claus

■ Peter M. Daly, Hans Walter Frischkopf, Trudis Goldsmith-Reber, Horst Richter (Hg.): **Germany Reunified: A Five- and Fifty Year Retrospective**. McGill European Studies, Bd. 1. New York, Washington D.C./Baltimore: Peter Lang, 1997. 256 Seiten.
ISBN 0-8204-3803-0, \$ 47.95.

Wir leben in einem Jahrzehnt historischer Jubiläen. Auf Deutschland bezogen heißt das u.a.: 50 Jahre Kriegsende, 40/50 Jahre BRD/DDR; 5/10 Jahre Wiedervereinigung - Anlässe für Akademiker, sich auf Konferenzen und Symposien, mit den vielschichtigen

Ereignissen und Entwicklungen des Landes nach dem 2. Weltkrieg auseinanderzusetzen. Angesichts der damit verbundenen Komplexitäten (und der sich ändernden Studieneinhalte) nähern sich Germanisten im anglo-amerikanischen Sprachraum der deutschen Nachkriegsgeschichte zunehmend interdisziplinär. So auch im November 1995 an der McGill University in Montreal, deren Department of German Studies mit diesem Band die Referate seiner Tagung „Germany Reunified: A Five- and Fifty-Year Retrospective“ vorlegt.

Von den auf sieben Abschnitte (Intellectuals on Politics, Reunification and the Mass Media, Reunification in Literature, The Politics of Language, Political and Economic Issues, Universities and Research after Reunification, Germany and her European Neighbours) verteilten 18 Beiträgen beschäftigen sich fünf mit den Medien, drei davon mit Film, bzw. Film und Fernsehen. Unter dem Titel „Der Heimat alte Lieder: German Nostalgia and Reunification“ interpretiert der Germanist Arnd Bohm die plötzliche, positive Neubewertung Luthers durch die DDR aus Anlaß der Wiederkehr des 500. Geburtstags des Reformators (1983) und den Erfolg von Edgar Reitz's *Heimat* (1984) in der BRD als Versuche der Deutschen in Ost und West, die ihnen von ihren jeweiligen Besatzungsmächten nach dem 2. Weltkrieg aufgezwungen Interpretationen ihrer Geschichte zugunsten eines eigenen historischen Diskurses abzustreifen.

Rolf Bäumer vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart zeigt in seinem Beitrag „1989 in the Media and the Documentary Film“, wie die permanente Fernsehberichterstattung über die Wiedervereinigung und das eigentliche historische Geschehen kaum noch voneinander zu unterscheiden sind, wie das Recycling der von den Fernsehanstalten der alten Bundesländer kontrollierten TV-Bilder zur Entwicklung eines Mythos beiträgt, in dem Brüche und Widersprüche des tatsächlichen Geschehens verschwinden. Dieser sich an den Erwartungen der Fernsehzuschauer nach ständig neuen, emotionsgeladenen Bildern orientierenden Scheinrealität stellt er die zahlreichen, überwiegend noch von der DEFA produzierten Dokumentarfilme über die Wiedervereinigung und ihre Folgen gegenüber. Der lesenswerte Beitrag schließt mit der pessimistischen Feststellung, daß diese für eine Analyse der historischen Ereignisse erheblich aussagekräftigeren Filme wegen ihrer unspektakulären Realitätsdarstellung im wiedervereinigten Deutschland kaum eine Chance haben dürften.

Der einzige Beitrag, der sich ausschließlich auf einen Film konzentriert, enttäuscht: Trudis E. Goldsmith-Rebers „*Nikolaikirche: The North American Premiere of the Film by Frank Beyer, Based on the Novel by Erich Loest*“ liefert kaum mehr als eine sich am WDR-Presseheft orientierende Inhaltsangabe, der sich das gekürzte Transkript einer „Diskussion“ zwischen Publikum und Experten verschiedener Disziplinen (darunter Drehbuchautor Eberhard Görner) anschließt.

Wie häufig bei derartigen Plattform-Veranstaltungen, bleibt vieles offen und unbeantwortet, darunter Rolf Bäumers Hinweis auf die Bedeutung der Frage, warum der Film gerade zu dem Zeitpunkt und von der ARD produziert wurde. In diesem Zusammenhang fragt man sich ebenfalls, inwieweit die Herausgeber solcher Konferenz-Dokumentationen Eingriffe, Erklärungen oder Richtigstellungen vornehmen sollten, wenn z.B. der Fernsehsender ARTE im Rahmen der Diskussion als „French Cultural Channel“ vorgestellt wird, oder (in einem anderen Konferenzbeitrag) im Kontext der DDR-Presse von „National Front papers“ die Rede ist. National Front verweist - zumindest im britischen Sprachgebrauch - auf rechtsradikale Aktivitäten. Hier müßte beim ersten Hinweis das deutsche Original mitgeliefert werden.

■ Günther Willen: **DEFA-Filme. Ein Bestandsverzeichnis.** Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 1998. 227 Seiten
ISBN 3-8142-0628-2, DM 40.00

Dank des agilen Leiters ihrer Mediathek Peter Franzke besitzt die Universität Oldenburg die wahrscheinlich größte DEFA-Sammlung, zu der neben Drehbüchern, Produktionsunterlagen, Plakaten, Programmen, Fotos, sämtlichen in der DDR erschienenen Filmzeitschriften und den Publikationen des Studios und des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden auch 450 Spielfilme sowie 330 Dokumentar- und Kinderfilme im 35mm-Format gehören. Außerdem zeichnet die Mediathek seit Jahren systematisch DEFA-Filme und sich auf DEFA-Produktionen beziehende Fernsehprogramme auf.

Der vorliegende Band liefert ein Bestandsverzeichnis sämtlicher DEFA-Streifen, die von Forschern, Lehrenden und Lernenden in den Räumlichkeiten der Bibliothek am Schneidetisch oder in Videokabinen gesichtet werden können. Zu jedem der alphabetisch nach Titeln aufgeführten Filme werden, soweit bekannt, die wichtigsten Stabsangaben (Regie, Buch, Kamera, Ausstattung, Musik, Hauptdarsteller) genannt sowie Informationen über Format, Anzahl der vorhandenen Spulen und Laufzeit. Die Inhaltsangaben entstammen überwiegend dem bekannten, vom Katholischen Institut für Medieninformation herausgegebenen Handbuch „Filme in der DDR 1945 - 1986“ und dessen 1991 erschienenen Ergänzungsband. Ob es klug war, in diesem Kontext auch die kritischen Anmerkungen zu übernehmen, sei dahingestellt, da diese potentielle Betrachter häufig eher abschrecken dürften, sich mit einem wichtigen, im Westen weitgehend unbekanntem Erbe der deutschen Filmgeschichte auseinanderzusetzen.

Abgerundet wird das Buch durch einen Personen- und einen Filmindex. Letzterer enthält auch (mit einem Stern versehene) Filme, die in Oldenburg nicht vorhanden sind, von denen man aber hofft, sie irgendwann in die Sammlung aufzunehmen: Eine gute Idee, die zeitraubendes Nachfragen erspart und den Benutzer daran erinnert, daß er sich jederzeit mit Hilfe des Internets über den neuesten Stand der vorhandenen Filme informieren kann. (Die Arbeitsbedingungen in Oldenburg sind - ich gebe das nur ungern laut weiter - bei rechtzeitiger Anmeldung ideal.)

Bezug: BIS-Verlag, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Postfach 25 41, 26015 Oldenburg. - Wer knapp bei Kasse ist oder mit übervollen Bücherregalen kämpft, kann in der aktuellsten Fassung des kompletten Handbuchs unter <http://www.bis.uni-oldenburg.de/defa/bild.htm> recherchieren.

■ Sequenz. Film und Pädagogik.

Nr. 1: *Nosferatu, M* (ISBN 3-933115-28-0)

Nr. 4: *Deutschland, bleiche Mutter* (ISBN 3-933115-29-9)

Nr. 5: *Die Blechtrommel* (ISBN 3-933115-30-2)

Nr. 7: *Der Golem wie er in die Welt kam* (ISBN 3-933115-32-9)

Nr. 9: „Literatur und Film“ u.a. über *Effie Briest* (Fassbinder), *Der Tod in Venedig*, *Der Untertan*, *Berlin Alexanderplatz* (Jutzi), *Mephisto*, *Homo Faber* (ISBN 3-933115-34-5)

Nr. 10: „Film und Geschichte“ u.a. über *Falsche Bewegung*, *Woyzek*, *Kameradschaft*, *Die Dritte Generation*, *Nikolaikirche* (ISBN 3-933115-35-3; Video: 3-933115-45-0)

Preis: 130 FF pro Ausgabe, Nr. 10 mit Video 170 FF

Am Goethe-Institut Nancy hat sich vor mehreren Jahren ein Team von Filmenthusia-

sten gebildet, das einerseits seiner Lieblingsbeschäftigung - dem Ansehen und der Diskussion von Filmen - nachgeht, andererseits seine Kenntnisse und Erfahrungen auf diesem Gebiet in den praktischen Sprach-, Landes- und Kulturunterricht einbringt. Nachzulesen und nachzuerleben sind die Ergebnisse dieser Aktivitäten in der Zeitschrift „Sequenz“, die allerdings wegen des Umfangs der einzelnen Nummern (zwischen 200 und über 300 Seiten) eher als Monographie- oder Buchreihe anzusprechen ist. Die treibende Kraft hinter dem Projekt sind Peter Schott, Sprachdozent am Goethe-Institut Nancy, und seine Frau Sylvie Schott-Bréchet, von Beruf Philosophielehrerin am örtlichen Lycée Poincaré, die neben ihren eigenen Beiträgen auch für die Gestaltung der Publikation verantwortlich zeichnet.

„Sequenz“ ist, was Konzeption und Zielgruppe betrifft, meines Wissens nach einmalig; denn die Beiträge der einzelnen Nummern wenden sich trotz des Untertitels „Film und Pädagogik“ nicht nur an Pädagogen, sondern an alle, die sich für den Film interessieren. Zwar nehmen praktische Unterrichtsvorschläge und auf den deutschen Sprach- und Kulturunterricht ausgerichtete Filmanalysen in einigen Ausgaben einen breiten Raum ein - doch das bedeutet nicht, daß sie sich nur an Deutschlehrer wenden. Den Herausgebern liegt der Medienunterricht mindestens ebenso am Herzen wie die Vermittlung von Sprache und Landeskunde. Besonders betont wird das Heranbilden film-analytischer Fähigkeiten. Jede der bislang erschienenen 10 Ausgaben konzentriert sich auf bestimmte Filme oder Themen.

Jedes Heft enthält Detailanalysen, die auch dem Nicht-Pädagogen neue Einsichten in die behandelten Sequenzen und Filme eröffnen. Diese werden durch film- und kulturwissenschaftliche Beiträge ergänzt, die sich entweder mit dem Film selbst auseinandersetzen oder ihn in einem weiteren Kontext behandeln. Die Hauptbeiträge erscheinen auf Deutsch und Französisch, die praktischen Materialien für den Sprachunterricht nur auf Deutsch. Sequenz war von Anfang an als mehrsprachige Zeitschrift konzipiert. (Eine der frühen Ausgaben enthält deutsche, französische, englische, italienische und spanische Artikel.) Doch die Idee, auf diese Weise ein möglichst breites, internationales Publikum zu erreichen, mußte aus Kostengründen aufgegeben werden.

„Sequenz“ ist eine Publikation, die man gern liest und mit der man gern arbeitet. Mit ihrer Jubiläumsausgabe Nr. 10 hat sie wieder Neuland betreten, insofern als die Herausgeber zum Themenband „Film und Geschichte“ einen Film produziert haben, der sich (ausgehend von einer Beschäftigung und Analyse von Pabsts *Kameradschaft*) mit den deutsch-französischen Beziehungen und der Frage der Grenze zwischen beiden Ländern auseinandersetzt: *Où est la frontière? - Wo ist die Grenze?* (Régis Cael, 1998). Zu dem Videoband mit der deutschen und französischen Fassung des 17 Minuten langen Films gibt es ein Begleitheft mit ausführlichem Kommentar und Didaktisierungsvorschlägen für den Unterricht.

