FILMBLATT 12 **5. Jg. - Winter 1999/2000**
ISSN 1433-2051

Herausgeber:
CineGraph Babelsberg e.V.
Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung
Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Das erste FILMBLATT im Jahr 2000 bringt gleich drei Neuerungen.

Auf vielfachen Wunsch bieten wir Ihnen zum schnelleren Auffinden und Nachschlagen der Beiträge ein Inhaltsverzeichnis an. Der Offsett-Druck wird uns in Zukunft erlauben, gelegentlich auch das eine oder andere Foto in ansprechender Qualität abzubilden. Schließlich stellt diese Ausgabe den Versuch dar, die neue amtliche Rechtschreibung anzuwenden.

Bitte teilen Sie uns rechtzeitig Veränderungen Ihrer Anschrift mit; wir können leider keine Nachrecherchen anstellen.

Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung durch die Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung.

FILMBLATT erscheint weiterhin kostenlos. Durch ein Förderabonnement in Höhe von 30 DM können Sie die Herausgabe des FILMBLATTS unterstützen. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugestellt.

Nachtrag zu FILMBLATT 11:

Die Joris Ivens-Zeichnung von Leo Haas in FILMBLATT 11 (S. 49) entnahmen wir aus: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein, Hans Wegner (Zusammenstellung und Redaktion): Joris Ivens. Hg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR und dem Club der Filmschaffenden der DDR, Berlin 1963, nach Seite 239.

FILMBLATT 1 - 11 sind vergriffen.

Berlin, den 20. März 2000

CineGraph Babelsberg: Konto 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00
Stichwort (für ein Förderabo auf Rechnung): FILMBLATT 2000 (RE)
Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 2000 (SP)

Redaktion:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin
Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50
E-Mail: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Schaffende Hände. Zur Gründung des „Instituts für Kulturforschung e.V." vor 80 Jahren

FilmDokument 20, Kino Arsenal, 7. Mai 1999
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin
Einführung: Jeanpaul Goergen

Ab 1922/23 drehte der Kulturfilmregisseur Hans Cürlis (16. 2. 1889, Niederdorf bei Straelen - 6. 8. 1982, Berlin) in seinem „Institut für Kulturforschung" insgesamt 87 Kurzfilm-Porträts von Malern und Bildhauern bei der Arbeit. Dabei konzentrierte er sich vor allem auf die „schaffenden Hände", also auf das Entstehen des Kunstwerks aus dem Augenblick. Ob sich Cürlis mit diesem Filmzyklus „Schaffende Hände" von den Schnellmalern der Varietés und des frühen Kinos inspirieren ließ, ist nicht bekannt. Der Blick jedenfalls ist der gleiche: auf der leeren Fläche der Leinwand - sowohl des Malers als später auch des Kinos - entsteht hier zumeist eine Karikatur, bei Cürlis dagegen ein Kunstwerk. Wo der Schnellmaler aber die Verblüffung und Überwältigung des Publikums durch Tempo (und Stop-Trick) suchte, ging es Cürlis um die didaktische Blickführung, um die Konzentration der Aufmerksamkeit, um Einblicke in das Geheimnis des künstlerischen Schaffensprozesses im status nascendi

Cürlis baute seine Filme der Reihe „Schaffende Hände" immer gleich auf: eine Porträtaufnahme des Künstlers, dann konzentrierte sich die Kamera auf die Hände des Künstlers: Anrühren der Farbe, Entwerfen einer Skizze, Aquarellieren, Auftragen von Ölfarbe, Modellieren des Tons, Biegen von Drahtplastiken, usw. Der Künstler verschwindet hinter seinen Händen und nur diese sprechen für ihn.

So wohnen wir, in langen Einstellungen, der Entstehung eines Kunstwerks bei. „Der Sinn dieses Filmes läßt sich wohl am leichtesten mit der Frage umschreiben: Was würde es für uns bedeuten, wenn wir die Hände eines Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dürer oder Rembrandt beim Zeichnen oder Malen aus nächster Nähe sehen können? (...) Unserer Zeit, die auf das Sammeln und Sichten wissenschaftlichen Materials eingestellt ist, musste eher der Wunsch kommen, auch über die Hände des Künstlers während der Arbeit genaueres zu wissen. Hier ist der Film ein Mittel, das, besser als alle subjektiven Einzelbeobachtungen, ein objektives Material schafft. (...)

Als das Institut diese Arbeit im Herbst 1923 begann, war die Absicht eine mehrfache. Einmal sollte Archivmaterial geschaffen werden, dann sollte es als Grundlage zu wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiete der Psychologie des manuellen Schaffens dienen. Zuletzt ist die Sammlung als Vortrags-

material gedacht, um die Wesensart des einzelnen Künstlers zu charakterisieren. Ergänzt wird der Eindruck durch Aufnahmen des Kopfes gleichfalls während des Malens." (Aus: Die Deutsche Nordsee. Ein Kulturfilm des Instituts für Kulturforschung, o.O., o. J., [1924/25; Beiheft zum gleichnamigen Film])

Hans Cürlis hatte Kunstgeschichte studiert und kam nur durch einen Zufall zum Film, als er im ersten Weltkrieg mit der Frage: „Sie sind ein Mann der Kunst? Dann machen Sie unsere Filmabteilung!" im Auswärtigen Amt als Filmreferent eingestellt wurde. Am 11. Juni 1919 machte er sich in Berlin mit dem „Institut für Kulturforschung" selbständig - eine Zentrale des Kulturfilms, die in ihrer zentralen Rolle von der Filmwissenschaft bisher kaum beachtet wurde. Cürlis: „Es war die erste deutsche wissenschaftliche Institution, die bewusst den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse ihrer Arbeiten gewählt hatte und zwar in der Absicht, sich hierdurch ein möglichst großes Wirkungsfeld zu schaffen." Zu seinen Mitarbeitern gehörten damals u.a. der spätere Direktor des Deutschen Bildspielbundes Walther Günther, der spätere Direktor der Asiatischen Abteilung des Walraff-Richartz-Museums in Köln, Dr. Karl With, der Trickzeichner Berthold Bartosch, die Silhouettenkünstlerin Toni Rabold, der Kunstgewerbler Felgenauer, Ellen Krafft, Karl Koch und Lotte Reiniger. Auch Wilfried Basse lernte sein Filmhandwerk bei Hans Cürlis.

Das filmische Werk von Hans Cürlis ist nur fragmentarisch überliefert. 1943 musste er „alle im Besitz des Instituts für Kulturforschung befindlichen Kopien abliefern. Eine große, lebendige filmhistorische Sammlung aus den Jugendtagen des Kulturfilms ging damit zugrunde." (Mannheimer Morgen, 13./14. 11. 1971) Die Kopien wurden „zum größten Teil eingezogen und vernichtet" heißt es an anderer Stelle. (Spandauer Volksblatt, 14. 2. 1969) Einer weiteren Version zufolge seinen bei der kriegsbedingten Auslagerung großer Teile des Reichsfilmarchivs in den Osten viele Cürlis-Filme verloren gegangen. Über die „Film Society London" waren aber eine beträchtliche Anzahl von Kopien ins National Film Archive gelangt und kamen von dort 1968 nach Deutschland zurück. (Der Tagesspiegel, 28. 7. 1968)

Cürlis, der in den 50er Jahren auch am Institut für Publizistik an der FU Berlin lehrte, realisierte wohl über 500 Kulturfilme. Da er seine Archivaufnahmen insbesondere der Reihe „Schaffende Hände" in immer neuen Zusammenstellungen herausbrachte und die stummen Aufnahmen später auch vertonte, ist sowohl eine detaillierte Filmografie als auch eine Rekonstruktion der in den verschiedensten Formen überlieferten Filmen kompliziert. Das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen hat in einer Reihe von Filmeditionen zahlreiche Künstlerporträts von Cürlis herausgebracht. Leider wurden die Originalzwischentitel entfernt, so dass die Filme ihren Charakter und ihre ursprüngliche Aussagekraft verlieren, denn so veränderte sich ihr Rhythmus und wir erfahren auch nicht mehr, wie Cürlis die einzelnen Etappen des künstlerischen Schaffensprozesses jeweils kommentierte.

Hans Cürlis, in den 20er Jahren auch einflussreicher Vorsitzender des Bundes deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller, wurde wegen seines unermüdlichen Einsatzes für den Kulturfilm bis weit in die Nachkriegszeit hinein auch als „Mister Kulturfilm" apostrophiert.

„Kulturfilme sind das volkstümlichste Mittel, Kunstwerke großen Kreisen näherzubringen. Er wird von etwa zwei bis vier Millionen Menschen gesehen, Bücher über Kunst sind teuer, ein Kulturfilm kostet den, der ihn sieht, nichts. Er wird vor dem Spielfilm dazugegeben. Ein Problem ist es aber, in nur 12 Minuten informierend und unterhaltend zu sein." - so Cürlis im Berliner Tagesspiegel (13. 3. 1955).

Den Kulturfilm populär zu machen - nicht zuletzt auch als Mittel der Völkerverständigung - sah Cürlis als seine wichtigste Aufgabe an: „Stil-Experimente waren meine Sache nie", bekannte er freimütig, dabei übersehend, dass seine „Schaffenden Hände" durchaus ein solches Stil-Experiment waren - radikal im Ansatz und einzigartig wohl auch in der internationalen Filmgeschichte.

In einem allzu kurzen Film-Porträt von 1975 berichtet Hans Cürlis über seinen künstlerischen Werdegang und seine Filmarbeit; neben eigenen Bildern präsentiert er auch einige Kunstwerke aus seiner Sammlung, u.a. von Alexander Calder und Lotte Reiniger.

Hans Cürlis, Berlin 1975. Pionier des Kulturfilms und schaffender Künstler
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1975
Realisation: Dr. Friedrich Karl Reimers, Göttingen, Kamera: C. Goemann, M. Schorsch, Ton: W. Eberhardt
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 173), 16mm, Lichtton, Farbe, 190 m = ca. 17 min.

Lovis Corinth
Originalfassung aus Archivmaterial. Aufnahmen: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin (Dr. Hans Cürlis).
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1958/59
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 58), 16mm, stumm, s/w, 33 m = ca. 4 min (18 B/S)

George Grosz, Berlin 1923 und 1924
Zusammengestellt aus Aufnahmen des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1962
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 95), 16mm, stumm, s/w, 46 m ca. 6 min. (18 B/S)

Heinrich Zille auf dem Balkon seiner Wohnung, Berlin 1925
Aus dem Film „Schaffende Hände" des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1962
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 78), 16mm, stumm, s/w, 18 m = ca. 3 min. (18 B/S)

Lesser Ury in seinem Atelier, Berlin 1925
Aus dem Film „Schaffende Hände" des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1961
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 76), 16mm, stumm, s/w, 22 m = ca. 3 min. (18 B/S)

MOPP (Max Oppenheimer), Berlin 1926 und 1928
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1991
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 234), 16mm, stumm, s/w, 80 m = ca. 7 1/2 min. (18 - 20 B/S)

Otto Dix, Berlin 1926. Zeichnung - Aquarell - Malerei
Aus dem Filmzyklus „Schaffende Hände" des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1979
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 182), 16mm, stumm, s/w, 97 m = ca. 9 min. (18 - 20 B/S)

Wassiliy Kandinsky in der Galerie Nierendorf, Berlin 1927
Aus dem Film „Schaffende Hände" des Kulturfilm-Instituts GmbH, Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1960/61
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 75), 16mm, stumm, s/w, 27 m = 3 1/2 min. (18 - 20 B/S)

Renée Sintenis zeichnet und modelliert ein Fohlen
Zusammengestellt aus Archivmaterial.
Aufnahme: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin (Dr. Hans Cürlis)
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1957
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 23), 16mm, stumm, s/w, 99 m = ca. 9 min. (24 B/S)

Max Pechstein, Berlin 1927
Zusammengestellt aus Archivmaterial. Aufnahmen: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin (Dr. Hans Cürlis)
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1961
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 69), 16mm, stumm, s/w, 45 m = ca. 5 1/2 min. (20 B/S)

Alexander Calder, Berlin 1929 und 1967
Zusammengestellt aus Aufnahmen des Kulturfilminstituts Dr. Hans Cürlis
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1978
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 180), 16mm, stumm, s/w, 96 m = ca. 9 min. (24 B/S)

Heinz Trökes in seinem Atelier, Berlin 1950
Zusammengestellt aus Aufnahmen des Kulturfilminstituts Dr. Hans Cürlis, Berlin
Produktion: Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1962
Kopie: IWF, Göttingen (Nr. G 79), 16mm, stumm, s/w, 84 m = ca. 8 min. (24 B/S)

Märchenhafte Silhouettenfilme
Lotte Reiniger zum 100. Geburtstag (2. 6. 1899)

FilmDokument 21, Kino Arsenal, 26. und 27. 6. 1999
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Jeanpaul Goergen

„Im Zeitalter der Mickey-Maus sollte Lotte Reiniger keinen anderen Ehrgeiz besitzen, als Silhouettenfilme für das Beiprogramm herzustellen." (Kinematograph, Nr. 123, 28. 5.1930)

Es ist erstaunlich, dass über Lotte Reiniger, die nicht nur mit ihrem Meisterwerk *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, sondern auch mit zahlreichen weiteren Silhouettenfilmen einen Ehrenplatz in der Filmgeschichte einnimmt, bisher nur wenig geforscht wurde. Broschüren liegen vor, kleine Ausstellungskataloge, Interviews sowie zahlreiche Zeitungsartikel, zumeist nach ihrer späten Wiederentdeckung in der Bundesrepublik Ende der 60er Jahre entstanden. Die grundlegende Monografie steht aber noch aus. Mir scheint, zudem, als ob das Interesse an dieser großen Trickfilmerin in den letzten Jahren eher wieder nachgelassen hat - allzuselten werden ihre Filme, die doch weitgehend in guten Kopien erhalten sind, gespielt.