Bezug: Peter Schott, Goethe-Institut Nancy, 39 rue de la Ravinelle, 54052 Nancy Cedex

vorgestellt von... Thomas Tode

■ Tilman Baumgärtel: **Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers.** Berlin: b_books, 1998, 320 Seiten, Abb.
ISBN: 3-933557-06-2, DM 39,00

■ Rolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.): **Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki.** Band 10 der Reihe CLOSE UP – Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms.
Konstanz: UVK Medien, 1998, 429 Seiten, Abb.
ISBN: 3-89669-226-7, DM 54,00

Harun Farocki, das Schlitzohr der deutschen Autorenfilmszene, der gewitzte Bluffer und Filou begann 1966 mit militanten politischen Avantgardefilmen, versuchte sich in Abständen an drei Spielfilmen, ging in den 80er Jahren zu anspruchsvollen Essayfilmen über, die er stets im Wechsel mit akkurat beobachteten, kommentarlosen Studien aus der Arbeitswelt vorlegte. In den letzten Jahren wendet er sich verstärkt dem Kompilationsfilm zu, geleitet von der Überzeugung, daß es authentisch begriffene Bilder kaum noch gibt, da im Fußboden „die Löcher für mein Kamerastativ sowieso schon von anderen Stativen zurückgelassen worden sind.“ Gelingt es, Einblick in die Werkstatt dieses nicht so leicht etikettierbaren filmischen Handwerkers zu nehmen, der in seinen Abspännern stets mit der Benjaminschen Formel vom „Autor und Produzenten“ erscheint und der der Didaktik eine ungeheure Bedeutung zuerkennt? Wer war es doch gleich, der so trefflich bemerkte: „Von den Oberlehrern ist mir Farocki der liebste“?

Es lohnt sich, darüber nachzudenken, warum die Auseinandersetzung mit seinem Werk gerade zu diesem Zeitpunkt Auftrieb bekommt. Der ehemalige Außenseiter rückt von der Peripherie ins Zentrum, wird allmählich zum Klassiker, publiziert nun auch in Frankreich, taucht mit Filmen und Installationen auf Kunstveranstaltungen (Documenta, Steirischer Herbst) auf und lehrt seit einiger Zeit in Berkeley/USA. Findet sein inspirierender, ventilierender Geist allmählich Anerkennung, oder ist es lediglich sein Durchhaltevermögen: 70 Filme in 30 Jahren?

Man kann wohl nicht sagen, daß sich die Verlage um das Thema gerissen haben. Tilman Baumgärtels Dissertation erschien zunächst im Eigendruck, bis sich ein mutiger Kleinverlag fand. Erfreulich auch, daß die Buchreihe „Close Up“ sich zunehmend auch anderen Themen zuwendet als der reinen Fernsehgeschichtsschreibung, – wenn auch die Lieblosigkeit von Layout und Ausstattung die bedauernswerten Herausgeber sicher zur Verzweiflung getrieben hat.

Die Rolle einer Monografie ist es, Kritik und Theorie zugleich zu liefern. Baumgärtels Studie „Vom Guerillakino zum Essayfilm“ besticht durch die akribisch zusammengetragenen Informationen und die profunde Sachkenntnis, mit der vor allem der Komplex der militanten 68er Filme dargestellt wird. Herausgearbeitet werden Farockis Politisierung in der „Frontstadt“ Berlin, die permanenten Konflikte an der Filmakademie DFFB (einschließlich der Relegation von der Schule), die Bedeutung des Vietnam-Themas und Farockis Selbststilisierung als Lehrer-Agitator bzw. Guerillakämpfer in der Medienwelt. Die Sachkenntnis fußt auf Interviews mit Farocki, seinen damaligen Kommilitonen und auf einem souveränen Umgang mit der Literatur, wobei auch abgelegene Quellen fruchtbar gemacht werden.

Die geschlossene, weitgehend erschöpfende Darstellung hangelt sich an Farockis Biographie und der Chronologie der Filme entlang. Das ist kein besonders waghalsiges Ver-

fahren, aber es zeitigt doch instruktive Ergebnisse, die naturgemäß die Entwicklung eines Autors und verborgene Verbindungen im Werk betonen. Wußten Sie, daß bereits Farockis erster Film der Bildkritik gewidmet war und daß ihn seine Vorliebe für metaphorische Bilder (z.B.: auf fallende Vietnam-Bomben folgen stürzende Zeitungsbündel der Springerpresse...) in der Filmschule von den anderen unterschied? Es wird aufgezeigt, inwieweit Farocki bestimmte Motive immer wieder aufnimmt, variiert oder auch mal explizit begräbt. Dagegen werden seine Leistungen als Filmhistoriker und-wissenschaftler (vor allem in der „Filmkritik“, seiner publizistischen Plattform) nur am Rande gestreift. Als Anhang wird aber eine exzellente Bibliografie von Farockis Schriften mitgeliefert.

Problematisch steht es in Baumgärtels Monografie aber um die Arbeit mit den Begriffen, insbesondere um den Umgang mit dem schon im Buchtitel exponierten Begriff des Essayfilms. Es handelt sich um eine Filmgattung und nicht wie zuweilen (S. 8 und 161) behauptet um ein Genre, das ja gekennzeichnet wäre durch spezifische Mileus, Ausstattungsmerkmale, Themen oder Stoffe. Der Essayfilm wurde auch keineswegs erst – wie auf S. 62 und 193 behauptet – durch das Aufkommen von Fernsehen und Videorecordern und der damit verbundenen Popularisierung und Entautorisierung der Kinobilder möglich. Diese aus einer Äußerung Farockis abgeleitete These ignoriert die lange Geschichte der Gattung, die bereits in den 50er Jahren zur einer ersten bemerkenswerten Blüte führte und sich parallel zur Nouvelle Vague im dokumentarischen Kurzfilm formierte (Gruppe „Rive Gauche“). Allenfalls ließe sich sagen, daß Farocki Teil einer Aktualisierung dieser Gattung in den 80er/90er Jahren ist, die in der BRD aber eher mit dem „Deutschen Herbst“ in Verbindung gebracht werden muß und dem dort entstandenen Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit der (offiziellen) Bilder.

Die Überlegung, daß sich diese Filme „erst erschließen, wenn man sie hundertmal ansieht“ (S. 193), denkt zu sehr von Filmzuschauer her und mißachtet, daß der Begriff Essayfilm einer der wenigen Theoriebegriffe ist, der (immer schon) durch die Filmemacher selbst ins Gespräch gebracht wurde: Einige der interessantesten Persönlichkeiten des Films glaubten diese Gattung zu begründen, darunter Sergei Eisenstein, Hans Richter, Orson Welles, Pier Paolo Pasolini. Baumgärtel bemüht sich zwar, die Frühgeschichte des Essayfilms zu klären, geht dabei aber kaum über Inhaltsangaben der einschlägigen Literatur hinaus.

Es rächt sich auch, daß der historische Exkurs auf Texte beschränkt bleibt und sich nicht mit den erwähnten Filmen selber auseinandersetzt. Vermutlich hätten dann zahlreiche formale und thematische Anknüpfungspunkte zu Farockis Filmen fruchtbar ausgewertet werden können. Um ein Beispiel zu geben: Sowohl Richter als auch Eisenstein „entdeckten“ die essayistische Form, als sie sich dem Thema des Geldes zuwandten, Richter mit *Inflation* (1928) und *Die Börse* (1939), Eisenstein mit der geplanten Verfilmung des „Kapitals“ von Karl Marx.

Will man von einer (bescheidenen) Konjunktur des Essayfilms in den 80er Jahren sprechen, dann ist Farocki einer ihrer Konjunktur-Ritter. Baumgärtel unterschätzt die Schlitzohrigkeit seines Autors, der gemeinsam mit seinem Kumpel Bitomsky seit Mitte der 80 Jahre den zuvor bereits existierenden Begriff Essayfilm gezielt lancierte, damit mehr über ihre eigenen Werke gesprochen würde. Werbung für das eigene Filmprodukt machen zu müssen, hat Farocki nie als kompromittierend empfunden.

Auch bei dem mit „Found Footage Film“ überschriebenen Kapitel läßt die Begriffsarbeit zu wünschen übrig, denn tatsächlich wird eine Betrachtung des Kompilationsfilms

(Esther Schub usw.) vorgelegt, – eine meines Erachtens unproduktive Begriffsvermengung. Auch wenn Farocki selber den Begriff Found Footage benutzt – (unglücklich, wie Baumgärtel durchaus einräumt) – wäre es die Aufgabe der Untersuchung gewesen, hier klärend einzugreifen. Es soll nicht verschwiegen werden, daß die auf die historischen Exkurse folgenden Analysen der entsprechenden Farocki-Filme wieder sehr lesenswert und anregend sind. Hier fühlte sich der Autor merklich zuhause.

Einen anderen Ansatz verfolgt das ansehnliche Buch „Der Ärger mit den Bildern“ von Aurich und Kriest. Es ist eine Aufsatzsammlung verschiedener Autoren, in der die thematischen Spezialuntersuchungen einen schnellen Zugriff auf einzelne Problematiken oder Werke ermöglichen. Nicht nur die vermeintlich zentralen Filme finden hier Behandlung (u.a. *Etwas wird sichtbar; Leben – BRD; Videogramme einer Revolution*), sondern auch abgelegene Arbeiten, wie unscheinbare TV-Reportagen oder Farockis Kurzfilme für das Sandmännchen.

Eigenwillige, auf persönlichen Erinnerungen basierende Miniaturen steuern der Schauspieler und Filmkritik-Mitarbeiter Hanns Zischler bei, oder auch Farockis einstige Koautorin Ingemo Engström, die der Wechselwirkung von Schreiben und Filmen nachspürt. Klug gewählte „Sachbearbeiter“ eröffnen den Reigen der illustren Farockiana: Klaus Kreimeier, selber Aktivist der „maoistischen Jahre“, sichtet die frühen Agitationsfilme neu. Dietrich Leder, Mitanimator der Duisburger Dokumentarfilmwoche, analysiert Farockis Diskussionsstil, die pädagogische Qualität seines Sprechens.

Volker Siebels konziser, souverän geschriebener Beitrag zeichnet nach, wie Farockis Mißtrauen gegenüber den technischen Bildern allmählich auch die selbstgefilmten ergriff und wie darauf zur Bildkritik die Sprachkritik hinzutrat. In einer zunächst weit ausholenden Analyse sucht Thomas Elsaesser die Krise des von Brecht beeinflussten politischen Films zu skizzieren und sieht Farocki als Vertreter einer Gruppe von Autorenfilmern, deren Antwort auf die Krise darin besteht, sich im Diskurs des Kinos selbst (also im Reich der Zeichen) als Subjekt zu konstituieren. Insbesondere konnten sie dabei der Trennung von Bild und Ton einen kritischen Impuls abgewinnen, der es ermöglichte, disparate Film- und Diskurswelten zu artikulieren.

Weitere quer durch das Werk recherchierte Beiträge behandeln den Freundeskreis der Filmkritik-Autoren (mit ihrem nomadisierenden, Reise-geleiteten Verfahren der Weltannäherung) und Farockis Lieblingsmotiv: die Darstellung von postindustrieller Arbeit. Interviews mit Dauer-Kameramann Ingo Kratisch und mit Farocki selbst schließen den Band ab. Eine Kritik zum Schluß: das Buch hätte mehr Bilder verdient und vor allem einem Abbildungsteil, der nicht bloß illustriert, sondern in die Darstellung einbezogen ist, sie dokumentiert und ergänzt.

Die beiden Bücher über Farocki sollten nicht als Alternativen, sondern als Ergänzungen verstanden werden, mit den ihnen eigenen Vorteilen: das eine geschrieben aus der Kenntnis des Gesamtwerks und mit Wertungen, die aus einem Guß sind, – das andere mit den Vorteilen einer vielfach gebrochenen Darstellung, mit subjektiven Themenzuschnitten, Steckenpferden und Akzenten.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Uli Jung: *Dracula. Filmanalytische Studien zur Funktionalisierung eines Motivs der viktorianischen Populär-Literatur.* (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg, Bd. 4). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, 299 Seiten, Abb. ISBN 3-88476-259-1, DM 45,00

Nach Margit Dorns „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“ (1994) legt Uli Jung eine zweite wissenschaftliche Darstellung des ‚Genres‘ in deutscher Sprache vor. In seiner Trierer Dissertation verbindet er einen gattungstheoretischen Ansatz, der sich auf das Subgenre des Dracula-Films beschränkt, mit einem motivgeschichtlichen Zugriff, der die Dracula-Figur innerhalb konstanter bzw. wechselnder Figurenkonstellationen betrachtet. Wie schon Dorn verfolgt Jung dabei vor allem die Variationen eines sich um die Dracula-Figur kristallisierenden sexuellen Diskurses und seiner ideologischen Funktionalisierungen.

Den Textkorpus der Untersuchung bildet hierbei eine Auswahl, die weitgehend einer Kanonbildung folgt, die sich in der Literatur seit einiger Zeit abzeichnet: Ausgehend von Murnaus für das Genre prägender Dracula-Verfilmung *Nosferatu* (1922) über die amerikanischen Universal-Produktionen der 30er und 40er Jahre und die der britischen Hammer-Studios der 60er und 70er bis hin zu Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (1992), der zu einer kurzen Renaissance des Dracula-Motivs in Hollywood in den 90er Jahren geführt hat. Obwohl im letzten Teil des Buches neben europäischen Autorenfilmen wie Paul Morrisseys *Blood for Dracula* (1974) oder Werner Herzogs *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978) auch weniger beachtete Beiträge wie Dan Curtis' TV-Version oder Stan Dragotis Persiflage *Love at First Bite* (1979) diskutiert werden, orientiert sich die Auswahl somit weniger an thematischer Prägnanz als vielmehr an pragmatischen Überlegungen der breiten Literaturbasis und, wie der Autor selbst einräumt, der leichten Verfügbarkeit von Videokopien. Angesichts dieser Konzentration auf wissenschaftlich bereits mehrfach gewürdigte Filme kommt allerdings dem Ausgangsimpuls Jungs, das populäre Kino gegenüber dem ästhetisch anerkannten zu rehabilitieren (vgl. S. 11) und den „Dracula-Film als populäre Form ernst zu nehmen“ (S. 268) lediglich noch im Rahmen einer akademischen Belegarbeit an einer deutschen Universität mehr als ein rhetorischer Wert zu.

Der Ausschluß einer Vielzahl weniger kanonisierter, aber keineswegs weniger populärer Verwendungen der Dracula-Figur (abseits des Horrorgenres) deutet aber auch auf eine tiefer liegende definitorische Problematik, die der konzeptionellen Verbindung von motiv- und genrehistorischem Ansatz inhärent ist: konstituiert der heterogene Korpus an Dracula-Filmen tatsächlich ein Genre (oder zumindest Sub-Genre) oder lieben sich die gemeinsamen Merkmale - einmal ganz abgesehen von dem Aspekt der Literaturverfilmung - nicht eher anhand eines auf das kommerzielle Serienformat (im Falle der Universal- und Hammer-Produktionen) oder das bewußte Remake (Murnau, Herzog, Coppola) zugeschnittenen Beschreibungsmodells erhellen? Obwohl Jung diese Problematik an verschiedenen Stellen seiner Untersuchung andeutet (und auch sein Analyse-Raster zwischen Autoren- und Studiostil wechselt), findet sich lediglich das (Sub-)Genre-Modell theoretisch fundiert, „aus der Titelfigur (...), aber auch durch eine Ausrichtung, mit der sexuelle Themen diskursiv besetzt werden können, ohne einen explizit sexuellen Diskurs führen zu müssen.“ (S. 61) Diese doch sehr allgemeine Defi-

nition führt nicht nur zu unscharfen Wendungen wie der der „Genreserie“ (S. 135), sie läßt auch die einzelnen Filmanalysen weitgehend unvermittelt nebeneinander stehen. In ihnen allerdings überzeugt das Buch vor allem in seiner akribischen Rekonstruktion der jeweiligen historischen Produktions- und Rezeptionskontexte sowie generell in der gründlichen Auswertung angloamerikanischer Literatur zum Thema (wobei lediglich zu bedauern ist, daß einschlägige psychoanalytische und feministische Arbeiten zur sexuellen Metaphorik der Dracula-Figur - etwa von Roger Dadoun, Sue Ellen Case oder Joan Copjec - nicht herangezogen wurden). Auf diese Weise lassen sich Jungs detaillierte sozialpsychologische Einzelausdeutungen von ideologischen Inhalten, sexuellen Verdängungsmechanismen und erotischen Wunschvorstellungen mit Gewinn lesen, ohne sich in der Summe zu einem schlüssigen Ganzen zu fügen.

■ **TMG. Tijdschrift voor Mediageschiedenis**

Jg. I, Nr. 0, 1998 (Themanummer: Verbeelding), 118 S., Abb. - Nr. I, 1998, 135 S., Abb.
ISSN 1387-649X, Einzelheft: hfl 35,00

Aus der Zusammenführung des seit 1986 vierteljährlich erschienenen Newsletters der Vereinigung „Geschiedenis, Beeld & Geluid“ und dem seit 1989 in acht Bänden vorgelegten *Jaarboek Mediageschiedenis* (siehe FILMBLATT 4/1997) ist mit der TMG eine Zeitschrift entstanden, die sich eingehender als im GBG-Newsletter und aktueller als im *Jaarboek* mit mediengeschichtlichen Fragestellungen auseinandersetzen kann, wobei jeweils eine Nummer des Jahrgangs einem thematischen Schwerpunkt gewidmet sein soll. Im Vordergrund stehen hierbei Beiträge zur Geschichte von Film, Presse, Fotografie, Radio und Fernsehen in den Niederlanden sowie Forschungserträge einheimischer Wissenschaftler und Archivare zur internationalen Mediengeschichte. Ergänzend sollen regelmäßig auch Beiträge ausländischer Autoren aufgenommen werden. Neben Beiträgen in niederländischer Sprache finden sich so verschiedentlich auch auf Englisch verfaßte Aufsätze und Rezensionen. Englische „Summaries“ erschließen dem fremdsprachigen Leser aber auch die Hauptthesen der niederländischen Autoren. Am Ende jeder Nummer findet sich ein ausführlicher Besprechungssteil neuerer Literatur sowie eine nützliche Übersicht über relevante Aufsätze in internationalen Film- und Fachzeitschriften.

Anhand der mittlerweile vorliegenden ersten beiden Nummern der TMG läßt sich das Bemühen feststellen, in der Verteilung der Aufmerksamkeit auf die mediale Vielfalt des Forschungsgebiets eine angemessene Balance zu finden. Während die Null-Nummer unter der thematischen Überschrift der (medialen) „Einbildung“ (von Geschichte) außer einer kurzen und vielleicht allzu theoretischen Ausführung zur medialen Repräsentation von Frank van Vree und einer Intervention Brian Winstons zum Problem der Authentizität in der Fotografie ausschließlich Beiträge zur Geschichte dokumentarischer und semi-dokumentarischer Formen in Film und Fernsehen enthält, versammelt die offizielle Nr. 1 neben Aufsätzen zum frühen Kino von Annette Förster (über *Les Vampires* und die Irma-Vep-Darstellerin Musidora), Kristine de Valck (zur Entstehung der Rotterdamer Kinokultur in den zehner Jahren) und Marga Altena (zur Darstellung der Frauen in frühen Werbefilmen der Firma Philips) Beiträge zur niederländischen Radiogeschichte, zur Historizität der sogenannten ‚neuen Medien‘ und zur medialen Vermittlung von „oral history“.

Mit Blick auf die deutsche Filmgeschichte ist Bernadette Kesters Analyse der Darstellung des Fronterlebnisses in *Der Weltkrieg* (1927) und *Westfront 1918* (1930) von be-

sonderem Interesse (Nr. 0, S. 5-25). Gegenläufig zur jeweiligen Gattungszugehörigkeit beschreibt die Autorin Noldans und Laskos dokumentarischen Zweiteiler als Beispiel einer modernistischen Filmästhetik, Pabsts Spielfilm hingegen als Dokument eines realistischen Diskurses. Kesters Beitrag ist ein Ausschnitt aus ihrer mittlerweile in Buchform vorliegenden Dissertation (*Filmfront Weimar*, Hilversum 1998), die sich übergreifend – und in der theoretischen und begrifflichen Fassung des Problems differenzierter – mit der Repräsentation des Ersten Weltkriegs im Weimarer Kino beschäftigt. Für jeden, der sich über Tendenzen und Entwicklungen der mediengeschichtlichen Diskussion im Nachbarland auf dem Laufenden halten möchte, bietet die TMG einen repräsentativen Einblick. Zu loben bleibt nicht zuletzt, daß alle Beiträge mit liebevoller Sorgfalt gestaltet und nicht nur reichhaltig, sondern auch die Argumentation im einzelnen erhellend illustriert sind.

■ Irving Singer: **Reality Transformed. Film as Meaning and Technique.** London, Cambridge/Mass.: MIT Press, 1998, 216 Seiten
ISBN 0-262-19403-1, £15.95

In der Filmwissenschaft hat sich die seit Mitte der 80er Jahre zu beobachtende Krise der Filmtheorie in zwei divergierenden Tendenzen niedergeschlagen: parallel zur Renovation filmhistorischer Forschungen und Fragestellungen (dem sogenannten ‚historical turn‘) läuft die Invasion philosophischer Autoren und Ansätze. So sehr die in der Nachfolge so unterschiedlicher Denker wie Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, Stanley Cavell oder Noël Carroll neu entstandene Fachrichtung der ‚Film-Philosophie‘ die disziplinäre Theoriebildung in den letzten Jahren immer wieder herausgefordert, inspiriert und um wichtige Ideen und Konzepte bereichert hat, lassen sich doch viele der Filmbücher mehr oder weniger bekannter Philosophen oft nur mit einigem Befremden zur Kenntnis nehmen. Etwa der Versuch Irving Singers (Verfasser u.a. von „Meaning in Life“ und „The Nature of Love“), nun doch endlich einmal die seit Filmtheoretikergedenken unversöhnlich gegenüberstehenden realistischen und formalistischen Traditionen in einem transformatorischen Kommunikationsmodell aufzuheben. In drei Hauptkapiteln wird jeweils ein Begriffspaar der klassischen Ästhetik bearbeitet und mit einer exemplarischen Analyse illustriert: ‚Erscheinung und Wirklichkeit‘ anhand von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*, ‚Bildlichkeit und Literarität‘ anhand von Viscontis *Morte a Venezia*, ‚Kommunikation und Entfremdung‘ anhand von Renoirs *La règle du jeu*. Die beabsichtigte „Harmonisierung“ der einzelnen Begriffspaare kann Singer hierbei allerdings nur insofern gelingen, als er die ästhetische Wirkungsweise des Kinos auf dramatische und narrative Aspekte reduziert, die formale Ebene der ‚Technik‘ gegenüber der inhaltlichen ‚Bedeutung‘ weitgehend vernachlässigt. Was die Formalisten in ihrer analytischen Detailbesessenheit und die Realisten mit ihrem starren Blick auf den ontologischen Anschluß an die äußere Wirklichkeit übersehen haben: Als „Vehikel für Ideen und Gefühle“ (S. 191) verständigen sich im Kino Filmemacher und Publikum vor allem über ihre – Ideen und Gefühle: „I believe that all art, and cinematic art in particular, is best understood as life-enhancement (...) The meanings in a film emanate from the cinematic devices that comprise the diversified nature of the medium. But that itself exists only as a way of expressing and exploring problems that matter to human beings, problems they care about and have to face throughout their lives.“ (S. xii) Hat man sich so einmal von allen filmtheoretischen Komplikationen befreit, läßt sich über die innere Wirklichkeit des Kinos philosophieren, wie über das Leben und die Liebe.

vorgestellt von ... **Andreas Fast**

■ Studienkreis Film, Bochum (Hrsg.): **Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern - die Geschichte eines Genres.** Bochum: Schnitt-Verlag | 1998, 112 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-9806313-0-3, DM 14,90

Ein schmaler, querformatiger Band, ein ästhetisch ansprechendes, arbeitsteiliges Buch zu verschiedenen Aspekten des Italowestern - neuere und ältere Beiträge von Oliver Baumgarten, Hans-Christoph Blumenberg, Brigitte Desalm, Lars Henrik Gass, Daniel Kothenschulte, Wolfgang Luley, Franco Nero, Nikolaj Nikitin, Georg Seeßlen, Felix Seifert und Carsten Tritt - jedoch ohne Überbau, locker und doch konzentriert miteinander verbunden. Blumenbergs vorangestelltes historisches Fazit von 1969, nach dem der Italowestern in der Rezeption „ein Bastard des amerikanischen Western geblieben ist“ und durch dieses Diktum „eine ernsthafte Diskussion“ behindert wurde, hat weiterhin Bestand. Der kritisierten Brutalität des Italowestern stellt Blumenberg den „schönen Romantizismus“ des US-Western gegenüber, ohne beide gegeneinander auszuspielen. Für ihn zeichnet sich der „Italo“ mehr durch „eine sehr authentische Atmosphäre permanenter Brutalität“ aus. Statt „Italo“ plädiert Blumenberg für die Verwendung des Begriffs „Souther“ und stellt dessen Leistung und Innovation für das Genre positiv heraus.

In dem durchweg gut recherchierten und vorteilhaft bebilderten Buch stehen neben Artikeln mit Überblickscharakter (etwa über 90 Jahre Italo-Western) skizzenhafte Einzelstudien zu Filmen wie Sergio Leones Dollar-Trilogie, Carlo Lizzanis *Resquiescant*, ein Nachruf von Franco Nero auf Sergio Corbucci und ein Porträt des Komponisten Ennio Morricone. Ein „Liebhaberthema“ wie „Iß die Bohne“ über die Eßgewohnheiten bei Terence Hill und Bud Spencer bringt einen amüsant locker-leichten Ton ins Buch, den ich bei ambitionierten Film- und Genregeschichten leider oft vermissen.