Nun liegt ihr Hauptwerk, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926), als meisterhaftes Teamwork der deutschen Filmavantgarde (Mitarbeit u.a. Walter Ruttmann und Berthold Bartosch) in einer unter Federführung des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt am Main wunderbar restaurierten Fassung vor - und läßt die bisher vertriebene 16mm-Kopie, die etwas unscharf und mit befremdlichen Farben aufwartete, vergessen. Den Restaurierungsbericht veröffentlichten wir in FILMBLATT 10/1999, S. 45ff. (Die für die Vorführung gewählte Vorführgeschwindigkeit von 20 Bilder/Sekunde - das Filmmuseum empfiehlt dagegen 24 Bilder/Sekunde - erwies sich als dem Rhythmus durchaus angemessen.)

Es ist zu wünschen, dass die Frankfurter Restaurierung eine Neubeschäftigung mit Lotte Reiniger einläutet, die über den bisherigen Ansatz, der zumeist nur nach dem „Wie" ihrer Silhouettentechnik fragte, dabei aber sowohl die inhaltliche Beschäftigung mit ihrem Werk als auch das Nachzeichnen ihres Lebensweges weitgehend vernachlässigte. Was den analytischen Zugriff auf ihre Filme angeht, so hat hier Bill Moritz wichtige Akzente und Denkansätze vorgegeben. Ihre berufliche Karriere ist zwar in groben Zügen bekannt, fragt man aber nach Details, so bleibt man schnell stecken. Wie Lotte Reiniger, die immer wieder von sich sagte, dass sie mehr an Märchen als an Zeitungen glaube, mit dem hochpolitisierten System des Nationalsozialismus zu-

rechtkam, ist auch deshalb eine spannende Fragestellung. Die Bündelung ihrer zwischen 1933 und 1936 in Deutschland entstandenen Kurzfilme *Carmen* (1933), *Das gestohlene Herz* (1934), *Der kleine Schornsteinfeger* (1935). *Papageno* und *Galathea* (1935) in einem Programm sollte auf die Lage der Filmavantgarde in den ersten Jahren des NS-Regimes aufmerksam machen. Lotte Reinigers *Das rollende Rad* (1934) - ein Kulturfilm über die Entwicklung des Rads von den Anfängen bis in die Neuzeit mit den Autobahnen „als Teil des großen Arbeitsbeschaffungsplans des Führers" - konnte nicht gezeigt werden, weil die Restaurierung durch das Bundesarchiv-Filmarchiv noch nicht abgeschlossen war; zudem liegt nur die nach 1945 von den Allierten zugelassene Fassung vor, ohne den zensierten Autobahn-Schluss. Wer kennt eine vollständige Fassung?

Es gelang Lotte Reiniger offenbar, sich den Umarmungsversuchen durch die neuen Machthaber weitgehend zu entziehen. Mit *Carmen* und *Galathea* legte sie zwei Frauenfiguren vor, die ihre weibliche Macht und erotische Kraft offensiv einsetzen. In *Papageno* kann Reiniger nach Herzenslust ihre Mozart-Begeisterung ausleben; es entsteht eine zeitlose Arabeske. *Der kleine Schornsteinfeger* ist ein gewitzter Straßenjunge, der durch seine Aufmerksamkeit und Beherztheit Übeltäter entdecken und ihrer gerechten Strafe zuführen kann. Wir zeigten den Film in einer für den englischen Markt bearbeiteten Fassung, die leider durch einen das Bild verdoppelnden „kindgerechten" Kommentar den feinen Zauber zerstört.

Etwas hausbacken und biedermeierlich wirken die Figuren in *Das gestohlene Herz*, ein Auftragsfilm der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer. Ein böser Zauberer raubt den Menschen alle Musikinstrumente und sperrt sie in ein dichtes Spinnennetz; die Instrumente aber befreien sich selbst, „die Macht der Musik ist größer als alles Böse" - so Hans Schuhmacher im Film-Kurier (274, 22. 11. 1934), der nicht ohne Hintergedanken auf diese „bedeutsame Fabel" hinweist. Schuhmacher bemühte sich, u.a. zusammen mit Oskar Fischinger, die Filmavantgarde auch unter den neuen politischen Bedingungen am Leben zu erhalten - Bill Moritz hat in seinem Fischinger-Essay (in: Optische Poesie. Oskar Fischinger, Leben und Werk. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1993) darauf hingewiesen. Dieses Unterfangen gelang nur bedingt und sowohl Fischinger als auch Reiniger verließen 1935/36 Deutschland. „Weil mir diese Hitlerveranstaltung nicht passte und weil ich sehr viele jüdische Freunde hatte, die ich nun nicht mehr Freunde nennen durfte; und das ging mir gegen den Strich." (Lotte Reiniger in: FAZ, 13. 7. 1972) Und: „Ich wollte mich nicht dazu bereit erklären, lediglich Reklame- und Propagandafilme zu machen." (Silhouettenfilme von Lotte Reiniger bei der Landesmedienstelle in Hannover, o. J., S. 94)

Artikel im Film-Kurier verweisen zudem darauf, dass die Reiniger-Filme keine Verleiher fanden und nur mit List ihrer Gönner und Förderer überhaupt

Aufführungen erlebten - ein Problem, mit dem die Avantgarde schon in den zwanziger Jahren zu kämpfen hatte. Das Berliner Hauskino des künstlerischen Films, die „Kamera" Unter den Linden, ehrte Lotte Reiniger im August 1935 mit einer Foyerausstellung; Paul Wegener sprach. Es war offenbar diese Ausstellung, die im Februar 1936 auch in London gezeigt wurde, die dann den Ausschlag gab, dass Lotte Reiniger sich definitiv in London niederließ - ihre Arbeiten aus dieser Zeit sind noch zu entdecken.

Lotte Reiniger im Internet:
http://38.231.53.3/dev/panushka/beta-one/history/profiles/reiniger/index.html (kurze Werkübersicht mit Hinweisen auf Bezugsquellen. Teil einer von Bill Moritz zusammengestellten umfangreichen Website zum Thema Avantgardefilm.)
http://www.awn.com/mag/issue1.3/articles/moritz1.3.html (Essay und Filmographie von Bill Moritz)

Die Abenteuer des Prinzen Achmed. Ein Silhouettenfilm von Lotte Reiniger.

Produktion: Comenius-Film GmbH, Berlin-Friedenau, Cranachstraße 51 / Generalvertrieb: Lothar Stark GmbH, Berlin / Verleih: Ufa / Aufnahmeleitung: Carl Koch / Mitarbeiter: Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Alexander Kardan, Walter Türk sowie Lore Leudesdorff (ohne Credit) / Kinomusik: Wolfgang Zeller
Zensur: 15. 1. 1926 (ausgefertigt am 9. 9. 1926), B 12172, 35mm, s/w, Virage, stumm, 5 Akte, 1811 m / Neu zugelassen am 10. 8. 1935
Pressevorführung: 2. 5. 1926 (Berlin, Volksbühne am Bülowplatz)
Uraufführung: 1. 7. 1926 (Paris, Comédie des Champs-Elysées)
Deutsche Erstaufführung: 3. 9. 1926 (Berlin, Gloria-Palast, Dirigent: Max Roth)
TV-Erstausstrahlung: 24. 12. 1979, Bayrischer Rundfunk

Kopie: 35mm, viragiert, 1.770 m, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main; Inv.-Nr. K 99. Restaurierung: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1998/99 mit Unterstützung von: BFI/National Film and Television Archive, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Primrose Productions, ZDF/Arte.

Ein Scherenschnittfilm entsteht. Lotte Reiniger bei der Arbeit

Produktion: Primrose Productions, London, im Auftrag des Instituts für Film u. Bild, München. 1953, 1971 / Drehbuch: Louis Hagen / Regie: John Isaacs / Kamera: George Varjas
(= Bearbeitete Fassung von: You've asked for it - The Art of Lotte Reiniger, Primrose Productions, London, 1953)

Kopie: Landesbildstelle Berlin, 16mm, Ton, Farbe, 16'

Carmen. Lotte Reinigers Silhouetten-Opernhaus

Produktion: Lotte Reiniger-Koch, Charlottenburg 9, Schwarzburgallee 1a / Musikbearbeitung: Hans Gellhorn / Technische Leitung: Fritz Roeding
Format: 35mm, Ton, 1 Akt, 276 Meter
Zensur: 11. 9. 1933, B 34460, Jf., künstlerisch wertvoll, Tonfilm
Uraufführung: Ende Mai 1934, Berlin (im Rahmen der Filmkunstwochen)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 260 m (= ca. 9')

Das gestohlene Herz. Ein Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger

Produktion: Charlotte Koch-Reiniger, Berlin-Charlottenburg, Schwarzburg-Allee 19 / Reiniger-Film in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer / Vertrieb: Reichsvereinigung deutscher Lichtspielstellen e.V., Berlin / Fabel: Ernst Keienburg / Spielleitung: Carl Koch / Musik: Willy Geisler / Technischer Mitarbeiter: Arthur Neher

Format: 35mm, Ton, 1 Akt, 337 Meter

Zensur: 17. 11. 1934, B 37891, Jf., künstlerisch wertvoll, volksbildend

Uraufführung: 20. 11. 1934 (Berlin, Marmorhaus, im Rahmen des „Tags der deutschen Hausmusik")

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 283 m (= ca. 10')

Der kleine Schornsteinfeger. Ein Film von Lotte Reiniger

Produktion: Charlotte Koch-Reiniger, Charlottenburg, Schwarzburgallee 1a / Verleih: Rota-Film / Nach der Novelle „The Mohock and the Unicorn" von Eric Walter White / Produktionsleitung: Carl Koch / Musik: Kompositionen der Barockzeit - Gibbons, Händel, u.a., bearbeitet von Hans Gellhorn

Format: 35mm, 1 Akt, Ton, 433 Meter

Zensur: 21. 2. 1935, B 38647, Jf., künstlerisch wertvoll, Tonfilm

Uraufführung: vor dem 3. 7. 1935 (Berlin, Capitol, in Vorprogramm zu „Skandal")

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, englischer Kommentar, 284 m (= ca. 10')

Credits laut Kopie: Primrose Productions Presents / A Lotte Reiniger Silhouette Film / with music by Freddie Phillips / Production Team / Carl Koch, Louis Hagen, Vivian Milroy / Designed and animated by Lotte Reiniger / The Little Chimney Sweep

Galathea. Das lebende Marmorbild. Eine Filmfantasie von Lotte Reiniger

Nach der griechischen Sage vom Bildhauer Pygmalion. / Produktion: Charlotte Koch-Reiniger, Berlin-Charlottenburg, Schwarzburgallee 1a / Produktionsleitung: Carl Koch / Assistent: Arthur Neher / Musikalische Leitung: Max Janzen

Format: 35mm, Ton, 1 Akt, 308 Meter

Zensur: 7. 12. 1935, B 40892, Jf., künstlerisch wertvoll, Tonfilm

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 308 m (= ca. 11')

Papageno

Lotte Reiniger Film zeigen: / Heute: Papageno / der muntere Vogelfänger aus Mozarts „Zauberflöte" / Filmfantasie von Lotte Reiniger / Produktionsleitung: Carl Koch, Assistent: Arthur Neher / Musikalische Leitung: Nils Lieven [Angaben laut Vorspann] / Produktionsjahr: 1935

Uraufführung: 11. 8. 1935 (Berlin, Kamera, zur Eröffnung der Lotte Reiniger-Ausstellung)

Kopie: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 35mm, s/w, Ton, 298 m (= ca. 11')

Achim Freyers Filme
Ein Kino-Nachtrag zum 65. Geburtstag des Künstlers

FilmDokument 22, Kino Arsenal, 9., 10. und 11. Juni 1999
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin
Einführung: Günter Agde

Der Berliner Maler, Theaterregisseur und Bühnenbildner Achim Freyer, der im März 1999 seinen 65. Geburtstag beging, hat mit Puppengestaltungen und Szenographien für Trickfilme seine künstlerische Laufbahn in den darstellenden Künsten begonnen – 1964/65 im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden. Freyer wandte sich später entschieden dem Theater zu und hat dessen moderne Formensprache bis in die jüngste Zeit hinein mit opulent-raffinierten Bildern mitgeprägt.

Insbesondere seine Verwandlungen von Menschen/Darstellern durch Masken, durch materielle Überbetonung von Gliedmaßen, durch Verfremdungen mit Farben, Lichtern und phantastischen Textilien boten dem Zuschauer einen märchenhaften, fremd-reizvollen eigenen Kosmos des Filigranen, Außergewöhnlich-Verblüffenden, burlesk und komisch zugleich und unterhaltsam allemal.

Freilich hielt sich auch stets eine stille, widersprüchlich-phantasiereiche Neigung zu allem Filmischen in seinem Werk, und nicht zufällig sind die meisten seiner Theaterarbeiten kunstvoll ins Fernsehen übersetzt worden.

In einem Drei-Abende-Paket stellten wir Freyers frühe Trickfilme, seinen (Experimental-)Film *Amor Amorph Metamorphosen* (1997) und Auszüge aus (anderen) Film- und TV-Versionen vor.