Oliver Baumgarten thematisiert den deutschen Eurowestern der Jahre 1962 - 68, von denen die Karl May-Verfilmungen um Winnetou und Old Shatterhand die bekanntesten sind. Er analysiert die künstlerische wie geschäftliche Erfolgsstory der Serie (elf Karl May-Filme, zehn weitere Western mit deutscher Beteiligung), die sich als weltweiter Exportschlager, von hiesigen Kritikern allerdings als „Opas-Kino“ verlacht, in über 60 Länder verkaufen. Die Filme boten internationale Stars (Lex Barker, Stewart Granger) und machten unbekannte Darsteller zu nationalen Ikonen der Verehrung (Pierre Brice), brachten innovative Action-Elemente durch „körperbetonte Akteure“ bei „extrem moralischer Ausrichtung“. Der Defa-Western mit „Apachen-Denkmal“ Gojko Mitić wird leider nur am Rande thematisiert. Abgerundet durch „das größte Register italienischer Western in einer deutschen Publikation“ und ergänzt durch bundesdeutsche und spanische Western sowie einer Pseudonym-Liste dient dieser Band auch als Nachschlagewerk.

■ Georg Wend: **Kinski - Werk der Leidenschaft.** Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1998, 210 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-89048-314-3, DM 49,00

Georg Wend (*1966) legt mit „Kinski“ sein erstes Buch vor. Er ist nach Aussage des Klappentextes Filmfan und -sammler, liebt den künstlerischen französischen Film und hat auch einige Experimental- und Puppentrickfilme gedreht. Es ist Wend nicht vorzu-

werfen, daß er kein gelernter Filmwissenschaftler ist, denn auch Fachleute produzieren bisweilen mißratene Bücher. Positiv hervorzuheben ist, daß Wend zahlreiche Kollegen (Günter Pfitzmann, Rolf Olsen, Peter Carsten, Karl Schönböck, Ilse Pagé), die mit Kinski filmten, interviewte. Wends Neigung, bei konträren Kritikermeinungen zu Kinskis Filmen oder zu seiner Person Pauschalurteile abzugeben, die den Eindruck einer Verteidigung oder eines Rundumschlags erwecken, statt diese Urteile zu objektivieren, wirkt auf die Dauer peinlich. Zu kritisieren sind auch inhaltliche und stilistische Ungenauigkeiten, die sich bisweilen zu Fehlern auswachsen und die Lesefreude erheblich stören. Hier ist dem Verlag der Vorwurf zu machen, das Buch schlampig lektoriert zu haben. Der eigentliche Schwachpunkt des Buches aber ist, daß Wend an seinem Unvermögen scheitert, dem Schauspieler wie Menschen Kinski etwas wirklich Neues abzugewinnen und daß er die Legenden um dessen Person nicht entwirrt. Dies ist bedauerlich, da bisher noch keine adäquate deutschsprachige Publikation über Kinski vorliegt.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Günther Elbin: **Am Sonntag in die Matinee. Moriz Seeler und die Junge Bühne. Eine Spurensuche.** Mannheim: persona Verlag, 1998. 128 Seiten
ISBN 3-924652279, DM 29,00

Moriz Seeler ist der Theater- oder der Filmgeschichte nicht gerade geläufig. Ein kleiner, stiller, rundlicher Herr, mit einer großen schwarzen Brille, einem kleinen Hund und einer großen Begeisterung für die junge Dramatik und Lyrik soll er gewesen sein. Zwischen 1922 und 1927 leitete er den Matineeverein Junge Bühne, die eine Reihe spektakulärer Theaterpremier in zumeist einmaligen Aufführungen herausbrachte. Und er produzierte 1929/30 den berühmten, später von vielen Beteiligten als ureigenstes Werkunternehmen reklamierten Film *Menschen am Sonntag*. Seeler ist einer der wenigen, der dies nie getan hat und der vielleicht auch deshalb eine wichtige Rolle bei diesem ebenso außergewöhnlichen wie unter merkwürdigen Umständen zustande gekommenen Film eingenommen hat.

Die persönlichen Details, die bisher kaum bekannten Biographie-Umriss sowie eine Reihe eher atmosphärischer Einschätzungen seiner Persönlichkeit durch Schriftsteller und Schauspieler - das sind die Hauptbestandteile des schmalen Bandes, der zwar Seelers Leben nachzeichnet, kaum jedoch sein Werk. Deshalb bleibt die „Spurensuche“ leider überwiegend Stückwerk. Und das ist schade, denn sehr viele Bücher und Broschüren, die sich Seeler widmen werden, wird es wohl kaum mehr geben.

Seeler war Jude und ist von 1933 bis 1941 durch die real existierende Vorhölle aller nationalsozialistischen Drangsalierungsinstitute gegangen. In der knappen Schilderung dieser unwirtlichen Zeit und wie diese in das Schicksal des kleinen rundlichen Mannes einwirkt und ihn zerstört (S. 92 - 112), liegt der Verdienst der Recherche Elbins. Den Aufenthalt im Konzentrationslager überlebt Seeler noch. Er flieht nach Wien (wo 1937 ein Lyrikband von ihm erscheint), dann nach Prag. Was dann ca. 1939-41 in Berlin folgt ist noch beklemmender. Der physisch und psychisch traumatisierte Seeler wird mit der Auflage aus dem KZ entlassen, Deutschland zu verlassen. Er kann jedoch die Mittel dafür und die nötigen Einreisevisa nicht erlangen. Seeler lebt mehrere Jahre illegal in der Hauptstadt. Ein ausgestoßener Obdachloser auf der Flucht vor dem NS-Terror, der trotz aller Depressionen, Ängste und Anstrengungen, das nackte Leben zu bewah-

ren, noch die Kraft aufbringt, Gedichte zu schreiben. Gerade als sich abzuzeichnen scheint, daß die Flucht gelingen könnte, wird er von der Gestapo aufgegriffen und 1942 nach Riga deportiert, wo er umkommt.

Günther Elbin scheint weder Theater- noch Filmhistoriker zu sein. Die überwiegend durch Aussagen aus zweiter und dritter Hand versuchte Darstellung der Theater- wie der Filmstadt Berlin in der Zeit von 1919 - 1933 weist viele sachliche Fehler auf. Sie reichen von der „jungen Gertrud Eysolt“ (S. 10), die 1920 immerhin schon 50 Jahre alt war, über falsche Zahlen der Filmproduktion und Kinos im Berlin der 20er Jahre bis zu peinlichen Fehlern über die Inszenierungen bzw. die Uraufführungen der Jungen Bühne. Die brachte zwischen 1922-27 insgesamt 11 Aufführungen heraus, darunter vier Stücke von Arnolt Bronnen, Brechts „Baal“, Essigs „Übertuefel“, Weiß' „Olympia“, Fleißers „Fegerfeuer in Ingolstadt“. Die letzte Aufführung, Burris „Tim O'Mara“ in der Regie von Lothar Mützel, wird glatt unterschlagen.

Seeler gelang es, mit zum Teil bereits prominenten, zum Teil im Durchbruch befindlichen Schauspielern wie Rudolf Forster, Walter Franck, H. H. v. Twardowski, Heinrich George, Agnes Straub oder Gerda Müller und Regisseuren wie Leopold Jessner, Karl Heinz Martin, Bertolt Brecht, Paul Bildt, Heinz Hilpert u.a. ungewöhnliche Inszenierungen der damaligen Neuen Dramatik (vor allem des sog. „Schwarzen Expressionismus“ und seiner Übergangsformen zum kühl zugespitzten neusachlichen Drama) herauszubringen. Nur in der Ausnahme wurden die aufgrund ihrer provokanten Stücke skandalumwobenen Aufführungen von renommierten Häusern übernommen. Es stellt eine beträchtliche, heute angesichts vorwiegend gegenfixierter Schauspieler kaum noch vorstellbare Leistung dar, die zumeist einmaligen Aufführungen in einem losen Zusammenschluß, ohne feste Probebühne und fast ohne Etat zustandezubringen.

Leider erfahren wir über die Stücke, die Gründe für deren Auswahl und die Inszenierung nur dürftige Erinnerungshäppchen aus der Memoirenliteratur. Selbst die einschlägige theater- oder literaturhistorische Literatur (besonders die Texte und Herausgaben von Günther Rühle) hat Elbin kaum zur Kenntnis genommen. Eigene Recherchen in der zeitgenössischen Literatur und Kritik hat er nicht angestellt. Meist sind Alfred Kerr (der dieser Neuen Dramatik völlig verständnislos, ja dümmlich verbohrt und zotenreißend gegenüberstand) und Herbert Jhering seine Gewährsmänner. Natürlich kennt Elbin auch die weiterführende theaterhistorische Literatur nicht (etwa eine Magisterarbeit zur Jungen Bühne, die 1984 an der FU Berlin entstand). Leider ähnlich dürftig sind seine Zitate aus der Memoirenliteratur zu *Menschen am Sonntag*.

Ärgerlich auch, daß Elbin noch nicht einmal versucht, die breit verstreuten publizistischen Arbeiten Seelers vor allem zu Fragen der Theaterästhetik zu sichten. Der Umfang seiner Kritikertätigkeit zwischen 1918 - 1922 ist ihm nicht bekannt (Seeler schrieb u.a. für das „Kleine Journal“ Theaterkritiken, in denen ein außerordentliches Beobachtungs- und Einschätzungstalent sichtbar wird).

Auch Seelers literarische Texte (überwiegend Lyrik) erfahren weder eine Würdigung noch einen bibliographischen Nachweis, sieht man vom kommentarlosen Abdruck von fünf Gedichten ab. Eine literarische und theaterhistorische Würdigung sowie eine Bibliographie seiner Texte stehen nach wie vor aus.

■ David Mamet: **Die Kunst der Filmregie**. Berlin: Alexander Verlag, 1998. 112 Seiten
ISBN 3-89581-032-0, DM 24,00

David Mamets „On Directing Film“ (1991 erschienen und basierend auf Vorlesungen an der Columbia Filmschule aus dem Jahr 1987) soll in den USA zu den Standardwerken zur Regie- und Drehbuchtechnik gehören. Das scheint etwas übertrieben angesichts der einfachen, selten systematisch ausgeführten Überlegungen zum Inszenieren und zum Geschichtenerzählen. Trotzdem sind einige Aspekte, die für Mamet filmisches Erzählen ausmachen, bemerkenswert. Er greift auf das archaische dramatische Konzept zurück: „Die Geschichte ist die wesentliche Entwicklung von Ereignissen, die dem Helden auf dem Weg zu seinem einzigen (sic!) Ziel widerfahren“. Aristoteles linearisierend, liegt der „Sinn“ einer Geschichte in dem, „was dem Helden widerfährt“ - und nicht in dem, was dem Autor widerfährt, ihn um- oder antreibt. Diesem Postulat folgend, sei Drehbuchschreiben eigentlich eine überaus logische Angelegenheit: „Sie besteht aus einer beharrlichen Anwendung einer Reihe von grundlegenden Fragen: Was will der Held? Was hindert ihn daran, es zu kriegen? Was passiert, wenn er es nicht bekommt?“ Filmisches Erzählen wird also begriffen als eine logische Reihung von Ereignissen auf dem Weg des Helden. Diese Einschätzung korrespondiert mit Mamets zweiten Postulat: daß Filmemachen heißt, „eine Folge von Bildern so nebeneinanderzustellen, daß der Kontrast zwischen diesen Bildern die Geschichte im Geist der Zuschauer entstehen läßt“. Wichtig ist für den Regisseur Mamet, daß diese Bilder möglichst „unabgewandelte“ (ein im weiteren kaum erklärter Begriff) sein sollten. Er scheint hier Vorstellungen zu folgen, wie sie Sergej Eisenstein in anderer Wirkungs- und Darstellungsabsicht im Stummfilm entwickelt hat. Mamets schmaler Band wirft eine Reihe von Fragen auf. Vor allem natürlich die nach der Auswahl von dramatischen Situationen und „primären“ Bildern und ihrer Zusammenstellung. Ästhetische Kriterien für diese Auswahlarbeit, für die Eingrenzung eines Bildes oder einer Einstellung gibt er jedoch kaum. Spannend dürfte auch die Frage sein, wie sich der von Mamet richtig erkannte Spannungsgrundsatz, daß der Zuschauer wissen will, wie die Szene weitergeht, wie sich also diese pure Neugier mit dem Vergnügen für „visual pleasure“ und mit der individuellen Geschichtenkonstruktion im Kopf des Zuschauers verbinden läßt?

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Kasimir Malewitsch: **Das weiße Rechteck. Schriften zum Film**. Hg. von Oksana Bulgakowa. Berlin: PotemkinPress 1997, 154 Seiten
ISBN 3-9804989-2-1, DM 19,80

Erstmals werden sämtliche bisher bekannten Texte des suprematistischen Künstlers Kasimir Malewitsch (1878 - 1935) zum Thema Film vorgestellt, die er zwischen 1925 und 1929 geschrieben hat. Da sein Archiv noch nicht vollständig erschlossen ist, kann mit weiteren Funden gerechnet werden. Die vorliegende Edition von Malewitschs Schriften zum Film ist ein bedeutender Beitrag zum Verständnis der Beziehungen der avantgardistischen Künstler zum Film in den zwanziger Jahren. Dabei sind Malewitschs Texte „keinesfalls leicht rezipierbar“ (S. 20), wie Herausgeberin Oksana Bulgakowa in ihrer Einführung zu bedenken gibt. Es empfiehlt sich in der Tat, erst diese Einführung sowie den kenntnisreichen Essay von Norbert M. Schmitz über Malewitschs Theologie der su-

premen Bewegung zu lesen. Die in ihrer Komplexität hierzulande kaum bekannten Beziehungen der sowjetischen Filmkünstler und der diversen Schulen untereinander (hier Eisenstein, dort Vertov, um nur diese Gegenpole zu erwähnen) und der künstlerische Sonderweg Malewitschs (Suprematismus) werden so zumindest ansatzweise nachvollziehbar. Immerhin standen bei Malewitschs künstlerischer Entwicklung sowohl der italienische Futurismus als auch u. a. die irrationalistische Poesie Chlebnikows, die Philosophie Henri Bergsons (S. 113f) und der Traum der Bolschewiki „von einer universellen Neuerschaffung der Welt“ (S. 126) Pate.

Von Anfang März bis Anfang Juni 1927 hielt sich Malewitsch in Deutschland auf, lernte u.a. László Moholy-Nagy kennen und zeigte sich von den abstrakten Filmen von Viking Eggeling und Hans Richter beeindruckt. Richter widmete er ein während seines Deutschland-Aufenthaltes skizziertes „Drehbuch für einen künstlerisch-wissenschaftlichen Film“ (S. 58 - 66): Quadrate, Kreise, Kreuze, Flächen entwickeln sich zu einem räumlichen System.

In seinem Artikel „Die Gesetze der Malerei im Film“ (1929) vergleicht Malewitsch u.a. auch Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927, Moskauer Erstaufführung: Anfang 1928) mit Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929). Diese Lektüre fällt zugunsten Vertovs aus: in dessen Film seien „zum ersten Mal die Elemente nicht zu einem Ganzen zusammengefügt“ und nicht durch einen „fließenden Gedanken“ zusammengeführt worden. Ruttmann dagegen zeige statt der Dynamik „wie der alltägliche Trödel einschläft und aufwacht.“ (S. 109) Es könnte durchaus interessant sein nachzuforschen, wie Ruttmanns *Berlin-Sinfonie* in der Sowjetunion auf dem Hintergrund der filmästhetischen und filmpolitischen Auseinandersetzungen aufgenommen und insbesondere im Kontext von Vertovs *Der Mann mit der Kamera* rezipiert wurde.

So schwer es manchmal ist, Malewitschs Überlegungen zu dem „großen Stummen“ (S. 72), wie er den Film fast liebevoll nennt, zu folgen, so erfrischend sind andererseits einige seiner Formulierungen, etwa wenn er den Film mit einem neuen Abfalleimer vergleicht, „in dem gewöhnliche Bürger ihren Müll herzeigen können“ oder als ein „mit all dem Trödel eines herumziehenden Kirgisen bepacktes Kamel“ (S. 75) beschreibt. Der Film sei eben eine „neue Ausdrucksform des Abfalls.“ (S. 87)

Nur folgerichtig, wenn Malewitsch schreibt, daß es im Film keine der Malerei, Bildhauerei oder Architektur vergleichbare Kunst geben könne - was ihn aber nicht hindert, sich durchaus einen „künstlerischen, nicht narrativen Film“ (S. 83) vorzustellen, der auf die „reine ästhetische Empfindung“ und „die Wahrnehmung von Form- und Farbelementen in ihren gegenstandslosen Aspekten“ gründet. (S. 82)

Malewitschs Texte zum Film sind ausführlich annotiert und quellenmäßig exakt nachgewiesen (verwunderlich nur, daß der Aufsatz „Film, Grammophon, Radio und die künstlerische Kultur“ nicht nach dem Original, sondern nach der englischen Übertragung übersetzt wurde), ein (leider nicht vollständiges) Namensregister erschließt diesen schmalen, aber für das Verständnis der Avantgarde und des künstlerischen Films der zwanziger Jahre wesentlichen Band: eine Entdeckung, ohne Zweifel.

■ Deniz Göktürk: **Künstler, Cowboys, Ingenieure... Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten 1912-1920**. München: Wilhelm Fink Verlag 1998 (Literatur und andere Künste, Hg.: E. Lämmert und Th. Koebner), 265 Seiten, 27 Abb. ISBN: 3-7705-3235-X, DM 68,00

Untersucht wird die Amerikaimagination in Literatur und Film bis etwa 1920, wobei der Schwerpunkt der Arbeit auf der Zeit vor dem 1. Weltkrieg liegt. Das von konservativen und linken Kritikern gleichermaßen benutzte Schlagwort des „Amerikanismus“ war wesentlich negativ konnotiert; überwiegend in einer „Rhetorik nationaler Abwehr“ (S. 5) eingesetzt, stand es für die als bedrohlich empfundenen Auswirkungen der Modernisierung in Kultur, Politik und Wirtschaft, als da wären: Konkurrenzkampf, Quantität statt Qualität, Reklame, Großstadtleben, allgemeine Beschleunigung des Lebens, Verflachung, Kultur- und Traditionslosigkeit, schließlich auch der Amüsierbetrieb und die neue Zerstreuungskultur der Zeitungen und des Films. Diese Einstellung, so kann Deniz Göktürk belegen, hat sich nicht erst in der Weimarer Republik, sondern bereits vor dem 1. Weltkrieg herausgebildet; der Autorin gelingt es überzeugend, „Brücken zwischen den Amerika-Bildern des neunzehnten Jahrhunderts und denen der Weimarer Zeit“ zu schlagen. (S.7)

Im „Prozeß der Homogenisierung und Standardisierung des Publikums und der Konsumgewohnheiten“ bildeten Film und Reklame „die wichtigsten Medien der Amerikanisierung.“ (S. 8) Den Fragen, „welche Amerika-Bilder durch das Kino transportiert wurden, welche amerikanischen Filme in deutschen Kinos zu sehen waren und wie sich die Amerika-Imaginationen unter dem Einfluß der Filme veränderten“ (S. 11) wird aber nur indirekt nachgegangen. Daß in Deutschland die Kinematographie „als amerikanisches Medium beziehungsweise als Medium der Amerikanisierung“ (S. 92) gesehen wurde, wird nur durch Zitate von Walter Hasenclever (1913), Erich Schlaikjer (1914) und Alfred Kerr (1912/13) gestützt (S. 15, 78 und 93) - zu wenig, um diese durchaus spannende These ausreichend zu begründen.

Aufschlußreicher sind die präzise aufgespurten Beziehungen zwischen Amerikanismus, Kinoerfahrung und sozialer Umwälzung sowie der Geschlechterrollen an ausgewählten Texten. Analysiert werden Werke von Franz Kafka („Der Verschollene“), Georg Hauptmann („Atlantis“, 1912, Verfilmung 1913), Bernhard Kellermann („Der Tunnel“, 1913, Verfilmungen 1915, 1933, 1935), Hans Ludwig Rosegger („Der Golfstrom“, 1913), Alfred Bratt („Die Welt ohne Hunger“, 1916, Verfilmung 1920) sowie von Robert Müller („Der Barbar“, 1920). Das methodische Vorgehen ist „flexibel und lässt sich in erster Linie vom Quellenmaterial leiten“ (S. 17), das im Bereich der Literatur auch reichlich ausgebreitet wird, im Bereich Film allerdings nicht ganz so breit gestreut ist. Deniz Göktürk destilliert den Künstler, den Cowboy und den Ingenieur als zeittypische Projektionsfiguren des Amerikanismus (und der Männerphantasien). Eine wichtige Folie des Amerikanismus bildete Berlin, das Chicago an der Spree (S. 82ff), sowie Chicago selbst mit seiner industrialisierten Fleischproduktion in den berüchtigten Schlachthöfen (S. 128ff): auch im Kontext der „amerikanischen Gefahr“ eine wichtige Metapher des Amerikanismus. Der Amerika-Mythos beinhaltet auch die „Spannung zwischen den komplementären Bereichen Großstadt und Wildnis, Zivilisation und Natur, Modernem und Archaischem“ (S. 55).

George Grosz Stilisierung als amerikanischer Held und die Isar- und Heidelberg-Western werden von Göktürk als Facetten der Amerika-Imagination ebenso analysiert wie entsprechende Elemente in dem Film *Die Jagd nach der Hundertfundnote oder Die Rei-*

se um die Welt (1913). Die „Entwicklung Amerikas zum inszenierten Kunstraum und zum wiedererkennbaren, zitierfähigen Schauplatz innerhalb einer kinematographisch kondensierten Geographie“ (S. 205) sieht Göktürk um 1920 abgeschlossen, der Mythos Amerika wirkt aber bis heute nach, insbesondere im Topos der „Entwicklung im Getriebe der Publizität“ (S. 231) auf dem Hintergrund einer „nostalgischen Trauer um verlorene Authentizität“ (S. 233).

Auszüge aus dieser Dissertation erschienen bereits vorab in englischer und deutscher Sprache u.a. in KINtop und „A Second Life“. Das Buch mit seinem lesefreundlichen Layout enthält neben einem Personen-, Filmtitel- und Sachregister auch eine Filmographie, die lobenswerterweise auch den Standort der ausführlich besprochenen Filme angibt.

■ Jörg Bochow: **Vom Gottmenschentum zum Neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre.** Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997 (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg, Band 3), 208 Seiten, Abb. ISBN: 3-88476-258-3, DM 39,80

Der mythologisch-symbolische Gehalt der Filme von Aleksandr Dovzenko (*Zvenigora*, 1927/28; *Erde*, 1930) ist oft beschrieben und, insbesondere in Rußland, auch kritisiert worden. In seiner 1995 an der Humboldt-Universität vorgelegten Dissertation geht es Jörg Bochow aber weniger um das „Auffinden traditionell religiös besetzter Motive“, sondern um deren „Zuordnung zu Strukturen von kultureller Musterbildung.“ (S. 171) Nicht nur bei Dovzenko, sondern - und das ist der erstaunliche Befund dieser Studie - auch in den Filmen von Lev Kulesov und Dziga Vertov kann Bochow bemerkenswerte Übereinstimmungen mit kulturellen und ideologischen Mustern feststellen, die zwanzig bis dreißig Jahre zuvor virulent waren.

Der russisch-sowjetische Revolutionsfilm und die Avantgarde-Kunst der 20er Jahre sind zu einem großen Teil von solchen auch und vor allem religiösen Mustern durchzogen - Muster, die zumeist unter der Oberfläche wirkten und gar bis in die Gegenwart reichen: Bochow verweist hier auf das Werk von Andrej Tarkovskij (S. 188). Die „Russen-Filme“ erscheinen so in einem neuen Licht: unterhalb der revolutionären Botschaft wirken ästhetische Konzepte weiter, die diesem Oberflächendiskurs widersprechen. Es wäre hochinteressant, diese Herangehensweise auch auf den deutschen Film anzuwenden und nachzufragen, welche untergründigen Diskurse und kulturellen Felder etwa bei den großen Filmkünstlern der 20er Jahre wie Lang, Murnau und Ruttman weiterwirkten.

Bochows Eingangskapitel, in dem er die Grundlagen der russischen Kultur und des russischen Denkens zur Jahrhundertwende vorstellt (S. 11 - 45), ist hartes Brot für alle, denen dieses Gebiet fremd ist. Aber hier werden jene kulturellen Diskurse herausgearbeitet und vorgestellt, die in den von Kulesov, Vertov und Dovzenko in den 20er Jahre realisierten Filmen nachgewiesen werden. Insbesondere der Symbolismus mit seiner Tendenz zur Zergliederung und Neu-Montage in einer neuen Einheit und Synthese (S. 37ff) wirkte in der Avantgarde weiter. Für Bochow war der religiöse Philosoph Nikolaj Berdaev „für die Revolution in den Köpfen zumindest der Intellektuellen in den ersten zwanzig Jahren dieses Jahrhunderts in Rußland genauso wichtig (...) wie die Revolutionstheorie der marxistischen Sozialrevolutionäre.“ (S. 40) Weiterwirkende Kon-

zepte seien hier nur als Stichworte benannt: das Gottmenschentum, die Suche nach dem Neuen Jerusalem, Rhythmus- und Rauschkonzepte, der „Ausdrucksvolle Mensch“, die Idee vom „Neuen Menschen“ bzw. vom „Neuen Adam“, die Negation der Familie, die Antibürgerlichkeit.