Das tapfere Schneiderlein
Puppentrickfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten: Achim Freyer
Format: 35mm, Farbe, Ton, 897 m / Premiere: 17. 4. 1964

Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher
Handpuppenfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten und Puppengestaltung: Achim Freyer
Format: 35mm, Farbe, Ton, 489 m / Premiere: 20. 8. 1965

Heinrich der Verhinderte
Handpuppenfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten und Puppengestaltung: Achim Freyer
Format: 35mm, Farbe, Ton, 432 m / Premiere: 11. 11. 1966

Der Apfel

Puppentrickfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Puppengestaltung: Achim Freyer
Format: 35mm, Farbe, Ton, 377 m / Premiere: 30. 1. 1970

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Amor Amorph Metamorphosen

Buch, Kostüme, Szenenbild, Regie: Achim Freyer, 1997 / Mitarbeit Buch und Regie: Johannes Grebert / Kamera: Bodo Kessler / Musik: Erik Satie, Olivier Messiaen, Dieter Schnebel / Produktion: Manfred Frei
Darsteller: Zoro Babel, Ralf Harster, Michael Hirsch, Rainer Homann, Pavel Janicek, Anna Karger, Cornelia Kempers, Lajos Kovacs, Blanka Modra, Sylvia Rodeck, Jonathan Fuchs, Lucie u. Martha Fuchs, Julia Freyer, Manfred Frei / Sprecher: Fritz Hakl
Digitalbearbeitung: Peter Netzenmeyer TV-One Studio / Ton: Zoro Babel Jürgen Kleinhauß / Videotransfer Videoprint GmbH, Kopierwerk Geyer München

Satyagraha

Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: Achim Freyer / Württembergisches Staatstheater Stuttgart Große Haus 1981 / Musik: Philipp Glass /szenische Neufassung Achim Freyer nach dem Buch von Philipp Glass und Constance de Jong, gesungen in Sanskrit / musikalische Leitung: Dennis Russell Davis / ZDF

Missa in H-Moll

Johann Sebastian Bach / Szenen von Achim Freyer / Musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock / Inszenierung, Bühne und Kostüme: Achim Freyer / Schwetzinger Festspiele 1996 / arte

Don Giovanni

da Ponte / Mozart / in Kooperation mit der l'Opéra national du Rhin Strasbourg / Bühnenbild und Inszenierung: Achim Freyer / Aufzeichnung einer live-Übertragung / Schwetzinger Festspiele 1998 / arte

Achim Freyer über *Amor Amorph Metamorphosen*

I. Zum Inhalt:

Es geht um die unentwegte Reise Liebender, Sehnsüchtiger, Begehrender. Diese Reise führt durch Erscheinungen erschreckendster Mutationen in allen Milieus und allen gesellschaftlichen Bereichen. Aber der Trick an dieser Arbeit ist, dass nichts thematisiert und in den Vordergrund gestellt wird, sondern dass es durchwebt und dadurch verschleiert ist. Jeder Betrachter erhält zu jedem Augenblick seine Impulse und wird dadurch gefangen, dass er immer wieder Dinge spürt, die ihn angehen. Gestaltet ist das mit der Auffassung,

dass das Bild immer das Gegenteil von Natur ist. Film besteht nur aus Bildern und darum ist auch jedes Bild eine Bildgestaltung und nicht ein zufälliger Ausschnitt aus der Natur. Und diese Künstlichkeit überträgt sich auch auf die Figuren des Films, die wir als Erfahrungswerte aus unserem Leben ganz natürlich assoziieren, aber wir nehmen sie erst einmal als künstliche Archetypen wirklicher Erscheinungen wahr. Diese Archetypen sind natürlich meine inneren Bilder von Gestalten und Rollen, die mich über Jahrzehnte verfolgen, die in meinen Theaterstücken wiederzufinden sind, in meiner Malerei und jetzt hier im Film.

In diesem Film werden Geschichten erzählt, es ist aber auch so, dass der Betrachter sie sich selbst erzählt, ohne dass er das merkt. Handlung in dem Sinne kann man nur auf einzelne Figuren beziehen, die handeln. Die Überlegung, wo die Handlung hinzielt, ist genauso sinnlos und fragwürdig, wie unser Handeln im Leben. Auch wir wissen nicht, aus welchem Motiv jemand handelt und wo seine Handlung endet. Diese Rätselhaftigkeit des Lebens wird hier sichtbar. Will man dennoch wissen, was in diesem Film geschieht, so kann man sagen: Ein Kind, das mit uns selbst, also mit dem Betrachter identifizierbar ist, durchläuft, immer gefährdet und auch immer wieder scheiternd, unsere Welt und trifft nur auf mutierende Erscheinungen, sodass es langsam selbst mutiert und über diesen Prozess sich schließlich sämtliche Mutationen oder Häute vom Leibe reißt, und am Schluss ins Meer springt. Ein Symbol für Fließen, für Wiederkehr, wobei die Melancholie immer wieder mit schriller Volkstümlichkeit und Realität gebrochen wird. Etwas, was meiner Seele entspricht, das den Zuschauer bannt, ihn dann wieder durch scheinbare alltägliche, heitere Elemente, Momente befreit, die er wiedererkennt, und wenn es auch nur eine bestimmte Musik ist.

Die ganze Ebene des Tanzes, der gleichzeitig auch ein Todestanz ist, ein Endtanz unserer Zeit, wunderschön und verführerisch, gibt uns natürlich wunderbare Emotionen und Stimmungen. Umso stärker sind wir schockiert vom Ende des Daseins, des Ichs, wie es in Form des Rollerkindes auftritt.

II. Über die Bildkonzeption:

Die Bildkonzeption ist natürlich den Gesetzen des Bildes unterworfen: Diagonale, Kreuzform, Mittelteilung, Dreiteilung usw., sind Dinge, die für den Schnitt wichtig sind. dass man z.B. von einer Diagonalen auf eine Gegendiagonale geht, oder die Kreuzform, die den Film ja beherrscht –. Irgendwo ist es ja eine Art religiöser Film geworden. Jedenfalls benutzt er religiöse Motive, wie das Abendmahl am Tisch und auch die ganzen Friedhofsszenen, und er beginnt mit dem Schaffen des Horizonts als Trennung zwischen Himmel und Erde. Das ist schon mal ein göttlicher / weltlicher Gedanke zweier Ebenen. Dann wieder die Senkrechte als Symbol für das menschliche Dasein – aufrecht stehende Menschen –, die dagegensteht, und dann taucht noch der Ge-

kreuzigte in Form des Dirigenten auf. So baut sich natürlich auch wieder eine religiöse Struktur auf, die natürlich nie thematisiert ist und somit auch nicht direkt wahrgenommen wird. Aber sie zieht religiöse Menschen in ihren Bann und schockiert sie auch, weil sie natürlich in ihrem religiösen Empfinden durch diesen Film verletzt werden. Und so ist es mit all diesen Ebenen. Diese Kreuzform und auch die Mittelachse ist ja, vom Menschen ausgehend, die Grundstruktur jedes Lebewesens.

Es gibt auch asymmetrische Lebewesen, aber die gehen uns hier bei dem Thema des Films, bei dem der Mensch im Mittelpunkt steht, der einfach ausgehend von dieser Mittelachse zwei verschiedene Hälften hat, nicht so viel an. Aber die Mitte bleibt. Und über diese Mittelachse wird das Ganze erzählt. Auch wenn sie quer liegt und der Horizont dominiert. Also auch um die Diskussion über die Zeit, die darin steckt, deutlich zu machen. Wir leben ja in einer zeitlich linear denkenden Gesellschaft. Nicht in einer zirkulären oder Spiralzeit, wie es im Mittelalter der Fall war, und da ist der Fluss natürlich über den Horizont der Bilder gegeben. Und darum ist eine sehr starke Struktur die waagerechte Linie, die sich durch den Film zieht. Die Senkrechte gilt immer wieder als Versuch, die Zeit an einem Punkt anzuhalten, sie fließt aber doch immer wieder davon. Und so kann man auch sagen: der Film zeigt Wege, zeigt, dass Liebende auf sehnsüchtigen Wegen sind, die nie erfüllt werden und meistens in Auflösung und Zerstörung enden. Also soweit ist das Visuelle, das Optische inhaltlich auch gleichzeitig philosophisch thematisiert.

III. Über die Musikkonzeption:

Die Musikkonzeption ist das Ergebnis aus vielen Versuchen, was diese Bilder überhaupt vertragen. Es gibt bestimmte Figurinen, die tragen bestimmte musikalische Motive mit sich. Es kann also dieser Fred-Astaire-Schlager immer wieder mit der Roten (Figur) in Beziehung gesetzt werden. Und auch wenn sie dann ohne diesen Schlager erscheint, hört man ihn. So gibt es also für Figuren bestimmte musikalische Motive. Aber die Auswahl der Musiken hängt stark davon ab, dass die Musik als Ebene frei bleibt und nicht illustriert, was die Bilder sagen und umgekehrt auch die Bilder nicht die Musik illustrieren. dass also drei selbständige Ebenen immer parallel laufen: Musik, Sprache, Bild.

Und dass die Musiken sich untereinander so brechen, dass sehr langgestreckte, psychisch-seelische Strukturen neben sehr heiteren, schnellen, leicht profanen Motiven stehen. dass das Gesamtfeld also auch einen eigenen Rhythmus ergibt. Das ist ja auch eine Idee des Strukturalismus. Cage hat die Entdeckung gemacht, dass Musik jede Art von Neben- und Zufallsgeräuschen verträgt, eine Konzeption heutiger Komponisten –, natürlich auch der Filmemacher: wir müssen ja immer mit dem Düsenjäger rechnen, der plötzlich über dem Kino ist, dazu die Zwischenrufe und das Husten des Publikums...

IV. Über den Text:

Der Text ist eine Montage. Da der Film beabsichtigt, so etwas wie ein Welttheater zu sein, ein geistig und nicht optisch-räumlich unendliches Feld, sollte die Sprache auch aus der Gesamtkultur unseres Bewusstseins kommen. Also sie beginnt bei Bibeltexten und endet bei Wittgenstein oder bei Becket oder bei Dali. Und dazwischen haben wir Büchner und Hölderlin, und sie sind so montiert, dass sie nicht als Zitate auftreten, sondern als ein begleitender, immer wieder kommentierender und selbständig führender Text, der wie aus einer Feder wirkt. Das ist ja das Aufregende, dass auch innerhalb dieser Figuren die größten Brüche vorhanden sind und trotzdem nimmt man Maskierte und Figuren mit großen Köpfen neben nur geschminkten menschlichen Gesichtern völlig ernst und wundert sich überhaupt nicht, warum der eine jetzt so einen Kopf aufhat und der andere nicht. Das wird als eine Einheit empfunden, wie die Sprache auch. Man kann sagen, die Sprache ist eine collagierte Dichtung so wie die Bilder Dichtung sind. Es gibt keine Lücke dazwischen, es ist kein Profanbild dabei. Jeder Ausschnitt ist ein bildnerisch exaktes, künstlerisches Produkt, und genauso ist es natürlich mit dem Gesamtrhythmus und Ablauf, der nicht durch die Musik bestimmt wird, sondern durch den Wechsel von Musik, Stille und der Geräusche. Auch die Bewegungen der Figuren sind eine Verdichtung und Komposition. (1997, Privatarchiv Freyer)

Film ist. (Ö 1998, R: Gustav Deutsch)

FilmDokument 23/I, Kino Arsenal, 13. September 1999
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin.
Einführung: Jeanpaul Goergen

Im September 1999 hatten wir in der Reihe „FilmDokument" drei Programme zum Thema Lehr- und Unterrichtsfilme gebündelt. Diese Filmsparte ist nur selten im Kino präsent und erst ansatzweise wissenschaftlich erforscht. Der österreichische Filmemacher Gustav Deutsch montiert in seinem Tableaufilm *Film ist.* (1998) Ausschnitte aus wissenschaftlichen Filmen zu einer Expedition in so faszinierende wie unbekannte Bewegungsbilder; Gustav Deutsch stellte seinen Film selbst vor. Ein zweites Programm erinnerte an Wilfried Basse, ein drittes folgte Traditionsspuren des deutschen Kulturfilms in ausgewählten Unterrichtsfilme aus der SBZ/DDR bis 1960.

In einer kleinen Informationsbroschüre, die Gustav Deutsch seinem Film beigibt, notiert Alexander Horwath: „Die Verachtung, die wissenschaftlichen Filmen oftmals entgegenschlägt, meint nicht so sehr den Inhalt, sondern ihr

biederes, einfallsloses, lächerliches, vom Kommentar verseuchtes Erscheinungsbild; ebenso verdankt sich auch die (durchaus seltenere) Faszination für manche Lehrfilme meist allein der Kraft ihrer Bilder: Bilder, die man - selbst im Kino - noch nie gesehen hat.

Film ist. versammelt solche Bilder in Hülle und Fülle. Man spürt hier nicht nur die Politik, sondern auch die besondere Poetik der Gattung wissenschaftlicher Filme, die sich häufig ‚experimenteller' Gestaltungsmittel bedient: extreme Zeitlupe, extremer Zeitraffer, Lochung des Materials, teleskopische oder mikroskopische Kamerarbeit, Solarisierung, Belichtung durch Röntgenstrahlen."

Deutsch gruppiert diese Fundstücke anhand von medienästhetischen Überlegungen, 6 an der Zahl. *Film ist* (der Doppelpunkt sei hier erlaubt, zumal Deutsch diese Reihung nicht als abgeschlossen und endgültig betrachtet): 1 Bewegung und Zeit / 2 Licht und Dunkelheit / 3 Ein Instrument / 4 Material / 5 Ein Augenblick / 6 Ein Spiegel. Er organisiert in diesen Abteilungen vor allem found footage aus Lehrfilmen, benutzt aber auch einige wenige Eigenaufnahmen und Bildbearbeitungen.

Deutsch spürt die heimliche Poesie dieser Bilder auf, die er per Analogie und freier Assoziation schneidet: Röntgenfilme, Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen, graphische Darstellungen, Zeichen, Linien, Lichtströme, Farbtupfer, Signale, Schatten, Blitze, Versuchsanordnungen, Experimente, Messgeräte und Instrumente, Raster, Fadenkreuze, zersetztes Filmmaterial mit geheimnisvollen Beschriftungen und Austanzungen. Ihrem ursprünglichen Kontext entrissen, verliert das Bildmaterial jede Sinnhaftigkeit, es wird nackt und unschuldig und offen für neue Interpretationen. Eindeutiges wird vieldeutig. Die linke versus rechte Gehirnhälfte.

Ein präsize gesetzter Sound - found footage-Töne oder geräuschhafte Neukomposition - kommentiert die reinen Zeichen, steigert oder bricht ironisch deren Fremdheit.

Die Avantgarde der 20er Jahre bewunderte Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen, wie sie insbesondere die Kulturfilmabteilung der Ufa in hoher Perfektion lieferte, oder auch die Mikroskop-Filme des Niederländers Jan Cornelis Mol, der 1927 das Wachsen der Kristalle aufnahm. László Moholy-Nagy brachte in seiner Filmskizze „Dynamik der Groß-Stadt" diese Begeisterung auf den Punkt: „sonst nie Erlebtes" sollte die Kamera einfangen, etwa ein Zug von unten oder Räder, die sich bim zum „verwaschenen Vibrieren" drehen. Eine entsprechende Aufnahme wurde auch von Deutsch aufgegriffen.