Detailliert vorgestellt wird auch die Rezeption des Delsarte-Systems und der Dalcroze-Bewegung in Rußland durch Sergej Volkonskij sowie, darauf aufbauend, das Natursik-Konzept der Kulesov-Gruppe, d.h. die Anforderungen an den fotogenen, modellhaften Filmschauspieler (S. 46ff, 86ff). Bei Kulesov erkennt Bochow so einen doppelten Ansatz zur Schaffung eines Neuen Menschen: „durch Zergliederung und Zusammensetzen in der Montage der Einstellungen und durch das Zergliedern und Zusammensetzen in den Körpern des Natursiks selbst, der, als Projektion des Neuen Menschen - Zentrum und Teil der Weltmechanik - in neuer Weise vor die Forderung zur Selbstvervollkommnung, die seit der Jahrhundertwende in der russischen Kultur virulent ist, gestellt wird.“ (S. 126)

Auch im Werk von Dziga Vertov - trotz seines festen Platzes in der Filmgeschichte „eine rätselhafte Figur“ (S. 128) - diagnostiziert Bochow die Einflüsse von symbolistischen und religiös-philosophischen Mustern, etwa in zahlreichen Symbolen mit religiösem Hintergrund (das Filmauge - das Auge Gottes, rituelle Initiationen, der „Blick zum Himmel“, der Stier als Verkörperung von Dionysos). Vertovs „kommunistische Enträtse- lung der Welt“ erscheint als „Ausdruck der antireligiös-religiösen Suche nach dem ‚wahren‘ Wesen des Menschen.“ (S. 142). Bochow erkennt in Vertovs Werk die „Kon- stante des dichterisch-schwärmerischen Weltempfindens“ (S. 165), etwa wenn dieser in *Ein Sechstel der Erde* nicht die von Marx beklagte Entfremdung des Menschen als An- hängsel der Maschine thematisiert, sondern ganz im Gegenteil „die göttergleiche All- macht der Technik, hervorgehoben im Film durch das geräuschlose Gleiten perfekter Mechanismen“. (S. 167f)

Vergleichbares gilt für das Moment der Ekstase, ein für Vertov wichtiges, aber ambiva- lent eingesetztes Motiv: „Nicht nur der ‚alte‘ Mensch wird in Rauschzuständen ‚entlarvt‘, auch der Neue Mensch erscheint durch die rasenden Schnittfolgen - entgegen den eigen- en Proklamationen, die bewußtes Sehen, „Klassensehen“, Bewußtsein statt ‚magischer Suggestion einfordern‘ - in einer Form ‚mystischen Bewußtsein.“ (S. 152) - schreibt Bo- chow im Zusammenhang mit *Das Filmauge*.

Festgeschriebene Bilder vom sowjetischen Revolutionsfilm werden in dieser Arbeit gründlich und nachhaltig in Frage gestellt; Bochow betont das Weiterleben kultureller Muster auch in revolutionären Phasen gegenüber den in diesen Phasen sich durchset- zenden Innovationen und Umbrüchen: „Die Radikalität der ‚Russischen Montage‘ ist letztlich zurückzuführen auf die mit Gogol‘ begründete Traditionslinie, die das schein- bar ganzheitliche Individuum, das Unteilbare, zergliedert, zerstückelt und damit sich auflösen läßt. Diese Auflösung ist im russischen Diskurs Ausdruck der Krise, aber auch Voraussetzung für die neue Einheit von Mensch und Kosmos, für den Neuen Men- schen.“ (S. 39) Das utopische Konzept des Neuen Menschen endete aber mit der Ein- führung des Tonfilms und dem Sieg des sozialistischen Realismus. (S. 47)

Bochow hat für seine Arbeit auch bisher unveröffentlichten Dokumente aus russi- schen Archiven ausgewertet. Seine Filmographie ist aber, was den Nachweis der gesich- teten und ausgewerteten Filme angeht, erstaunlich ungenau. So gibt er an, *Die unge- wöhnlichen Abenteuer des Mister West im Lande der Bolschewiki* in einer „offiziellen, für das russische Fernsehen gemachten Umspielung auf Magnetband“ (S. 100) analysiert zu

haben; Vertovs *Das Filmauge* wird in der dem Autor „zur Verfügung stehenden Kopie“ (S. 152f) beschrieben und mit einer anderen, nicht spezifizierten Kopie (S. 156) verglichen. Über *Erde* erfahren wir immerhin, daß Bochow mit einer 1971 von Mosfilm rekonstruierten Fassung gearbeitet hat, während „in der auch in Deutschland verbreiteten zensierten Fassung“ (S. 188) wichtige Szenen fehlen - wo der Autor aber diese Kopien eingesehen hat und wann diese Zensur stattfand, wird nicht angegeben.

Dies betrifft leider nicht nur Bochow: es ist schon rätselhaft, warum Wissenschaftler, die sich mit Film beschäftigen, ihren Untersuchungsgegenstand so nachlässig zitieren wie sie nie ein Textzitat oder ein Archivadokument belegen würden. In der Filmwissenschaft sollte sich endlich die Selbstverständlichkeit durchsetzen, daß Filme ebenso präzise nachzuweisen sind wie andere Quellen, wie Archivalien, Bilder und Texte, d.h. mit Angabe des Archivs und der jeweiligen Signatur: zwecks Nachprüfbarkeit, zum Weiterforschen.

■ Helmut Korte: ***Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptions-historischer Versuch.*** Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, 504 Seiten, Abb. ISBN 3-525-20714-X, DM 88,00

Das Publikum, das Ende der Weimarer Republik ins Kino ging, ist für die Filmforschung unwiderruflich verloren: wie welche Teilpublika welche Filme im welchem Kontext aufgenommen haben - nachträglich, also rezeptionshistorisch, läßt sich das nur noch sehr vermittelt und damit kaum noch feststellen. Dies das wohl wichtigste Fazit (S. 433f) von Helmut Kortes umfänglichem Versuch einer historischen Wirkungsbestimmung des Spielfilms in den letzten drei Jahren der Weimarer Republik.

Kortes Forschungsfrage zielt allgemein darauf ab, „welchen Beitrag die im deutschen Film von 1930-33 angebotenen Handlungsmuster, vermittelten Aussagen, Gefühle, Stimmungen, Mythen zur Vorbereitung des deutschen Faschismus geleistet haben.“ (S. 40) Der Autor nähert sich seinem Thema in drei Schritten: nach der Darstellung des allgemeinen sowie des filmhistorischen Kontextes folgt eine Annäherung an die zeitgenössische Rezeption aller Filme des untersuchten Zeitraums, deren Ergebnis abschließend durch exemplarische Fallstudien konkretisiert wird. Auch dieses Vorgehen bleibt eine „wissenschaftliche Gratwanderung“ (S. 47), die aber durchaus spannende Einzelergebnisse zeigt, auch wenn man nicht mit allen Punkten, insbesondere den Ausgangshypothesen, einverstanden sein muß. Unterstellt wird nämlich ein „mittelbarer Zusammenhang“ (S. 9) zwischen Filmproduktion und -rezeption und dem Verlust des demokratischen Bewußtseins in der Zeit von 1930 bis 1933. So seien „vor allem“ die Unterhaltungsfilme „bevorzugtes Gebiet für die Vermittlung politischer Botschaften“ (S. 9) gewesen.

In einem der eigentlichen Untersuchung vorausgehenden Resümee geht Korte davon aus, daß diese Filme „das Verhalten der Zuschauer außerhalb des Kinos mehr oder weniger direkt beeinflusst“ haben: „Spätestens mit der ab Ende 1931 unübersehbaren ‚rechten‘ Trendwende dürften sie mit ihrer tendenziellen Blockierung eigenen politischen Handelns über die reine Ablenkungs- und Trostfunktion hinaus zur wachsenden Akzeptanz der öffentlich propagierten nationalistisch-autoritären Lösungen direkt beigetragen haben.“ (S. 121) Und schließlich, als Ergebnis seiner Studie: der „radikale Kontinuitätsbruch, der mit der ‚nationalen Revolution‘ eingeleitete generelle Neubeginn (...) fand, sofern man überhaupt von einem ‚Bruch‘ sprechen kann, nicht erst mit

oder unmittelbar nach dem 30. Januar 1933 statt. Unter filmpolitischer Perspektive ist dieser Umschlagpunkt gut ein Jahr früher, etwa mit der Jahreswende 1931/32 anzusetzen und zwar als sprunghafte Steigerung einer recht kontinuierlichen Entwicklung.“ (S. 422f)

Das heißt: Albrechts Untersuchung von 1969 über die nationalsozialistische Filmpolitik aufgreifend, wendet Korte dessen Einteilung der NS-Spielfilme in P- und nP-Filme auf die Spielfilmproduktion von 1930-33 an und kann ab 1932 eine abrupte Zunahme der P-Filme feststellen. (S. 127) Eine differenzierte Untersuchung auf der Basis von 590 deutschen bzw. deutsch-ausländischen Ton-Spielfilmen anhand von sieben Kategorien (V1, V2: eindeutige oder tendenzielle Sozialkritik, V3 - 5: unpolitische Unterhaltungsfilme, V6, V7: eindeutige oder tendenzielle nationalistische Filme) belegt zudem für die Jahreswende 1930/31 einen Umschwung im Filmangebot (konkret: Zunahme optimistischer Tendenzen) und eine spürbare Veränderung des Publikumsverhaltens (konkret: Realitätsabwendung).

Leider verläßt sich Korte bei der Gesamtanalyse aller von 1930-33 produzierten ca. 600 deutsche abendfüllende Spielfilme allein auf die zeitgenössischen Schriftdokumente wie z.B. Inhaltsangaben und verzichtet auf die Arbeit mit den konkreten Filmen. Dies macht sich nicht zuletzt in der Kategorisierung bemerkbar: Jutzis *Berlin-Alexanderplatz*, Karl Antons *Die Galgentoni*, Ruttmanns *Feind im Blut*, Granowskys *Die Koffer des Herrn O.F.* und *Das Lied vom Leben*, Ozeps *Der Mörder Dimitri Karamasoff*, Lamprechts *Zwischen Nacht und Morgen* und andere sind als Filme mit neutraler Aussage (V3) eingestuft, obschon sie klare „Anknüpfungspunkte für Denkanstöße“ (S. 149) enthalten und somit zu V2 gehörten, zumal Korte hier auch Siodmaks *Abschied* aufgenommen hat. Da V2 insgesamt nur 14 Filme umfaßt, kann sich so rasch eine andere Gewichtung ergeben. Korte kennt immerhin 35% der Filme (S. 45) - also etwa 200; durch eine korrigierende Sichtung hätte hier eine präzisere Einstufung der Filme erfolgen müssen. Bei der Analyse der intendierten Aussage kommt man um den Film, sofern erhalten, nicht herum; bei der Bestimmung der zeitgenössischen Einschätzungen setzt auch Korte auf die Auswertung ausgewählter Rezensionen.

Daß viele der sog. Unterhaltungsfilme „im normalen Verleih, den Videotheken oder Filmarchiven“ kaum erhältlich sind (S. 17), sollte die Filmforscher aber nicht abhalten, immer wieder die Filmarchive zu nutzen - sie sind ergiebiger, als gemeinhin angenommen; im Verleih und in Videotheken wird man die Mittelfilme sowieso nicht finden. „Bedingte Zugänglichkeit, Zeitaufwand“ (S. 42) sollten nicht abschrecken; andere Forscher müssen auch reisen, um Akten und Dokumente in internationalen Archiven einzusehen. Die gesichteten und ausführlich analysierten Spielfilme sollten schließlich quellenmäßig nachgewiesen werden: auch Korte gibt nicht an, mit welchen Fassungen und Kopien aus welchen Archiven er gearbeitet hat: bei *Westfront 1918* wurde eine „Filmfassung“ (S. 194) benutzt, *Zu Befehl, Herr Unteroffizier* und *Ein blonder Traum* wurden auf „Videokopien“ (S. 301 u. 329) gesichtet.

Daß Korte die 1930 noch produzierten Stummfilme und damit ein Drittel der Spielfilmproduktion nicht auswertet - Begründung: sie seien nicht in Bauers *Deutschem Spielfilm-Almanach* von 1950 erfaßt (S. 123f) - verringert zudem die Aussagekraft der für 1930 ermittelten Daten. Einige Ungenauigkeiten im Detail - auf S. 118 schreibt Korte, daß der größte Teil der Bevölkerung wöchentlich oder häufiger ins Kino ging, eine Seite später zitiert er Jason, der 1931 den Kinobesuch je Einwohner mit 6,6 pro Jahr angibt - schmälern nicht den Wert dieser Untersuchung. Kortes „rezeptionshistori-

scher Versuch“ ist sehr ergiebig, wenn es darum geht, Stimmungen und Tendenzen in der Spielfilmproduktion zu ermitteln; neben spannenden Einzelergebnissen birgt er zahlreiche Anregungen (etwa das Umschwenken der Filmkritik Anfang der 30er Jahre genauer zu untersuchen) und Denkanstöße (etwa das Konzept der intendierten Rezeption), verweist auch auf Forschungslücken (etwa Besucherstatistik, Häufigkeit des Kinobesuchs, Zahl der eingesetzten Kopien usw.). In den Filmen „Kollektivdispositionen oder Tendenzen“ (Kracauer, zit. nach Korte S. 52) nachzuspüren ist ein Ansatz, die „historisch-gesellschaftlichen Funktion der Filme“ (S. 134) im Sinne einer Beeinflussung der Zuschauer ermitteln zu wollen, aber ein anderer. Grundsätzlich daher die Frage, wie Filmproduktion und Publikumserwartung aufeinander abgestimmt waren: reagierte die Filmwirtschaft auf ein verändertes Publikum oder veränderte der Ideologiegehalt der Massenfilme das Publikum - und wie waren diese Prozesse verzahnt?