Das Vordringen in unbekannte Filmregionen war ein wesentlicher Antrieb der Kulturfilmer und die filmische Veranschaulichung von filmisch eigentlich nicht zu fassenden Prozessen die größte Herausforderung des Lehrfilms. So ergibt sich in Gustav Deutschs found footage-Film *Film ist.* eine Nähe zum

Überrealen und das Bild einer sachliche Nahaufnahme einer Augenoperation wirkt als kalkulierter Schock, der mit der Erinnerung an Bunuels berühmte Einstellung aus *Le chien andalou* spielt. Wer sich bei Deutschs Montage an Godard erinnert fühlt, liegt ebenfalls richtig.

Film ist.

Regie: Gustav Deutsch / Ton: Gustav Deutsch, Dietmar Schipek / Trick: Blow Up Filmtechnik, Synchro Trick
16 mm, Farbe und schwarz/weiß, 1:1.37, 60'
Produktion: Loop TV-Video-Film, Produktionsges.m.b.H., Neubaugasse 40a, A-1070 Wien / Produzent: Manfred Neuwirth
Vertrieb: Sixpack Film, Neubaugasse 36, P.O. Box 197, A-1071 Wien, E-Mail: sixpack@magnet.at

Ungestellte Bilder der Wirklichkeit
Ein Programm zum 100. Geburtstag von Wilfried Basse

FilmDokument 23/II, Kino Arsenal, 14. September 1999
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin
Einführung: Jeanpaul Goergen

Basses *Markt in Berlin* (1929) gehört zu jenen Schlüsselfilmen, die die Herausbildung des Dokumentarfilms als Absatzbewegung vom Kulturfilm markieren - ein Prozess, der noch Ende der 50er Jahre nicht abgeschlossen war. Bereits Felix Henseleit konstatierte im Reichsfilmblatt (46, 16. 11. 1929), dass dieser Film in die Zukunft weise, denn Basse habe erkannt, „dass allein die verfilmte Wirklichkeit eine Zukunft hat und dass auch eine Reportage trotz wahrheitsgetreuer Schilderungen eine Fülle erquickender Poesie enthalten kann." Die Wirklichkeit wurde hier nicht mehr als Bildungsgut verstanden, das mit einem belehrenden Gestus via Kulturfilm ausgebreitet wird, sondern wurde jetzt Synoym für den Alltag, das Gesellschaftliche, und insgesamt für einen neuen, sowohl journalistischen als auch künstlerisch-poetischen Blick auf die Gegenwart. Hier manifestierte sich im deutschen Film eine Neue Wirklichkeit, und Basses gleichermaßen an Bauhaus, Neuer Sachlichkeit und Russenfilmen geschultes fotografisches Auge schlug mit *Markt in Berlin* eine weitere Bresche in die Front des traditionellen Kulturfilms. „Die Hauptaufgabe des dokumentarischen Films ist die künstlerische und konzentrierte Darstellung der Wirklichkeit (und die Verwendung der Wirklichkeit als Darsteller). (...) Mit ungestellten Bildern der Wirklichkeit das Filmthema so zu gestalten, dass man das Dargestellte wirklich kennen und verstehen lernt und durch die künstlerische Photographie und Montage trotzdem gefesselt und

interessiert wird." So formulierte Basse im Januar 1932 in „Film für Alle" sein Credo; wir dokumentierten dieses Manifest in FILMBLATT 11 (S. 27). In diesem Text wandte sich Basse aber auch gegen „bluffende und ästhetische Spielereien" im dokumentarischen Film. Man kann annehmen, dass er sich hier von Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* distanzieren wollte (denn wen sonst könnte er gemeint haben?), dem *Markt in Berlin* doch sowohl in der Anlage als auch in einzelnen Szenenfolgen (etwa die „Erwachen der Stadt"-Sequenz) und Einstellungen soviel verdankt.

Ferner lehnt Basse den nur „belehrenden" dokumentarischen Film ab: eine Absage an den tradierten Kulturfilm, wie er ihn 1928/29 am Institut für Kulturforschung in Berlin kennengelernt hatte, als Kamera-Assistent bei Hans Cürlis *Die Donau - Vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer*.

So sehr sich aber Basses *Markt in Berlin* vom Kulturfilm abhebt, so bleibt er ihm doch noch verpflichtet. Entsprechende Hinweise liefert nebem dem Film selbst auch das Werbe-Material, das die Basse-Film GmbH 1929/30 herausbrachte. „Ein Kulturfilm - aber spannend und packend! Denn dieser Film greift mitten ins Leben." Bis dahin Inkongruentes wird hier zusammengeführt: einerseits der Kulturfilm (man beachte das „aber"!), andererseits das Leben, so wie es ist, ungestellt und natürlich. Dann wieder Kulturfilm pur: „Liebevoll photographiert er die malerischen Verkaufsstände: Früchte und Fische, Geflügel und Gemüse. Er zeigt die Wunder des Sonnenlichtes, den Schatten der Zelte, zeigt, wie die säubernden Wasserstrahlen über das Pflaster sprühen. Außerordentlich belehrend und fesselnd anzusehen, wie morgens um vier die Zelte aufgebaut werden, und wie dann mittags alles wieder abgebrochen und gesäubert wird. Dieser Film zeigt, was bisher unbeachtet blieb: Eine Kleinstadtidylle mitten in der Großstadt Berlin!"

Auch Basses Thema - das pastorale Motiv eines Wochenmarkts - muss als Gegenposition zu Ruttmanns Berlin gelesen werden. Basses neue Filmwirklichkeit erprobt sich nicht an den großen Topoi der Neuen Sachlichkeit, sondern an einer beschaulichen und überschaubaren Kleinstadtidylle! So heißt es denn auch im Film: „In der Großstadt Berlin herrschen nicht nur Tempo und Verkehr. Idyllisches Kleinstadtleben behauptet sich selbst im stärksten Betrieb des Berliner Westens." Und doch, auch hierbei setzt er Akzente, deutet soziale Gegensätze zumindest an: hier die Wohlhabenden, die mit dem Auto zum Einkaufen vorfahren, dort die Armen, die in den Resten nach Verwertbarem suchen.

Nach 1934 musste sich Basse in seinen Filmen für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) auf das Nur-Belehrende beschränken; unter dieser Restriktionen leiden alle seine späteren Unterrichts-Filme. *Der Schuhmacher / Wie ein Schuh entsteht* (1936): eine pedantische Chronologie handwerklicher Fertigkeiten. *Tabakbau in der Uckermark* (1936): Einfachste Handgriffe werden mehrfach gezeigt, so dass auch der letzte Schüler begreift. *Braunkohle-*

Tagebau (1936): eine Inszenierung ohne Gespür und Inspiration für die riesigen Bagger und Abräum-Maschinen. *Kohlenschleppzug auf dem Mittelrhein* (1936): Alltag auf dem Rhein, einer von Basses besseren Lehrfilmen, da er hier wieder versucht, das Poetische mit einer dokumentierenden Reportage zu verbinden. 1937 klagte Basse gegenüber Frank Avril: „Vielleicht kann ich das alles einmal verwerten für meine spätere Arbeit. Filme möchte ich schaffen, in denen ich die Menschen einander näher bringen kann dadurch, dass ich sie in ihrem so verschiedenen Tun einander zeige. Denn welches Problem ist heute dringender als dieses!" (Frank Avril: Avantgardisten des deutschen Films. II. Wilfried Basse, in: Der deutsche Film, 1. Jg., H. 8, Februar 1937, S. 234)

Markt in Berlin (1929)

Produktion: Basse-Film GmbH, Hohenzollerndamm 64, Berlin-Grunewald / Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Wilfried Basse
35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 478 m, Zensur: 4. 11. 1929, B 24089
35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 484 m, Zensur: 20. 12. 1929, B 24587, Jf. (Doppelprüfung)
Uraufführung: 10. 11. 1929, Berlin (Capitol, 3. Sondervorführung der Ausstellung „Film und Foto")
Anmerkung: Die als *Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz* zensierte Langfassung (35mm, stumm, 2 Akte, 895 m, Zensur: 11. 12. 1929, B 24486) gilt als verschollen.
Kopie: SDK, 35mm, s/w, stumm, 464 m = ca. 17' (24 B/S)

Der Schuhmacher (1936)

Produktion: Basse-Film GmbH, Berlin, für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), Berlin / Regie: Wilfried Basse / Buch: Walter Eckler / Kamera: Wolfgang Kiepenheuer / Schnitt: Wilfried Basse
Kopie: Landesmedienzentrum Hamburg, 16mm, s/w, stumm, 134 m (= ca. 17')

Tabakbau in der Uckermark (1936)

Produktion: Basse-Film GmbH, Berlin, für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), Berlin / Regie, Kamera, Schnitt: Wilfried Basse / Buch: Johannes Laabs
Kopie: Deutsches Filminstitut, 16mm, s/w, stumm, 126 m (= ca. 12')

Braunkohle-Tagebau (1936)

Produktion: Basse-Film GmbH, Berlin, für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), Berlin / Regie, Schnitt: Wilfried Basse / Buch: Erika Basdek / Kamera: Wilfried Basse, Wolfgang Kiepenheuer
Kopie: privat, 16mm, s/w, stumm, 126 m (= ca. 12')

Kohlenschleppzug auf dem Mittelrhein (1936)

Produktion: Basse-Film GmbH, Berlin, für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), Berlin / Regie, Kamera und Schnitt: Wilfried Basse / Buch: Eugen Schäfer
Kopie: privat, 16mm, s/w, stumm, 222 m (= ca. 15')

Bereit für eine neue Zeit?
Unterrichtsfilme der SBZ/DDR bis 1960

FilmDokument 23/III, Kino Arsenal, 15. September 1999
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin
Einführung: Ralf Forster

Nach seiner ersten Blüte in der der Zeit des Nationalsozialismus entwickelte sich der Unterrichtsfilm in den fünfziger Jahren zu einer eigenständigen Filmgattung. In der DDR wie auch in der Bundesrepublik wurden dabei die institutionellen Grundlagen der NS-Zeit beibehalten, denn sowohl die FWU in München als auch das Deutsche Zentralinstitut für Lehrmittel der DDR übernahmen Strukturen und Aufgaben der 1934 gegründeten Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU; ab 1940 RWU). Das bedeutete aber nicht, dass auch die Inhalte der Unterrichtsfilme nach 1945 denen der NS-Zeit entsprachen. Nach einer Säuberung der RWU-Filme von offen nationalsozialistischen Gedanken wurden aber beispielsweise von den 317 bis 1944 fertiggestellten Filmen für allgemeinbildende Schulen nur 45 vollständig aus dem Angebotskatalog der FWU gestrichen. Für die DDR liegen keine konkreten Zahlen vor, doch kann auch hier Ähnliches vermutet werden.

Die Frage ist zu stellen, ob und wie die Neuproduktionen nach 1945 an Traditionsspuren des deutschen Kultur- und Lehrfilms anknüpften. Das Programm untersucht dies für die SBZ/DDR, ohne aber Vollständigkeit zu beanspruchen, beschränkt es sich doch auf 8 Unterrichtsfilme für allgemeinbildende Schulen der DDR. Eine bescheidene Auswahl, denn Immerhin wurden bis 1960 rund 300 entsprechende Filme produziert.

Als die DEFA-Kulturfilmproduktion 1946 ihre Arbeit aufnahm, griff sie vornehmlich auf ehemalige Mitarbeiter der Ufa-Kulturfilmabteilung oder anderer Kultur- und Lehrfilmproduzenten zurück. 1949 drehte Hans Cürlis für die DEFA ganz in der Tradition seiner kunstbezogenen Filme der zwanziger Jahre den Kurzfilm *Holzschnitt*. Die Bildkultur übernimmt dabei das Muster seiner Reihe *Schaffende Hände*; Cürlis beobachtet zumeist die Hände des Bildhauers Hans Orlowski bei der Arbeit. Walter Suchner, der Kameramann des Filmpioniers U.K.T. Schulz und Ufa-Spezialist für mikroskopische Aufnahmen, blieb auch bei der DEFA dem biologischen Film treu und stellte (ab 1958 wieder mit U.K.T. Schulz, der in die DDR übergesiedelt war) u.a. *Die Ratte als Schädling* (1954) her. An diesem Beispielfilm ist vor allem die Verknüpfung von biologischen und volksaufklärerisch-hygienischen Passagen bemerkenswert. Vorgeführt wird die Rattenbekämpfung mittels Giftködern. Machen sich in diesen Filmen inhaltlich-ästhetische Kontinuitäten zum Kulturfilm vor 1945 in erster Linie am Personal fest, so schöpfen andere Produktionen aus dem

etablierten Fundus. So hält sich der hohe Anteil von Unterrichtsfilmen, in denen Volks- und Brauchtum sowie traditionelle Handwerkstechniken im Mittelpunkt stehen, ungebrochen bis zum Ende der fünfziger Jahre.

Wie die Sorben den Maibaum aufstellen (1956) beschreibt das Osterfest bei den Sorben in einer Mischung aus folkloristischer Verklärung und Zukunftsoptimismus. Bilder einer froh tanzenden und in sauberen Trachten agierenden Landbevölkerung erinnern an Darstellungen des bäuerlichen Lebens im Nationalsozialismus. Inhaltlich war der Film aber eher in bewusster Abkehr zur NS-Zeit konzipiert, sollten doch Schilderungen der sorbischen Volkskultur die Pflege der Minderheitenrechte in der DDR herausstellen. Regisseur Hans Günther Kaden, der mehrere Lehrfilme über die Sorben herstellte, konnte für diesen Tonfilm bereits wieder Agfacolor nutzen. Im Vergleich zu den Unterrichtsfilmen der 30er Jahre, die in schwarz-weiß und stumm produziert wurde, waren dies deutliche technische Verbesserungen.