■ Günter Agde: **Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897**. Berlin: Das Neue Berlin, 1998, 175 Seiten, DM 49,80, zahlr. Abb., durchgängig vierfarbig
ISBN 3-360-00865-0, DM 49,80

Günter Agdes Buch zur Geschichte des deutschen Werbefilms von den Anfängen 1897 bis zur Einführung des Werbefernsehens in den 50er Jahren - pointiert formuliert, engagiert vorgetragen - schließt eine in den letzten Jahren immer schmerzlicher empfundene Forschungslücke.

Julius Pinschewer war der erste, der sich mit Werbefilmen am Markt behauptete. Von etwa 1910/11 bis gegen Ende der 20er Jahre konnte er sich mit bewußt künstlerisch gestalteten Reklamefilmen eine domierende Position sichern. Er gewann so kreative Köpfe wie den Kameramann Guido Seeber, die Avantgardisten Lotte Reiniger und Walter Ruttmann, hochbegabte Zeichner wie Hans Fischerkoesen oder feinfühlig Puppengestalter wie die Geschwister Hedwig und Gerda Otto für seine Werkstatt mit „Bauhütten-Atmosphäre“. (S. 21) Andere Werbefirmen zogen nach: Hans Richter etwa arbeitete für die Epoche, Oskar Fischinger für die Tolirag.

Die Höhepunkte der Geschichte des deutschen Werbefilms wie die von den Filmavantgardisten der 20er Jahre gestalteten Reklamefilme werden von Agde ausführlich gewürdigt, Sonderformen wie Wahl- oder Kulturwerbefilme zumindest kurz vorgestellt. Ein Glanzstück in Agdes breitem Panorama des deutschen Werbefilms ist eine präzise analysierte Kampagne der Zigarettenmarke Muratti, die 1932/34 mit künstlerischen Filmen von Hans Fischerkoesen, Wolfgang Kaskeline und Oskar Fischinger einen großen Werbefeldzug startet; diese Aktion „markierte filmkünstlerisch den Höchststand damaliger deutscher Werbefilmkunst und der deutschen Filmavantgarde. Sie bezeichnete zugleich einen Endpunkt...“ (S. 98) Denn ab 1933 wurde auch die Filmwerbung gleichgeschaltet, wichtige Werbeleute wie Julius Pinschewer oder der Ungar George Pál, eine Zeitlang Chef-Trickzeichner der Ufa, verließen Deutschland.

Der Markt für Werbefilme wuchs weiter an und wurde jetzt auch immer stärker öffentlich wahrgenommen. „Alle bisherigen Formen des Werbefilms wurden weitergeführt, in Details auch verbessert und aktualisiert, neue freilich nicht gefunden.“ (S. 107) Ende der 30er Jahre ging die Wirtschaftswerbung „schrittweise von der Konsumentenwerbung zur Verbraucherlenkung über“ (S. 121), wozu man sich vor allem des Kulturfilms bediente. Immer häufiger wurde für einen sparsamen Umgang mit Waren

aller Art geworben; Ersatzstoffe wurden angepriesen, zahlreiche Sparkassenwerbefilme dienten der „geräuschlosen Kriegsfinanzierung“. Der Fortgang des Krieges schließlich brachte eine immer stärkere Einschränkung der Werbefilme, bis sie im August 1944 - mit Ausnahme der Sparkassenwerbefilme sowie der zum Sparen aufrufenden Filme - ganz verboten wurden. In zwei Exkursen liefert Agde zudem Unbekanntes über die 1941 gegründete Deutsche Zeichenfilm GmbH und die Mars-Film GmbH.

In der desolaten Wirtschaftslage nach Kriegsende waren Werbefilme überflüssig. Zwei deutsche Staaten und zwei Wirtschaftssysteme brachten schließlich auch die Teilung des Werbefilms „in zwei unterschiedliche, bald voneinander abgeschiedene und weiter auseinanderdriftende Entwicklungen - bis in die Ästhetik hinein.“ (S. 147) In der Planwirtschaft fristete der Werbefilm ein Schattendasein. Die DEWAG (Deutsche Werbe- und Anzeigen-Gesellschaft) produzierte ab 1950 zwar auch Werbefilme, besonders Kurt Weiler setzte hier Impulse, ging dann aber mehr und mehr zu Filmen mit volkserzieherischem Charakter über. „Der traditionelle Werbefilm wurde so allmählich umfunktioiniert und zu einem Agitationsinstrument geformt, das immer mehr politisiert wurde.“ (S. 149)

In Westdeutschland erlebte der Werbefilm im Rahmen des Wirtschaftswunders einen neuen Aufschwung: 1956 gab es bereits wieder 100 Werbefilmproduzenten, unter ihnen Hans Fischerkoesen, Werner Kruse und Roland Töpfer. Das von Töpfer gezeichnete HB-Männchen entwickelte sich zu einer der erfolgreichsten Werbefilmserien überhaupt.

Der Werbefilm als „filmisches Klein-Genre“ zog seine Daseinsberechtigung auch aus einem „plebejisch-populistischen Grundton.“ (S. 18) Auffallend der starke Rückgriff auf den Animationsfilm, auffällig auch der häufige Einsatz von Elementen des Varietés und des Revue-Theaters. Agde stellt den Werbefilm als Teil einer „durchgreifenden Visualisierung des Alltags“ (S. 6) vor und bindet ihn an andere Werbefelder an. Agde nennt sie alle, die bisher weitgehend namenlosen Werbefilmgestalter - etwa Hermann Abeking, Walter Born, Johann Georg Ewald, Harry Jaeger, Curt Schumann - , jene, die man schon als fleißige Werbefilmer kannte - die Brüder Diehl, Hans Fischerkoesen, Wolfgang Kaskeline, Werner Kruse und George Pál - sowie jene, die man bisher eher selten mit dem Werbefilm in Verbindung brachte wie Gerhard Fieber, Loriot, Svend Noldan, Paul Simmel und Kurt Weiler. Agdes einfühlsame Nachzeichnung ihrer Handschriften gehört zu den stärksten Leseindrücken.

Vorgestellt werden auch die zahlreichen Produktionsfirmen, soweit sich ihre Geschichte und ihr Profil rekonstruieren lassen: die kleineren, überwiegend regional tätigen wie die Boehner-Film in Dresden, die großen, wie die Werbekunst Epoche Ende der 20er Jahre, die Ufa-Werbefilm bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, die Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft DEWAG in der DDR. Agde analysiert auch brancheninterne Auseinandersetzungen wie den ab 1927 zwischen der Werbekunst Epoche Reklamegesellschaft aus Frankfurt am Main und der Ufa ausgefochtenen Machtkampf; erstmalig werden hierzu die Ufa-Vorstandsprotokolle ausgewertet. Wirtschaftsgeschichtliche Aspekte stehen aber nicht im Vordergrund; Agdes Buch präsentiert sich wesentlich als Kulturgeschichte des Werbefilms.

Agde verzichtet auf „wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den raren, entlegenen publizierten Darstellung zu Einzelthemen.“ (S. 6) Das Literaturverzeichnis ist sehr knapp gehalten, Anmerkungen und Fußnoten sind auf ein Mindestmaß reduziert, was die weitere Forschung erschwert. Etwa Seite 14f: hier datiert Agde zwei Pinschewer-Filme für Maggi, *Die Suppe* und *Die Flasche*, die bisher auf 1910/12 datiert wurden, auf

1906 - ohne Beleg ist diese Datierung aber nicht nachprüfbar. Daß die Archivlage der analysierten Filme nicht nachgewiesen ist, erschwert die weitere Erforschung dieser „Sonderform des Films“ (S. 6) zusätzlich.

Bei Einzelthesen ist Widerspruch anzumelden: die Avantgardisten Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger und Lotte Reiniger haben keineswegs im Werbefilm debütiert (S. 72). Diskussionswürdig auch Agdes Vorschlag, den Werbefilm generell als Experimentierstube und künstlerisches Laboratorium zu werten. Dies trifft sicherlich auf den nichtavantgardistischen Animationsfilm zu, der sich tatsächlich fast ausschließlich im Werbefilm entfaltet; darüberhinaus wäre diese These jeweils punktuell zu überprüfen.

Trotz dieser Einwände gilt: Agdes Buch über den Werbefilm ist die längst fällige Rehabilitation und filmwissenschaftliche Nobilitierung dieses Klein-Genres an der Schnittstelle von Film-, Werbe- und Kulturgeschichte. Der Verlag hat diese Bemühungen mit großzügigen Farbabbildungen (auf S. 32 steht allerdings das Photo aus Walter Ruttmanns Werbefilm *Das Wunder* (1922) auf dem Kopf) und einem lesefreundlichen Layout unterstützt.

Agdes Buch, auch international einzigartig, ist schon jetzt als Referenzwerk zum deutschen Werbefilm zu werten. Der Autor hätte gerne ein Begleitvideo mit den wichtigsten Arbeiten aus der Geschichte des deutschen Werbefilms beigegeben; dies scheiterte an der Zurückhaltung einiger Rechteinhaber und an der ungeklärten Rechtelage bei Werbefilmen.

■ **Als die Werbung flimmern lernte. Teil 1: Die Wirtschaftswunderjahre.** Köln: Tacker Film, 1999. VHS, ca. 65 Min., **Teil 2: Sixties pur.** VHS, ca. 55 Min.
Teil 1: ISBN 3-931588-45-9, DM 49,9 - Teil 2: ISBN 3-931588-46-7, DM 49,90
(Beide Kassetten zusammen: DM 79,90)

Zwei Video-Editionen mit westdeutschen Kino- und Fernsehwerbefilmen der 50er und 60er Jahre, von Ulrich Wunsch ansprechend zusammengestellt und knapp kommentiert. Die 50er Jahre brachten einen letzten Höhepunkt des klassischen deutschen Werbefilms: pointierte Kurzgeschichten, noch erstaunlich viele und zum Teil länger ausgeprägte Trickfilmepisoden (für Maggi, Nescafé, Bauknecht, Penaten), immer noch zahlreiche Puppenanimationsfilme (etwa eine bössartige Karies-Puppe mit einem langen Bohrer als Nase), Werbeschlager (wie der schmissige Pfanni-Knödel-Song), wiedererkennbare Werbefiguren (wie der von Wolfgang Kaskeline gezeichnete Sarotti-Mohr).

Aber die Zeichen des Übergangs zu Kurz- und Kürzestspots sind nicht zu übersehen: Trickfilmteile werden nur noch als Übergang zu den wichtigeren Realaufnahmen der beworbenen Produkte eingesetzt; ausgearbeitete Geschichte werden immer stärker auf Momentaufnahmen reduziert. Hans Held zeichnet die Mecki-Figur für die Hör Zu-Werbung, Loriot animiert für die Münchener Kruse-Film (und für Scharlachberg) sein Knollennasen-Männchen, aber auch für einen Social Spot, der gegen falsche Einflüsterungen und für Eigeninitiative in der sozialen Marktwirtschaft wirbt. Ein weiterer Streifen eines unbekannt Zeichners beschwört die Zuschauer, nach den Anstrengungen des Wiederaufbaus den klaren Blick zu bewahren - der Blick durch die falsche Brille ist rot getönt! - und die Geldwertstabilität nicht aufs Spiel zu setzen. Zusammen mit dem langen Animationsfilm *Man mußte...*, der für die Isetta von BMW wirbt, auch die formal gelungensten Beispiele dieser Edition.

„Sixties pur“ belegt dagegen den Niedergang einer Werbung, die sich auch immer als künstlerisch verstand; sogar das Handwerkliche gerät weitgehend in Vergessenheit. Kreative Aufbrüche und Innovationen, die man mit den 60er Jahren verbindet: in der Werbung - zumindest in dieser Auswahl - blüht sie in nur wenigen Beispielen auf: ein avantgardistische Pop-Werbespot von Charles Wilp für Afri-Cola und animierte Popart für das Waschmittel Korall. Ein Lichtblick auch der ständige Kampf des HB-Männchens mit den Tücken des Alltags: „Wer wird denn gleich in die Luft gehen?“ Leider hat der Autor die Werbepointen dieser Kinospots abgeschnitten und so leider auch das Timing der humorigen Szenen zerstört. Die meisten Spots sind noch schwarz-weiß - das Farbfernsehen wurde erst 1967 in der BRD eingeführt. Nur vereinzelt wird noch mit Zeichentrick oder Puppenanimation gearbeitet; selten auch tricktechnische Kompositionen. Einige Spots von Fischerkoesen zeigen sich ebenfalls uninspiriert. Neben Klementine (für Ariel) und dem Kaffee-Experten (von Tschibo) zahlreiche Prominenz: Heidi Brühl und Nadja Tiller (für Lux-Seife), Franz Beckenbauer (für Knorr-Suppen), Rudi Carrell (für Mondamin), Sepp Maier (für Haribo) und Joachim Fuchsberger (für 4711). „Fortschritt besteht immer darin, etwas anders zu machen“ doziert ein Stuyvesant-Spot. So gesehen, trat die Werbung der Sixties weitgehend auf der Stelle.

Mail Order über Tacker Film GmbH, Richard-Wagner-Straße 21, 50674 Köln
Tel.: 0221 - 240 80 27 / Fax: 0221 - 240 80 29 / Email: tackerfilm@bigfoot.com

vorgestellt von... Günter Agde

■ Petra Grimm: **Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots** (= Reihe diskurs film, Bd. 10, hrsg. von Klaus Kanzog). München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig, 1996, 441 Seiten, 253 Abb. ISBN 3-926372-60-5, DM 118,00

Das ist hartes, aber sehr lohnendes Brot: in über 400 Seiten geht die Autorin auf Spurensuche in ein modernes, äußerst vielgestaltiges und sich rasant weiter zersplitterndes Feld moderner Bilderfluten. Sie versucht nichts weniger, als Strukturen, Motivationen und soziale Aspekte von Werbespots im Fernsehen zu analysieren und zugleich zu beschreiben, was sie als Bausteine für narrative Erzählweisen bereithalten.

Gemeinsam mit anderen Mitstreitern hat Petra Grimm dafür eine immense empirische Vorarbeit geleistet, die als unerlässliches Fundament für ihre theoretischen Exkurse unabdingbar war. Sie hat umfangreiches Material aus zahllosen Werbespots im Fernsehen der 80er Jahre gesammelt, ausgewertet und als Datenbank aufbereitet. (Sie selbst merkt großzügiges Entgegenkommen etlicher Werbespot-auftraggebender Firmen an, ein Indiz, daß sich die bisher mehr als zögerliche Haltung der Industrie zur wissenschaftlichen Erforschung ihrer Werbefilm-Strategien zu ändern beginnt.)

Grimms Arbeit ist die überarbeitete Fassung einer Dissertation, die die Autorin 1994 erfolgreich verteidigte. 150 Werbespots hat sie für den Kern ihrer Forschung ausgewählt und analysiert sie für ihre Zusammenhänge, 17 davon stellt sie im Anhang ihrer Arbeit mit Einzelbildfotos und präzise-sachlichen Sequenz-Protokollen detailliert dar: eine exemplarische filmwissenschaftliche Akribie, zudem modern, anschaulich und durchweg mitvollziehbar (daß die Wiedergabequalität der Fotos zu wünschen läßt, mindert den Wert dieser Kärnerarbeit keineswegs).

Die gesamte Darbietung ihres Materials erinnert an die Versuchsreihen in den Labors der Chemiker, die Analyse an die Sezierkünste der Chirurgen. Hier setzt Grimm einen Standard werbe-spot-wissenschaftlicher Untersuchung, der fortan kaum unterschritten werden darf. Er markiert zugleich eine Schwierigkeit: beim gegenwärtigen allgemeinen Niveau wissenschaftlicher Annäherung an dieses Spezialgebiet muß die Ernsthaftigkeit und fast manische Genauigkeit der Analyse erst noch durchgesetzt werden - Grimms Arbeit kann da nur ein edler Anfang sein, dessen Qualität andernorts erst noch durchgesetzt werden muß.

Allen Schlußfolgerungen Grimms, allen ihren Ableitungen zu diversen Teilaspekten des Narrativen, die sie mittels ihrer Werbespot-Analysen betreibt, kann man sich mit Vertrauen und gar gelegentlichem Spaß an unerwarteten Querverbindungen anschließen, wenn man Aspekte semiotischer Theoriebildung konsequent und mit wissenschaftlicher Strenge (wie sie Petra Grimm betreibt) zu den Erzählformen moderner Werbespots hinzu- und die gewonnenen Theoreme aus- und weiterdenkt. Daß dabei gelegentlich theoretisierende Höhenflüge der eher verwirrenden Form zu lesen sind, ist wohl der schönen Begeisterung der Autorin für ihr Thema und der absoluten Neuartigkeit ihres Ansatzes zu danken. Besonders plausibel erschienen mir jene Zusammenhänge, in denen Petra Grimm versuchte, Erzählstrukturen von Werbespots zu genrespezifischen Gruppierungen zusammenzufassen und damit Teile einer Formentypologie in der Vielfalt zu bestimmen. Und noch ein Vorzug: sie stützt sich bei ihrem Basismaterial ausschließlich auf Spots, die für Alltagsgüter - und nicht für Luxusartikel - werben und schlägt damit eine ferne, aber erkennbare Brücke zur Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino (die sie ansonsten außen vor lassen muß).

Die filmwissenschaftliche Bibliothek, zu der sich die Münchner, von Klaus Kanzog herausgegebene diskurs film-Reihe sukzessive mausert, legt mit der Arbeit von Petra Grimm einen wichtigen Baustein zur Theorie der modernen Medien vor, weil sie ein Hauptfeld aktueller Massenkommunikation, Reklame im Fernsehen, einbezieht und sehr ernst nimmt.

Kurz vorgestellt

■ Ingelore König (Hg.): **Bis zum Horizont und weiter. Das Buch zum Film mit Wolfgang Stumph.** Berlin: Henschel Verlag 1999, 96 Seiten, 65 Abb.
ISBN 3-89487-327-2, DM 19,90

Der Film als Fotoroman, als Text knappe Drehbuchauszüge. Durch einfühlsame und instruktive Interviews von Jürgen Bretschneider mit Regisseur Peter Kahane und Hauptdarsteller Wolfgang Stumph sowie sensible Rollenporträts von Bretschneider (über Wolfgang Stumph), Ingelore König (über Katja Pfeifer und Gudrun Okras) und Ralf Schenk (über Corinna Harfouch) mehr als nur ein Buch zum Film. Ferner ein Beitrag des Produzenten Alfried Nehring, ein Who is Who der Mitarbeiter vor und hinter Kamera sowie die Stabangaben.

JpG

■ **Filmverstehen. Vier methodische Ansätze am Beispiel von *Trainspotting*.** medien praktisch TEXTE I. Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., Oktober 1998, 52 Seiten, DM 10,00
Info: <http://www.gep.de/medienpraktisch/>

Aus vier methodischen Perspektiven wird eine Analyse des britischen Films *Trainspotting* (1995, R: Danny Boyle) unternommen. Hans-Dieter König (Universität Frankfurt am Main) vertritt die tiefenhermeneutische Sicht, Wolfgang Struck und Hans J. Wulff (Universität Kiel) die textanalytische, Eggo Müller (HFF Potsdam) die diskurstheoretische und Rainer Winter (TH Aachen) die Sicht der Cultural Studies. Lothar Mikos (HFF Potsdam) führt in das Thema Filmverstehen ein.

JpG

■ Silke A. Stecher: **Eine filmdramaturgische Leitbildanalyse von *Greenpeace*.** Paper 98 - 139, 28 Seiten

ISBN 3-927064-45-9, Schutzgebühr: DM 6,00

■ Silke A. Stecher: **Die *Spots* von *Greenpeace*.** Paper 98 - 140, 45 Seiten

ISBN 3-927064-46-7, Schutzgebühr: DM 6,00

Veröffentlicht 1998 vom Verein zur Förderung der Ökologie im Bildungsbereich eV, Essener Straße 14, 10555 Berlin

Zwei Papers der Forschungsgruppe Umweltbildung an der Freien Universität Berlin, die sich mit Fragen des Umweltbewußtseins und der Umweltbildung, also mit den kulturellen Dimensionen der Ökologie, beschäftigt. Silke A. Stecher untersucht die Kinowerbung von Greenpeace einerseits auf dem Hintergrund von Leitbildern, die aus ökologischen Filmen destilliert wurden und orientiert sich andererseits an den Thesen bzw. Fragestellungen von Bernward Wember zum Thema Social-Spot. Fünf Social-Spots von Greenpeace, zwischen 1988 und 1996 produziert, werden detailliert analysiert. „Ziel ist es, Erkenntnisse über das Zusammenwirken von filmdramaturgischem Aufbau, kommunizierten Leitbildern und Motivationskraft des jeweiligen Spots zu gewinnen.“ (Die Spots von Greenpeace, S. 3) Die Autorin kommt zu dem erstaunlichen Ergebnis, daß die untersuchten Spots überwiegend katastrophenorientiert sind - im Gegensatz zu dem sonst von Greenpeace vertretenen aktiven und optimistischen Umweltschutz.

JpG

■ Walter Dehnert: **Bibliographie zum volkswissenschaftlich-kulturwissenschaftlichen Film.**

Marburg: Arbeitskreis Volkskunde und Kulturwissenschaften e.V., 1998 (= Arbeitskreis Volkskunde und Kulturwissenschaften, Schriften Band 5), 78 Seiten

ISBN 3-929425-13-0, DM 30,00

Der Arbeitskreis Volkskunde und Kulturwissenschaften (Pf. 1122, 35001 Marburg) ist ein Zusammenschluß vorwiegend jüngerer Kulturwissenschaftler bzw. Absolventen der Volkskunde und versteht sich als Diskussions- und Publikationsforum insbesondere auch für Abschlußarbeiten. In der Schriftenreihe des Arbeitskreises hat Walter Dehnert bereits 1994 zwei Bände „Fest und Brauch im Film“ herausgegeben. Die vorliegende Bibliographie „orientiert sich am volkswissenschaftlichen Film, mithin an (Dokumentar-)Filmen, die unter Beteiligung von Volkskundlern entstanden sind.“ (S. 3) Die 579 Titel sind alphabetisch aufgeführt und durch ein Personen- und Sachregister erschlossen. So er-

fährt man z.B., daß Colin Ross schon 1912 einen Zeitungsartikel über das wissenschaftliche Kino publizierte.

JpG

■ Jörg Prinz: **Der Kinoführer Berlin**. Berlin: Nicolai Verlag | 1998, | 28 Seiten, Abb. ISBN 3-87584-710-5, DM 19,80

Die Kinolandschaft Berlins verändert sich zur Zeit recht schnell. Eine Ursache sind die Multiplexe, die wie Staubsauger die Zuschauer ansaugen und den traditionellen Kinos und Kinostandorten das Leben schwer machen. Der Kurfürstendamm, seit den 10er Jahren klassischer Kinostandort der Stadt, bilanziert derzeit einen Besucherrückgang von 15%. Und im nächsten Jahr verläßt die Berlinale den Berliner Westen und zieht an den Potsdamer Platz. Veränderungen, die sich im Kinoführer von Jörg Prinz nur bedingt wiederfinden - Redaktionsschluß war August 1998. Aber Prinz bietet eine solide Übersicht über alle Berliner Kinos, über Programm und Technik, Service und Komfort, mit gelegentlichen Exkursen in die Geschichte einzelner Häuser. Auch die Anbindung an die öffentlichen Verkehrsmittel wurde nicht vergessen.

JpG

■ K. Podoll, H. Ebel: **Psychiatrische Beiträge zur Kinodebatte der Stummfilmära in Deutschland**, in: Fortschritte der Neurologie, Psychiatrie. Stuttgart. New York: Georg Thieme Verlag, 66. Jg., H. 9, September 1998, S. 402 - 406

Eine Auswertung von über 60 Veröffentlichungen psychiatrischer Autoren aus der Frühzeit der Kinematographie über die Gefahren des Kinos und ein wertvoller Beitrag zur „Bedeutung des medizinischen Paradigmas im Kontext der Kinodebatte“. Behandelt wurden in Theorien der Filmwahrnehmung u.a. die Suggestivkraft des Films und seine Wirkungen auf die Zuschauer. Hauptanliegen der medizinischen Autoren war jedoch, insbesondere zwischen 1909 und 1919, „die Herausstellung gesundheitlicher Gefahren kinematographischer Vorführungen“: die unhygienische Ausgestaltung der Kientöpfe, Schäden für die Augen, negative Auswirkungen auf das Nervensystem bzw. die Psyche, sowie die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Filmerlebnis und Straftaten.

JpG

Lesefrucht:

1898: Der Kinematograph im Theater

Im Breslauer Stadttheater ist neulich eine Probe mit der Verwendung des Kynematographen zu scenischer Darstellung gemacht worden, und zwar handelte es sich um nichts Geringeres als eine wirkungsvolle Ausführung des Walkürenrittes im Nibelungenzyklus.

aus: Propaganda. Berlin: Conrad Skopnik, 1. Jg., H. 11, August 1898, S. 568