In einer Ziegelei (1957) stellt am Beispiel des Ziegelbrennens im Zehdenikker Ringbrennofen ein traditionsreiches technisches Verfahren vor. Die schwere körperliche Arbeit wird in den Mittelpunkt gerückt, dagegen bleibt der betriebliche Prozess den Kindern sicher verschlossen. Dieser Film ist auch insofern film- und technikgeschichtlich bemerkenswert, da er Arbeitsvorgänge in einem erhaltenen technischen Denkmal zeigt.

Eine didaktisch gelungene Einführung in meteorologische Vorgänge schuf der Sachtrickexperte Horst Hildebrandt 1952 mit *Wirkungsweise des Barometers*. Anschaulichkeit wird hier durch die Kombination einfacher Trickzeichnungen und Zeitrafferaufnahmen hergestellt. Hildebrandt steht dabei durchaus in der Tradition des technischen Trickfilms vor 1945 - erinnert sei etwa an Produktionen der Ewald-Film oder des Trickfilmateliers Fritz Rühr über Verbrennungsmotoren. Solche nahezu zeitlosen Unterrichtsfilme zeichnen sich durch ungewöhnlich lange Nutzungsdauer aus. *Wirkungsweise des Barometers* - auch im Exportkatalog des DEFA-Unterrichtsfilms von 1963 aufgeführt - befindet sich noch heute im Leihbestand (ost)deutscher Schulfilmstellen.

Unterrichtsfilme in der DDR wurden in den fünfziger Jahren nicht nur von der DEFA produziert; auch kleine Privatfirmen, etwa das Erfurter Filmstudio Lustermann, Inge Tölke aus Neuenhagen bei Berlin oder der Dresdner Ernst Busch stellten handwerklich saubere Lehrfilme her. *Im Elbsandsteingebirge* (1958) von Ernst Busch führt, umrahmt von einem Ausflug junger Pioniere, in die landschaftlichen Schönheiten des Elbtales südlich von Dresden. Der Film ruft zum Bewahren der Natur auf und stellt auch lokale Kleinbetriebe vor, wie die letzte Ankerschmiede an der Elbe und Kunststeinmetze bei der Arbeit in einem Steinbruch. Solche unpolitischen Arbeiten kontrastierten Ende der fünfziger Jahre immer mehr mit Lehrfilmen, die sozialistische Erziehungsmodelle umsetzen sollten. Diese Tendenz wird besonders in histori-

schen Filmen deutlich, wie z.B. in *Die Novemberrevolution 1918 in Deutschland* (ein Auschnitt aus dem Dokumentarepos *Du und mancher Kamerad* von Annelie und Andrew Thorndike von 1956). Thorndike - vor 1945 bei der Ufa-Werbefilmabteilung und in Fischerkösens Trickfilmatelier beschäftigt - benutzte unter Hinzuziehung historischer Film- und Fotoaufnahmen eine suggestive Bild-Ton-Montage (Musik: Paul Dessau), um den Verrat der Revolution durch die SPD darzustellen. Der Film sollte die geschichtliche Notwendigkeit einer Einheitspartei (der SED) begründen, da Verrat an der Arbeiterklasse nur durch die Existenz verschiedener linksorientierter Parteien möglich wurde. Diese Argumentation wird durch einen entsprechenden Kommentar im Begleitheft unterstützt.

Aber auch andere Sparten des Unterrichtsfilms bedienten neue Erziehungsleitsätze: *Die Entstehung der Eiweiße und Koazervate* (eine Auskoppelung aus dem Beiprogrammfilm *An der Schwelle zum Leben*, 1958) folgt der materialistischen Auffassung von der Entstehung des Lebens (nach Oparin). Der Film zerfällt in zwei Teile, wobei der erste die Urzeit der Erde in aufwendigen Trickaufnahmen gekonnt nachbildet. Anschließend wird versucht, Struktur und Zusammensetzung der Uratmosphäre aufzubereiten. Selbst Schüler der 10. Klasse, für die der Streifen konzipiert war, kapitulierten aber vermutlich vor diesem Formel-Chaos.

Insgesamt scheinen im DDR-Unterrichtsfilm der fünfziger Jahre die tradierten Bilderwelten des deutschen Kulturfilms zu überwiegen. Neuproduktionen fügten sich so neben Filme, die von der RWU übernommen wurden.

Holzschnitt

Prod.: DEFA-Kulturfilmproduktion, 1949 / Regie: Hans Cürlis / Kamera: Peter Zeller, Otto Cürlis / Kopie: 16mm, s/w, stumm, 6' (der dargestellte Künstler ist Hans Orlowski)

Die Ratte als Schädling

Prod.: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme / Regie: Jürgen Schweinitz / Kamera: Walter Suchner / Kopie: 16mm, s/w, stumm, 5'

Wirkungsweise des Barometers [auch: *Das Barometer*]

Prod.: DEFA-Lehrfilmproduktion, 1954 / Regie: Horst Hildebrandt / Kamera: Günter Baldauf / Kopie: s/w, stumm, 6'

Wie die Sorben den Maibaum aufstellen

Prod.: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1956 / Regie: Hans Günter Kaden / Kamera: Günter Biedermann / Musik: Jan Meschgang / Kopie: 16mm, Farbe, Ton, 9'

Im Elbsandsteingebirge

Prod.: Heinz Busch, Dresden, 1958 / Kopie: 16mm, s/w, stumm, 14 min

Die Novemberrevolution 1918 in Deutschland (aus: *Du und mancher Kamerad*)
Prod.: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1956 / Regie: Annelie und Andrew Thorndike / Musik: Paul Dessau / Kopie: 16mm, s/w, Ton, 6'

In einer Ziegelei
Produktion: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1957 / Regie: Hans Kubisch / Kamera: Rolf Sohre / Kopie: 16mm, Farbe, stumm, 13'

Die Entstehung der Eiweiße und Koazervate (aus: *An der Schwelle zum Leben*)
Produktion: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1959 / Regie: Wernfried Hübel / Kamera: Rudolf Müller / Trick: Gerhard Haufe, Gerhard Niendorf, Manfred Schreyer, Hans Dieter Wölk / Kopie: 16mm, s/w, Ton, 10'

Alle Kopien: privat

CineGraph Babelsberg: Sonderveranstaltung

CinErotikon – Nachlese zum 12. Internationalen Filmhistorischen Kongress in Hamburg

In Zusammenarbeit mit CineGraph Hamburg und den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Der 12. Internationale Filmhistorische Kongress in Hamburg widmete sich vom 4.-7.11.1999 dem Thema „Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino". Wir nahmen dies zum Anlass, am 13. und 14. November 1999 mit *Wenn in der Ehe die Liebe stirbt* und *Frauen, die man oft nicht grüßt* zwei Raritäten, die für den Kongress aus dem Moskauer Gosfilmofond beschafft wurden, im Berliner Kino Arsenal zu präsentieren. Einführungen: Michael Wedel.

Der Kampf um die Ehe. 1. Teil: Wenn in der Ehe die Liebe stirbt
D 1919, R: Willy Zeyn.
Kopie: Gosfilmofond, Moskau, 35 mm, s/w, stumm, 1645 m (OL: 2065 m), 70' bei 18 B/Sek.

Frauen, die man oft nicht grüßt
D 1925, R: Friedrich Zelnik.
Kopie: Gosfilmofond, Moskau, 35 mm, s/w, stumm, 2162 m (OL: 2342 m), 92' bei 18 B/Sek.

German Unification on Film

by Leonie Naughton

This is an abridged version of a paper delivered at the international conference „Die Medien und die politische Wende in Europa", organized by Deutsches Historisches Museum and the International Association for Media and History (IAMHIST) at the Martin-Gropius-Bau, Berlin, September 17-19 1999. A full version will appear in the forthcoming „Jahrbuch der DEFA-Stiftung", edited by Ralf Schenk.
Leonie Naughton is a film historian and author who lectures in Cinema Studies at Monash University, Melbourne. She has published extensively on German cinema and cultural policy. Currently she is working on a book entitled „That Was the Wild East: Film Culture, Unification and the ‚New' Germany" to be published by the University of Michigan Press, Ann Arbor in 2001.

On my last trip to Berlin in June 1999 I committed an act of petty, senseless theft. I souvenired four Euros worth of material - a flight magazine. They used to be free and even then, were hard to give away. One article in this particular magazine attracted my attention: a report on Berlin and how the metropolis is being transformed into the new national capital. The usual, glossy, glamorous images were featured. But a telling insert reflecting upon the Zeitgeist of the city was also included. It was titled: „What it takes to be a Berliner." This apparently entails a number of contradictory instructions, the „first being never to lose your sense of humour, however difficult it sometimes is. Berliners are open and communicative, but no one has quite figured out when." The second guideline stresses „Never smile at strangers on public transport. People will know you are foreign."

One could well argue that these days with unification, Berliners have little reason to smile, at least at one another. Many locals have witnessed, if not experienced, hostility between Ossis and Wessis (East and West Germans). Fears about the costs and success of unification have hardly abated. For many in the West the price of unification is exorbitant and seemingly never-ending. Many East Germans have little to smile about: unemployment is rampant and many feel like second class citizens in united Germany. As social critics have commented, East Germans „experience and encounter West Germans in a very real and immediate fashion as the boss at work, the superior in the office, the landlord at home, the political leaders [until recently] in Bonn and public opinion dominated by the West. From a Western point of view, the (Eastern) ‚other' is primarily experienced as a drain on ‚Western' revenues and incomes" (Welsh, Pickel and Rosenberg 115).

Considering the inequities in living standards and the „wealth gap" between East and West (which is expected to take several more decades to diminish), it is perhaps not all that surprising that Ossis and Wessis continue to view one another, and unification, with a large measure of suspicion. Consi-

dering the adjustment crisis unification prompted, it is perhaps inevitable that East and West perspectives on unification are at times irreconcilable and at times contradictory. Depictions of life in the „new" Germany are subject to dispute, at least in the realm of film.

I take as my starting point two observations. The first, made by Eric Rentschler about an earlier period of German film history: „Films can preserve memory an function as vehicles of History. They can also serve as a means of forgetting, a medium to stylise, distort or erase the past" (222). The second observation also relates to traces of „historical memory" and its consolidation or marginalisation: „all [complex societies] periodically rewrite their dominant national mythology to reflect shifts of power, political expediency and taste ... the past [and present] is a central battleground for the contestation of cultural identities" (Welsh et al 123).

Throughout the 1990s, and with varying degrees of success, filmmakers in the ex-GDR and the old federal states have engaged in contesting historical memories of the Wende and of unification. I want to look briefly at a few points of divergence in productions that issue from the West and the East and the ways in which their perspectives on unification vary.

In East German productions that critique life in the „new" federal states, East Germans are regularly presented as driven to extreme measures to survive: often they have no option but to live their lives in exile as is the case with protagonists in *Bis zum Horizont und weiter* (Peter Kahane, 1999) and *Burning Life* (Peter Welz, 1993). The survival of East German protagonists in these films leads to desperate and sometimes life-threatening situations: Walter commits suicide in *Wege in die Nacht* (Andreas Kleinert, 1999), like Katja and Henning in *Bis zum Horizont und weiter*; Ramona kidnaps another woman's baby in *Engelchen* (Helke Misselwitz, 1996); Heiner emerges as a budding serial murderer in *Abschied von Agnes* (Michael Gwisdek, 1993).

By contrast, western unification films are more inclined to present Ossis as the beneficiaries of unification. In Helma Sanders-Brahms feature, *Apfelbäume* (1992), an East German family inherit their grandmother's orchard and farm house. In *Der Brocken* (Vadim Glowna, 1992) a West-East co-production, Ada brings prosperity to the East German island of Rügen and solves local unemployment by capitalising on the market for eco-goods. Her initiative leads to what is referred to as „Economic Miracle number two." In *Go Trabi Go 2 / Das war der wilde Osten* (Wolfgang Büld, Reinhard Kloos, 1992) Udo Struutz and his family inherit a garden gnome business through which they become millionaires. Western unification films like these present East Germans with all sorts of entrepreneurial possibilities and options. This is not perhaps all that surprising. Given the long-standing emphasis western perspectives on the GDR placed upon privation, it was unlikely that many West Germans would consider that the assimilation of the bankrupt eastern states would

involve any form of meaningful sacrifice or loss on the part of East Germans. For tens of millions in the „old" Federal Republic, unification meant that a debilitated and indefensible regime had been deposed by a population that sought assimilation into a land of affluence, abundance and opportunity. From a West German perspective, unification could hardly be viewed in terms of the misfortune of those in the former GDR: on the one hand because the East was already established as the site of sacrifice and privation; on the other because unification necessitated such a massive transfer of funds, merchandise and expertise from the West to the East.

Eastern backed productions rarely display optimism over the fate of East Germans under unification. Easterners are regularly, almost without exception, presented as losers if not the casualties of the union of East and West. The human cost of unification is usually very high for East Germans. Eastern productions align unification with loss and privation rather than abundance and prosperity. Protagonists may lose their lives, their freedom and/or their sanity. In *Engelchen*, Ramona verges on losing all three. She attempts to commit suicide after her baby dies at birth and is subsequently arrested after she takes desperate measures to reconstitute a family. Misselwitz's earlier feature, *Herzsprung* (1992) sees Johanna's husband commit suicide in despair over the fate he faces with unification. Johanna is inadvertently killed by a group of neo-nazis.

Bis zum Horizont und weiter suggests that unification may be a health hazard for East Germans. Henning, it is revealed, suffers from an unspecified form of cancer, which we may well deduce is the product of radiation from the huge electricity towers which clutter the horizon and dwarf the family home.

East German productions that address the challenges and tribulations of unification almost invariably present easterners as misfits and outcasts living in complete isolation: they have no place within a community and no extended families. It appears that the introduction of the market economy to the East and the new social order have undermined any sense of community belonging. *Abschied von Agnes* is a fine example. Michael Gwisdek plays the character of Heiner, a lonely and seemingly demented figure who has no acquaintances what so ever and derives comfort from imaginary conversations with his deceased wife.

Like other eastern productions that depict life in the „new" Germany, *Abschied von Agnes* takes an urban setting. This vantage point rarely is predominantly eastern. *Adamski* is set in part in Alexanderplatz. *Engelchen* is set in Ostkreuz on the outskirts of Berlin. *Bis zum Horizont und weiter* is initially set in inner city Berlin. Eastern productions are more inclined to focus on urban life and industry than western produced unification films. In *Engelchen*, Ramona and her sister work in a lipstick factory. In Misselwitz's earlier film,

Johanna works in a poultry factory. Adamski works in a department store. In *Wege in die Nacht* the male protagonists haunts the derelict electricity plant he once managed. In *Bis zum Horizont und weiter*, Henning is a former coal miner. Each of these films' portrayal of the East after unification is in dramatic contradistinction to the impressions fostered in most western backed unification films which take a predominantly pastoral setting. Eastern productions depict the „new" states in part as de-industrial wasteland. Much of *Horizon* is shot on location around deserted coal mines likening the East to a barren moonscape.

Western productions are more inclined to present the East in more idyllic, mythical terms. Films like the Trabi comedy *Das war der wilde Osten* and *Der Brocken* picture the East as a rural idyll, as a pre-industrialised paradise - a type of Eden. The most successful western productions identify the East as a pristine region where there is an abundance of primary produce. Locals don't engage in any form of industrialised mass production. East Germans gravitate towards cottage industry: the garden gnome factory Udo inherits in the second Trabi comedy seems to provide employment for the entire community of Landwitz, and the workers are gratified by their craft which is completely untainted by any mechanisation. In *Der Brocken* the inhabitants of Rügen knit their way out of a recession by selling their handicraft. In some western unification films, the East is identified as Heimat, a point of mythical origin where residual culture and rural customs prevail.

The concept of Heimat dates back to last century and it is, of course an enduring German film genre that prospered throughout the War and the period of reconstruction in the West. In celebrating the rural idyll, these films were often set against a backdrop of mountain ranges or mountain tops, drawing on the prototype of the earlier Bergfilm.

In the 1990s western unification films identify the East as Heimat while reviving the iconography and the sentiments of the genre. In these films, the East is defined in narcissistic relation to the West - the East is designated the „before," a point of mythical origin to the West which is defined as the „after." The East emerges as the locus of much of what the West has lost.

Recycling of Heimat iconography is perhaps most fragrant in the Trabi comedy, *Das war der wilde Osten*. At the end of the film, Udo and his wife Rita are reunited against a Heimat backdrop of a mountain range. Udo, the East German, is identified as the mythical primitive of Hollywood cinema by his wife who calls him „her" Tarzan.

The town-country opposition, the threat of modernisation and development, the struggle to preserve tradition (Höfig 411-414) and the inheritance plot (348-351), common to the Heimat genre, are revived once again in western productions like these. In *Wir können auch anders* (Detlev Buck, 1993) and *Das war der wilde Osten* vagabonds triumph, as in the Heimat film, whe-

reas each comedy reaches resolution with a community fete, mirroring the festive closure of the earlier genre (Höfig 294-299).

Eastern backed and produced unification films eschew this equation of the East and Heimat. *Bis zum Horizont und weiter* satirises this western tendency to align the East with the rural idyll and East Germans' pressumed affinity with nature. In one scene Heimat imagery introduced: Katja reclines in a sunny meadow, and the scene is imbued with romantic serenity. But in the second shot, when Katja awakens from her slumber, the Heimat setting is despoiled, again by massive electricity towers. Elsewhere when Katja travels through the countryside in exile, she sample some of the fruits of the forest. But the plant food she tries to ingest is inedible and she spits it out in bitter disgust.

Whereas in western productions the ‚true' East is imaged as a region that abounds in natural beauty, with picaresque country scenery unscathed by the exigencies of the industrial age, in eastern productions the „new" states are regularly depicted as the antithesis of Heimat: a desolute, de-industrialised wasteland. As Walter and Sylvia remark in *Wege in die Nacht*, it is no longer recognisable: „It's like the hereafter ... the kingdom of the dead."

References:

Willi Höfig. Der deutsche Heimatfilm 1947-1960. Ferdinand Enke Verlag: Stuttgart, 1973

Eric Renschler. The Ministry of Illusion. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

Helga A. Welsh, Andreas Pickel and Dorothy Rosenberg. „East and West Identities. United and Divided?" After Unity. Refiguring German Identities. Konrad H. Jarausch (Ed.) Berghahn, 1997. 103-136.

Panorama
Farbige Auslands-Filmpropaganda 1944/45

von Karl Stamm

Karl Stamm, promovierter Kunsthistoriker, arbeitet seit 20 Jahren im Bereich der Museen der Stadt Köln, seit 1989 leitet er die Kunst- und Museumsbibliothek. Am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn nimmt er Lehraufträge zur Filmanalyse, zur Geschichte der deutschen Wochenschauen und der Propagandafilme des „Dritten Reichs" wahr. Karl Stamm hat insbesondere über die deutsche Wochenschau im II. Weltkrieg gearbeitet und publiziert (etwa im Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 7, 1987, Nr. 3). Der vorliegende Beitrag geht auf eine Filmeinführung zurück, die er am 16. 12. 1999 in der Berliner „Urania" im Rahmen der Film- und Vortragsreihe „Der Nationalsozialismus" gehalten hat. Eine ausführlichere Darstellung der Panorama-Filme ist als Begleitpublikation zur entsprechenden Filmedition des Instituts für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen geplant. Kontakt: stamm@kmb.museenkoeln.de

Im letzten Winter des II. Weltkrieges, 1944/45, wurden in Berlin vier Folgen von *Panorama*, einer farbigen Monatsschau für das Ausland, fertiggestellt – ein erstaunlicher propagandistischer Aufwand vor dem militärischen Zusammenbruch des großdeutschen Reiches. Wie es zu diesem bisher wenig beachteten Produkt deutscher Auslandspropaganda kam (die ihrerseits vergleichsweise wenig erforscht ist) und welche thematischen und ästhetischen Strukturen sich herausarbeiten lassen, soll kurz dargestellt werden.

Farbe als wesentliches Element der deutschen Auslandspropaganda – das war auf dem Gebiet der Photographie nichts Neues, wenn man etwa an die großen farbigen Doppelseiten in der seit April 1940 erscheinenden Propaganda-Zeitschrift „Signal" denkt, die in den besetzten Ländern wie auch in den neutralen Ländern Europas in vielen Sprachen einen großen Leserkreis erreichte. So war es nur konsequent, dass man nach Einführung des Agfacolor-Verfahrens darauf sann, diese Errungenschaft auch in der Auslands-Filmpropaganda einzusetzen.

Tatsächlich finden sich seit 1942 bei der Ufa bzw. der Deutschen Wochenschau Hinweise auf die Absicht einer farbigen Wochen- oder Monatsschau für das Ausland. Dazu ist es jedoch zunächst nicht gekommen, obwohl seit 1942 ausgewählte Kameramänner der Propaganda-Kompanien in begrenztem Umfang in Agfacolor gedreht haben. Erhalten hiervon ist im Bundesarchiv-Filmarchiv u.a. das Color-Material des Kameramanns Hans Bastanier von der Russland-Front im Sommer 1942, dessen aktuelle Auswertung jedoch nur in Schwarzweiß in *Die Deutsche Wochenschau* (also die Inlands-Kriegswochenschau) und möglicherweise auch in die *Ufa- Auslands-Tonwoche* (die in großem Umfang und in vielen Sprachen produziert wurde) gelangte. Man muss sich in diesem Zusammenhang vergegenwärtigen, dass das Farbmaterial nur

begrenzt herzustellen, sehr teuer und außerordentlich schwierig zu kopieren war.

In eine neue Phase trat dieses Color-Projekt offenbar, nachdem bei der Deutschen Wochenschau Anfang 1944 ein neuer Hauptschriftleiter eingesetzt worden war. In einem (undatierten) Schriftstück über Neuerungen in der Wochenschau seit Jahresbeginn (1944) ist u.a. die Rede vom „Auftrag des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels, eine farbige Monatsschau im Rahmen der Redaktion der Inlandswoche mit herzustellen." (BA R 109 II./vorl. 67) Ist hier nicht ausdrücklich von einer Auslandswoche die Rede, so hält die Niederschrift der Ufa-Geschäftsführersitzung vom 4. Mai 1944 unter Punkt 7 zum Thema „Farbmonatsschau" fest, das Propagandaministerium habe mitgeteilt, ab 1. 6. 1944 seien regelmäßig Farbmonatsschauen herzustellen. Die Vorführung, so Staatssekretär Gutterer, solle „vornehmlich nur in den echten neutralen Hauptstädten" erfolgen; die Kopienzahl wird mit 5-10 angegeben. (BA R 109 I/1483; Dank an Ralf Forster für diesen Hinweis.)

Ab März 1944 lassen sich die Vorarbeiten zu *Panorama* anhand der erhaltenen Exemplare der „Farbbriefe" ablesen. Es handelt sich dabei um hektographierte Rundbriefe von meist einer Seite Länge im Format A 4 mit Anweisungen des Filmstabs der Abteilung Wehrmachtspropaganda des Oberkommandos der Wehrmacht in Berlin (OKW/WPr/F) bzw. der Wehrmacht-Kriegsberichter-Abteilung/Fachprüfer Film an die in Color drehenden Kameramänner, wobei sowohl (farb)filmtechnische Fragen als auch Probleme der Farbfilmästhetik und der Motivwahl behandelt werden. Leider ist der Farbbrief Nr. 1 (wohl vom Jahresbeginn 1944) bisher nicht greifbar, der in unserem Zusammenhang von großem Interesse wäre, weil in ihm möglicherweise grundsätzliche Erklärungen zu dem Color-Unternehmen enthalten waren. Überliefert sind dagegen die Farbbriefe Nr. 2 (März 1944) bis Nr. 6 (Dezember 1944), der wahrscheinlich der letzte erschienene ist; sie werden hier zitiert nach den Originalen aus dem Besitz des Marine-Filmberichters Horst Grund, Düsseldorf, die in den 80er Jahren ins Bundesarchiv abgegeben wurden.

In Farbbrief Nr. 3 vom Mai 1944 heißt es: „Neben einer aktuellen Schwarz-Weiss-Auswertung in der Wochenschau werden die Farbfilmberichte auch in einer monatlich erscheinenden 400 - 600 Meter langen Monatsschau, deren genauer Titel noch festgelegt wird, ausgewertet".

Ergänzend hierzu findet sich in der Niederschrift über die Produktions- und Firmenchefssitzung des Ufi-Konzerns am 1. Juni 1944 unter dem Punkt „Negativ-Entwicklung" folgender Passus: „Neben etwa 10.000 m Negativmaterial pro Monat von PK-Berichtern für die neue Auslands-Farbmonatsschau kann Babelsberg laufend drei Filme [gemeint sind Spielfilme, KSt] bearbeiten" (BA R 2/4845). Interessant an diesem Zitat ist einmal die erhebliche Menge des eingehenden Color-Materials, zum anderen die ausdrückliche Bezeichnung „Auslands-Farbmonatsschau".

In Farbbrief Nr. 4 vom August 1944 ist zu lesen: „Die erste farbige Monatsschau wird Anfang September fertiggestellt sein". Dies wird in Farbbrief Nr. 5 vom November 1944 durch die Feststellung korrigiert: „Die Farbfilmmonatsschau ‚Panorama Nr. 1' ist jetzt fertiggestellt". Hier taucht zum ersten Mal in den Farbbriefen der Name „Panorama" auf. Weiter heißt es im Farbbrief Nr. 5 über diese „erste Farbmonatsschau": „Leider kann sie vorläufig nur im Ausland eingesetzt werden. Es wird aber versucht, sie in beschränkter Kopienzahl auch im Reich zu zeigen. Nach der ersten Monatsschau sollen weitere folgen."

Aus Farbbrief Nr. 6 vom Dezember 1944 erfahren wir weitere Details über den Fortgang dieses Unternehmens: „Die farbige Monatsschau ‚Panorama Nr. 2' wird im Laufe des Dezember fertiggestellt. ‚Panorama Nr. 3' ist auch bereits in Arbeit". Der nächste Punkt dieses Farbbriefs lautet: „Für ‚Panorama Nr. 4' und ‚5' werden dringend Farbfilmberichte benötigt, insbesondere Winterstories." Dies ist der letzte erhaltene (und wohl auch erschienene) Farbbrief. Man kann sich gut vorstellen, dass die sowjetische Großoffensive im Januar 1945 wie auch das Kampfgeschehen im Westen die weitere kontinuierliche Belieferung der Wochenschaufirma mit Farbfilmberichten verhindert haben.

Dies führt natürlich zu der Frage, ob und wo die „Panoramen" denn überhaupt gezeigt worden sind. Nach allem, was darüber bekannt ist, gab es keinerlei öffentliche Aufführungen auf Reichsgebiet; dagegen stand eine „Vorführung der 3 Panorama" auf dem Programm einer firmeninternen Arbeitstagung der Abteilung Aufnahme-Einsatz der Deutschen Wochenschau am 20. und 21. Dezember 1944 - woraus man schließen könnte, *Panorama* Nr. 4 sei vielleicht erst im Januar 1945 fertiggestellt worden.

Was das Ausland anbetrifft, so wissen wir aus einem Dokument (Polit. Archiv des Auswärtigen Amtes, Akten der Gesandtschaft Bern), dass eine 35mm-Kopie von *Panorama* Nr. 1 Anfang Dezember über das Auswärtige Amt an die Deutsche Gesandtschaft in Bern geschickt wurde, mit der Maßgabe, sie dem Filmstellenleiter der Landesgruppe der NSDAP (in Bern) auszuhändigen, und dem Vermerk: „Rücksendetermin: 15. 1. 1945". Es ist also nicht unwahrscheinlich, wenn auch nicht gesichert, dass es innerhalb der deutschen Kolonie in Bern (nicht jedoch für die Schweizer Öffentlichkeit) zu einer Aufführung von *Panorama* Nr. 1 gekommen ist.

Bekannt ist ferner, dass einzelne Color-Sujets aus „Panoramen" in ansonsten schwarzweiße Ausgaben der schwedischen Fassung der *Ufa-Auslands-Tonwoche* eingefügt wurden, und zwar noch im Mai 1945. Analoges scheint es 1945 in dänischen *Auslands-Tonwochen* gegeben zu haben. Es bedürfte weiterer Forschung in den jeweiligen Ländern, um herauszufinden, wieweit tatsächlich öffentliche Kinovorführungen von integralen Ausgaben von *Panorama* stattgefunden haben.

Neben den chronologischen Angaben zu *Panorama* enthalten die Farbbriefe

aber auch eine Reihe von filmtechnischen und -ästhetischen Informationen. Hier ist zunächst der wiederholte Appell zu nennen, „in sich geschlossene Berichte – sog. Stories – zu liefern, keine Schnittbilder." (Farbbrief Nr. 3) Dies war den Wochenschau-Kameramännern auch im Hinblick auf die Kriegswochenschau in Schwarzweiß nichts Neues, jedoch waren „zusammenhängende und abgeschlossene Berichte" bei Color-Material besonders wichtig, weil „Farbaufnahmen von mehreren Kameramännern wegen der unterschiedlichen Exponierung sich schlecht zu einem Sujet vereinigen lassen" (Farbbrief Nr. 5) und Farbunterschiede auftreten konnten, da das Filmmaterial in diesem Fall nicht aus dem gleichen Guss stammte.

Ein weiterer farbfilmspezifischer Punkt betrifft die Länge der Einstellungen. In Farbbrief Nr. 5 wird auf einige Mängel des bisher eingegangenen Filmmaterials eingegangen: „Es werden von fast allen Berichtern die Szenen zu kurz gedreht. Die Länge der Szenen bei Totalen muss mindestens 4 - 5 m betragen, bei Halbtotalen 3 - 4 m. Bei Großaufnahmen mindestens 2 m. Kürzere Szenen sind kaum brauchbar, da das ungeübte Auge des Beschauers Farben und Inhalt der Szene nicht so schnell erfassen kann".

Als drittes farbspezifisches Problem wird in den Farbbriefen die Frage von Schwenks und schnellen Bewegungen angesprochen: „Bei Farbfilmaufnahmen müssen Schwenks besonders ruhig und langsam ausgeführt werden, da sonst Farbsäume auftreten, die eine Unschärfe auf der Leinwand bedingen. Dieselbe Erscheinung – nur noch in verstärktem Masse – tritt bei Nahaufnahmen von schnell bewegten Objekten auf. Deshalb sind diese zu unterlassen. Von Schwenkaufnahmen soll grundsätzlich möglichst wenig Gebrauch gemacht werden."(Farbbrief Nr. 3)

Ergänzend heißt es in Nr. 5: „Zu schnelle Schwenkaufnahmen sind zu vermeiden! Zu der Konturenverwischung, die von der Schwarz-Weiß-Fotografie her bekannt ist, kommt hier noch die Farbverwischung hinzu. Beides zusammen ist filmisch unerträglich. Dabei ergibt die Schwenkaufnahme sehr gute Möglichkeiten, im Schnitt von einer Farbe zur anderen zu kommen, ohne dass das Auge einen Farbsprung empfindet."

Aber auch innerhalb einer Farbe ist bei den „Panoramen" von der Möglichkeit eines „Schnitts über die Farbe" Gebrauch gemacht worden, so z.B. in *Panorama* Nr. 1 in der dritten Story (Gymnastikschule Medau), wo von der roten Weste eines Mädchens auf einen roten Rosenstrauch etwa gleicher Größe geschnitten wird, von dem dann auf eine Mädchengruppe geschwenkt wird.

Auch abgesehen von der Frage der farblichen Übergänge kommen in den „Panorama"-Ausgaben Szenenverknüpfungen durch „Schnitte über das Motiv" vor: so wird z.B. von einem „Marinetraining der Hitlerjugend" mit Hilfe von Segelschiffmotiven auf einen Ausschnitt des Spielfilms *Große Freiheit Nr. 7* geschnitten, während der Übergang von dieser Story auf die nächste in

ähnlicher Weise durch Zusammenfügen von Pferdemotiven erfolgt. Diese Montagetechnik verweist gattungsgeschichtlich weniger auf die Wochenschau als auf den Kulturfilm.

Auf die gattungsbedingten Eigenarten einer Color-Monatsschau wird in Farbbrief Nr. 5 ausführlicher eingegangen: „Da die Farbmonatsschau einen weniger aktuellen Charakter trägt als die Wochenschau, und auch der längere technische Bearbeitungsprozess des Negativs und der Kopien eine Veröffentlichung von aktuellen Bildern unmöglich machen, ist es unzweckmäßig, Schnittbilder vom Frontgeschehen zu drehen, die nach 8 - 14 Tagen das Interesse der Öffentlichkeit verloren haben."

Nach einem Hinweis, es seien Sujets zu drehen, „die nicht nur Kampfmomente zeigen, sondern vom Leben des Soldaten, der Bevölkerung usw. berichten", heißt es dann weiter:

„Es werden also im Gegensatz zur Wochenschau von der Farbmonatsschau diejenigen Themen gefragt sein, die die Wochenschau zugunsten der Kampfbilder nicht veröffentlichen konnte z.B. Pferdelazarett, Freizeitgestaltung, Herstellung und Erprobung neuer Waffen usw."

Damit ist die Abgrenzung zwischen *Panorama* einerseits und der Wochenschau andererseits klargestellt. Nicht nur die Mehrzahl der Sujets, sondern auch die Machart der Monatsschau verweisen sehr stark auf die Gattung des Kulturfilms – das gilt für den Schnitt wie insbesondere auch für die unterlegten Musikmotive, die sich deutlich von der „heroischeren" Gangart der Kriegswochenschau unterscheiden. Auf der anderen Seite wird durch die Art der Kadrierung immer wieder deutlich, dass die Aufnahmen von Wochenschau-Kameramännern gedreht worden sind, und in manchen Kriegsstories nähert sich der Kommentar demjenigen der Wochenschau.

Welche „Botschaften" sollte nun diese farbige Monatsschau dem Ausland vermitteln?

Im Vordergrund steht zunächst das schöne Deutschland mit seinen pittoresken Landschaften und glücklichen Menschen, und zwar sozusagen in vorindustriellem Zustand: „BDM und HJ im Landdienst" (Nr. 1), „Weinlese am Rhein" und „Almabtrieb in den bayerischen Alpen" (Nr. 3) sowie „Heuernte in den deutschen Alpen" (Nr. 2), letzteres mit dem dezenten Hinweis, dass auch die Alten wieder fleißig mithelfen. Es folgen Kulturereignisse: „Das Schachdorf Ströbeck im Harz" (Nr. 1), „Querschnitt durch das Programm des Zirkus Busch" (Nr. 4), „Morgentraining der Spanischen Hofreitschule" sowie ein Ausschnitt aus dem Farbfilm *Große Freiheit Nr. 7*, der für das Reichsgebiet verboten war, aber für die Auslandsschau *Panorama* als Farbfilm-Attraktion offenbar willkommen war (Nr. 2).

Eine Besonderheit der Auslandspropaganda ist die Charakterisierung junger deutscher Frauen in der „Weinlese am Rhein" (Nr. 3). Die eigens für die Dreh-

arbeiten in Tracht herausgeputzten Helferinnen werden in einer für die damalige Zeit eher gewagten Untersicht gezeigt. „Ein guter Jahrgang!", verkündet der Kommentar, während die Frauen im Bild sind und nicht die zuvor in Großaufnahme eingeschnittene Traube. Ein Blick auf die eingangs erwähnte Propaganda-Zeitschrift „Signal" zeigt, dass diese Herausstellung des deutschen „Fräuleinwunders" (wie man in der Nachkriegszeit sagen wird) Methode hatte: Auch dort wird die deutsche Weiblichkeit – mal im Trachtenkleid, mal im Bikini – in einer Weise propagiert, wie sie im Inland weniger üblich war.

Sequenzen, die zunächst wie Berichte von Sportveranstaltungen anmuten („Deutscher Luftwaffennachwuchs bei der Segelfliegerschulung" in Nr. 3 und „Übungen der Marine HJ" in Nr. 2) erhalten eine militärische Deutung durch den unmissverständlichen Kommentar, dass es sich hierbei um den Nachwuchs für die deutsche Marine bzw. Luftwaffe handelt. In diesen Zusammenhang gehören auch militärische Sujets („Übungsfahrt deutscher Schnellboote" und „Übungen in einer Fallschirmspringerschule" in Nr. 1), bei denen es dann um die tatsächliche Militärausbildung handelt. Es wird also großer Wert darauf gelegt, dem Ausland zu zeigen, dass genügend militärischer Nachwuchs für einen noch lange zuführenden Krieg vorhanden sei – was bekanntlich 1944/45 nicht mehr der Fall war.

Die eigentlichen Frontberichte bleiben seltsam abstrakt, weil es eben keine aktuellen Kriegsaufnahmen von bestimmten Kriegshandlungen sind, sondern bildliche Impressionen von diversen Kriegsschauplätzen, die aneinandergeschnitten werden und dem Betrachter keinerlei Einschätzung der tatsächlichen Situation vermitteln („Landschaften des Krieges", wie es pseudopoetisch in Nr. 2 heißt). Mehr noch: Rückzüge werden als Absetzbewegung verschleiert oder etwa mit einem Kommentar wie „Norwegen ist erreicht!" versehen (Nr. 3).

Auch die Zerstörung der deutschen Städte bleibt ausgespart. In der Berlin-Story „Ein Sonntag im fünften Kriegssommer" (Nr. 1) werden verschämt einige Trümmer am Rande gezeigt, um dann aber zum Zoobesuch, den Badefreuden am Wannsee etc. pp. überzugehen. Das „Antlitz einer zerstörten Stadt", das in Nr. 2 einige Sekunden zu sehen ist - es bezieht sich offenbar auf die Westfront 1944 - , bleibt völlig unspezifisch.

Insgesamt ergibt sich das Bild eines landschaftlich schönen Deutschlands mit fleißigen und fröhlichen Menschen, die ihre kulturellen Traditionen pflegen, ihre Jugend körperlich ertüchtigen und unbegrenzten Nachwuchs für ihre Streitkräfte haben, da sie sich ihrer Feinde an vielen Fronten in einem nicht näher bezeichneten Krieg erwehren müssen. Warum ein solch großer finanzieller und technischer Aufwand getrieben wurde, um diese Botschaft im Ausland (und vor allem wohl in den neutralen Staaten Europas) zu verbreiten, während im Inland schon die sog. „Durchhalte-Wochenschauen" liefen, ist wohl eher eine Frage an die Zeithistoriker.

Literatur:
Hans Barkhausen: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim, Zürich, New York 1982 (S. 239 ff.) – Peter Longerich: Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop. München 1987 (Studien zur Zeitgeschichte. Bd. 33) (bes. S. 257 ff.) – Gert Koshofer: Die Agfacolor Story. Eine deutsche Geschichte: Technische Pionierleistung für das Kino und Filmmythos. In: Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichtge der Filmtechnik. Bd. 5, 1999 (S. 7 - 106, bes. S. 49 ff.; weiterführende Literatur zum Thema Agfacolor auf S. 104f)

Filmografie, nach der Erfassung des Bundesarchiv-Filmarchivs zusammengestellt von Jeanpaul Goergen.

Panorama Nr. 1

Produktion und Verleih: Ufa / Deutsche Wochenschau GmbH, ca. November 1944.
Mit Aufnahmen der Filmberichter: Bastanier, Blaschke, Garms, Jaworski, Kopp, Pahl, Sasse.
In deutscher, spanischer und französischer Sprache hergestellt.
Zensur für Böhmen-Mähren: Nr. 7410 vom 5. 12. 1944, 35mm, 460 m, volksbildend, Film für Heldengedenktag
Format: 35mm, Agfacolor, Ton, 460 m (= ca. 17')

Inhalt: 1) BDM und HJ im Landdienst. 2) Das Schachdorf Ströbeck im Harz. 3) Morgentraining in der Gymnastikschule Medau. 4) Berlin. Ein Sonntag im fünften Kriegssommer. 5) Ausritt eines Kosakenverbandes „in deutschen Diensten". 6) Ostfront: Eine Panzerwerkstatt im Wald. 7) Übungsfahrt deutscher Schnellboote „mit jungen Besatzungen". 8) Übungen in einer Fallschirmspringerschule in Deutschland.

Benutzerkopien: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, Ton, Farbe, 456 m / 16mm, Ton, Farbe, 183 m / VHS jeweils mit deutscher und spanischer Sprache – IWF, Bestell-Nr.: G 202 (16mm, Lichtton, Farbe, 191 m = 17'30")
Anmerkungen: Im Sujet 6 fehlt in der französischen Sprachfassung der Satz „Die Uniform beherrscht das Straßenbild". / Sujet 5 als Farbteil mit internationalem Ton in der schwedischen Version der *ATW 700//1945*, Sujet 7 als Farbteil mit internationalem Ton in der schwedischen Version der *ATW 701//1945*

Panorama [Nr. 2]

Produktion und Verleih: Ufa / Deutsche Wochenschau GmbH, ca. Dezember 1944
In deutscher und ungarischer Sprache hergestellt.
Format: 35mm, Agfacolor, Ton, 398 m (= ca. 15')

Inhalt: 1) Wien: Morgentraining der Spanischen Hofreitschule. 2) Heuernte in den deutschen Alpen. 3) Albanien: Markt in einem Dorf. 4) Deutschland: Übungen der Marine HJ. 5) Ausschnitt aus dem Farbfilm *Große Freiheit Nr. 7* mit Hans Albers. 6) Hindernisrennen deutscher Soldaten hinter der Front 7) Karpaten: Ungarische Artillerie-Kolonne. 8) Waldbrand und zerstörte Stadt an der Westfront. 9) Italien: Vierlingsflak im Abwehrkampf gegen Flieger. 10) Nordmeer: Deutscher Geleitzug mit Flugsicherung. 11) Ostfront: Deutsche Schlachtflieger auf einem Feldflugplatz, Stukas.

Benutzerkopien Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, Ton, Farbe, 398 m / 16mm, Ton, Farbe, 158 m / [ungarisches Tonnegativ, Sujets 6 - 11, nicht benutzbar] – IWF: 16mm, 167 m, Bestell-Nr.: G 204, als *Panorama Nr. 4* ausgewiesen

Anmerkungen: Sujet 10 als Farbteil mit internationalem Ton in der schwedischen Version der *ATW 704 //1945* und Abweichungem im Kommentar

Panorama [Nr. 3]

Produktion und Verleih: Ufa / Deutsche Wochenschau GmbH, ca. Jahreswechsel 1944/45
In deutscher, spanischer, dänischer und norwegischer Sprache hergestellt.
Format: 35mm, Agfacolor, Ton, 303 m (= ca. 11')

Inhalt: 1) Weinlese am Rhein. 2) Almabtrieb in den bayerischen Alpen. 3) Deutsche Truppen beim Rückzug aus Finnland und Ankunft in Norwegen. 4) Norwegen: Flakstellung in einem Fjord. 5) Rückblick auf die Schlacht bei Solferino 1958. Gründung des Rotes Kreuzes. 6) Potsdam: Rot-Kreuz-Schwestern beim Packen von Kriegsgefangenen-Paketen. 7) Mittelmeer: Verwundete deutsche Soldaten. 8) Verwundetenheim am Gardasee. 9) Deutscher Luftwaffennachwuchs bei der Segelfliegerschulung.

Benutzerkopien: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, Ton, Farbe, 303 m / 16mm, Ton, Farbe, 124 m / [spanisches, dänisches und norwegisches Tonnegativ nicht benutzbar] – IWF: 16mm, 130 m, Bestell-Nr.: G 207
Anmerkungen: Spanische, dänische und norwegische Version geringfügig kürzer / Teil aus Sujet 3 als Farbteil mit internationalem Ton in der schwedischen Version der *ATW 702// 1945* und *ATW 703//1945*; Teil aus Sujet 4 als Farbteil mit internationalem Ton in der schwedischen Version der *ATW 702//1945* und *ATW 703//1945*

Panorama [Nr. 4]

Produktion und Verleih: Ufa / Deutsche Wochenschau GmbH, ca. Jahreswechsel 1944/45
In deutscher, französischer, spanischer und dänischer Sprache hergestellt.
Format: 35mm, Agfacolor, Ton, 278 m (= ca. 10')

Inhalt: 1) Deutschland: HJ im Gebirge. 2) Deutschland: Glasbläserwerkstatt. 3) Deutschland: Querschnitt durch das Programm des Zirkus Busch. [„Bilder aus den Kriegsgebieten":] 4) Italien: Adriaküste, Bunkerstellung. 5) Italienische Alpen: Trägerkolonne im Schneesturm. 6) Deutsche Alpen: Bergstellung der Gebirgspioniere. 7) Ungarn: „Kämpfe im Vorfeld von Budapest". 8a) Norwegen: Rückzugsgefechte in Nordnorwegen. 8b) Norwegische Ortschaft nach einem „sowjetischen" Fliegerangriff. 9) Netzleger der Kriegsmarine beim Auslgen von U-Boot-Netzen.

Benutzerkopien: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, Ton, Farbe, 218 m; 16mm, Ton, Farbe, 88 m; [jeweils nur Sujets 2-6, 8b, 9] / [französisches, spanisches und dänisches Tonnegativ nicht benutzbar; IT-Band nicht benutzbar] – IWF: 16mm, 96 m, Bestell-Nr.: G 203; als *Panorama Nr. 2* ausgewiesen.
Anmerkungen: Eine stark abgespielte Kopie im Bundesarchiv-Filmarchiv deutet darauf hin, dass diese Ausgabe auch ausgeliefert wurde, allerdings ohne Sujets 1 und 7 und Kommentarvarianten in Sujet 3 und 5 / Varianten auch in der dänischen und französischen Tonfassung

Die Filmeditionen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen können für Zwecke der Forschung und Lehre entliehen werden. Kontakt: iwf-goe@iwf.de

Die Trikolore über dem Ruhrgebiet
Franz Hofers *Schwarze Erde* (1923) wiederentdeckt

von Helmut Regel (Bundesarchiv-Filmarchiv)

Jeder Filmarchivar kennt sie, die „Leichen im Keller". Neben Fragmenten mit falscher Szenenfolge sind es meist die nicht identifizierten Filme. Einem dieser schwierigen Fälle begegnete ich zum ersten Mal im September 1982. Bei meinem ersten Besuch im Ceskoslovensky Filmovy Ustav boten mir die Kollegen des Prager Filmarchiv einen stummen deutschen Spielfilm an. Den hatte selbst der „Rat der Weisen" nicht identifizieren können. Um diese Einrichtung beneidete ich meine Kollegen übrigens. Etwa 15 Personen im Ruhestand, die früher in verschiedenen Funktionen intensiv mit Film beschäftigt waren, trafen sich regelmäßig. Im Archivkino „Ponrepo" mit einer Nitrofilm-Vorführgenehmigung sichteten sie unbekannte Filme und legten Prioritäten für eine Umkopierung auf Safety-Film fest.

„Némecky film / zatim bez názvu" war meine Kopie betitelt: „Deutscher Film, ohne Identifizierung". Bereits im Herbst 1982 traf die Prager Kopie als Dauerleihgabe im Filmarchiv in Koblenz ein. Zu sehen war das dramatische Schicksal einer Bergmannsfamilie im Ruhr-Bergbaumilieu. Das Bild zeigte kräftige Viragen. So wies die Bergwerkskatastrophe gegen Filmende eine tiefrote Färbung auf. Das Tinting deutete insgesamt auf eine Entstehungszeit vor 1925. Neben dem Haupttitel fehlte auch der Vorspann; die schwarzweißen tschechischen Zwischentitel trugen am Rand das „AGFA" mit spitzen A's, wie es erst ab 1926 gebräuchlich war. Der Vertrieb des Films in der Tschechoslowakei hatte also offensichtlich mit Zeitverschiebung stattgefunden.

Die Zwischentitel nannten die deutschen Darsteller mit tschechischen Rollen-Namen. Sie kamen mir unbekannt vor, ausgenommen Hermann Picha und Loni („Loui" geschrieben) Nest – zu Beginn der 20er Jahre das „Filmkind vom Dienst". In *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) reicht der Blondschopf dem Golem Paul Wegener einen Apfel, berührt den Schem, das magische Amulett, und verwandelt den Koloss dadurch zurück zu Lehm. Loni könnte damals 4 Jahre alt gewesen sein; in meinem unbekannten Film schätzte ich sie auf ca. 7 Jahre.

Die Inszenierung der Familienszenen erschien mir „biedermeierlich"-altmodisch. Dazu passte der Realismus etwa der Rettungsaktion auf einem authentischen Zechengelände nicht recht, der eher an Pabsts *Kameradschaft* erinnerte.

Zur Schlüsselszene für die Datierung wurde schließlich die wehende Trikolore auf einem Grubengebäude. Hier konnte nur die französische Ruhrbesetzung von 1923 gemeint sein, ein Ereignis, das vermutlich schon ab 1924 für das Kino kaum noch von aktuellem Interesse war.

Bei Durchsicht des Lamprecht stieß ich unter dem Jahr 1923 auf den Titel *Schwarze Erde*. Franz Hofer wurde da als Produzent und Regisseur aufgeführt, außerdem Zensur-Datum, -länge und -entscheid sowie die Prüfnummer, also die Angaben aus dem Wolffsohn-Jahrbuch. Das allein brachte mich nicht weiter, der ungelöste Fall kam auf die Warteliste. Viel zu lange: Seit einigen Jahren sind nämlich die ca. 50.000 Zensurkarten des Bundesarchiv-Filmarchivs in Berlin in einer Datenbank erfasst. Warum hatte ich da nicht eher nachgeschaut? Denn es gab sie, die Zensurkarte *Schwarze Erde*! Und sie passte zur Prager Kopie, die mit 1.234 m gar nicht so weit von der Zensurlänge (1.264 m) entfernt lag.

Nun ist die baldige Farb-Umkopierung des Nitro-Materials vorgesehen. Die tschechischen Zwischentitel werden durch die authentischen deutschen Titel der Zensurkarte ersetzt. Leider gibt es kein Schriftbeispiel für die neuen Titel; wir haben uns daher für die Arial-Schrift entschieden, wie sie um 1923 häufig anzutreffen ist.

Film & Fotografie im Dialog
14. Mannheimer Filmsymposion 1. - 3. Oktober 1999

von Thomas Tode

Das Thema der filmenden Fotografen und fotografierenden Filmemacher ist hierzulande nur selten behandelt worden, zuletzt 1992 auf der „Foto und Film"-Tagung des Europäischen Dokumentarfilm Instituts, deren Wirkung aber ohne die Publikation der Kongressakten verpuffte. Schwierig der Forschungsstand, da das Thema - sieht man von einigen autorenbezogenen Artikeln ab - in Deutschland bisher nicht bearbeitet wurde. Um so begrüßenswerter das diesjährige Mannheimer Filmsymposion, zu dem auch ein 170 Seiten starker Reader (Bezug über: Cinema Quadrat e.V., Collinistraße 5, 68161 Mannheim, Schutzgebühr 25,- DM) erschien.

Die Problematik der Tagung lag darin, dass die Referate ein sprichwörtlich weites Feld umfassten, sehr unterschiedlich arbeitende Künstler behandelten, Beispiele aus Spiel- und Dokumentarfilm versammelten und auch im Zuschnitt der Einzelreferate extrem unterschiedliche Ansätze aufwiesen. Wissenschaftliche Bemühungen, die die Beziehungen der beiden Medien zum Ausgangspunkt nehmen, haben mit der Undiskretheit ihres Themas zu rechnen und können, wenn sie dessen eingedenk sind, auch nur versuchend sein. Einen solchen experimentellen Ansatz verfolgte Michael Gööck. Zunächst projizierte er eine Rolle aus *Godzilla* (1998, R: Roland Emmerich) und zeigte im Anschluss per Dia einzelne Bildkader („Bilder, die über den Film hinausweisen"), die er aus einer abgespielten Kopie herausgeschnitten hatte. Tatsächlich fanden sich einige interessante, unerwartete Kompositionen. Das Weg-

nehmen der Bewegung änderte den Charakter der Bilder erheblich. Unklar blieb, ob dieses Erstaunen nicht nur bei narrativen (und action-geleiteten) Filmen sich einstellt. Auch die Fortsetzung des Experiments überzeugte nicht: Die ausgewählten Einzelbilder waren mit der Videokamera abgefilmt worden, um sie erneut „mit Bewegung" zu versehen. Gööck stellte dann resümierend das Misslingen dieses Vorgehens als künstlerisches Verfahren fest. Doch das Experiment ist m. E. nicht konsequent durchgeführt worden: Die Einzelbilder waren ja nicht daraufhin ausgesucht worden, dass sie ein „vorher" und „nachher" in sich bereits andeuten, enthielten eben keine narrativen Verweisstrukturen und folglich musste der so entstandene Film – als eine Abfolge von Bildern – völlig auseinanderfallen. Narration ist eben vor allem ein System von zeitlichen Transformationen, wie schon Christian Metz betonte. Einige der im Lauf der Tagung vorgeführte Fotofilme (Filme, die nur aus überblendeten Fotografien bestehen) sollten das eindringlich demonstrieren, da sie genau an den Grenzen der beiden Medien operieren. Chris Marker etwa unterstreicht mit seinem Fotofilm *La Jetée* (1962), dass für ihn das typisch Filmische nicht in der Bewegung, sondern in der Zeitdauer der Einstellungen liegt. Das Referenzsystem dieses Films ist eben nicht Linearität, Chronologie und Bewegung, sondern doppelbödige Räumlichkeiten, Taumel der Zeiten und schmerzhaft ausgereizte Zeitdauer bei formaler Bewegungslosigkeit. Leider war gerade dieser (intermediale) Film einer der wenigen, der nicht von einem Referat begleitetet wurde, und seine Provokation verpuffte um so mehr, als nie genügend Zeit zur Diskussion der angerissenen Themen war, ließen doch die Veranstalter die Referate und Filme stets außerordentlich knapp aufeinander folgen.

Dieser Veranstaltungs-Marathon bedeutete zwar Vielfalt, konnte aber die Defizite an Theoriebildung nicht ausgleichen. Dies wurde besonders an zwei Referaten deutlich, die verdienstvoll zahlreiche Videoausschnitte präsentierten, aber an einem Mangel an dazugehörigen Thesen litten.

Ernst Schreckenberg stellte eine kleine Motivgeschichte von Fotografien im Spielfilm vor. Akribisch und geradezu kriminalistisch hatte er die Beispiele zusammengesucht, doch die daraus abgeleitete These bestand lapidar darin, dass das auf den Fotos Gezeigte verloren gegangen sei und gesucht werde (Familie, einzelne Mitglieder, Heimat, Häuser à la Wenders usw.). Das Problem scheint mir vor allem darin zu liegen, dass hier die Themenstellung von vornherein zu allgemein gewählt war, als dass spezifischere Erkenntnisse zu erwarten waren.

Das ergänzende Referat zum Thema Fotografie im Dokumentarfilm legte Hans Beller vor, ebenfalls begleitet von einer soliden Auswahl an Videobeispielen, vornehmlich Porträtfilmen über Fotografen. Doch auch hier blieb der Referent zugespitzte, klare Thesen schuldig und beschränkte sich darauf, das Spektrum der Verwendungs- und Annäherungsweisen an Fotografie aufzuzei-

gen, z.T. durchaus mit interessanten kategorienbildenden Distinktionen. Instruktiv auch die Überlegungen zum „Travelling Frame" (das etablierte Bild wird von einem zweiten kleineren mobilen Bild gequert), der die klassischen Unterschiede zwischen bewegter und fester Kadrierung, zwischen Film und Foto aufgelöst.

Beeindruckend war der Auftritt des Brecht-Schülers Egon Monk, der anhand seines ZDF-Fernsehspiels *Die Geschwister Oppermann* (1983) erläuterte, dass er die in Abständen zwischen die Spielszenen gesetzten Blöcke aus historischen Foto- und Pressedokumenten nicht so sehr aufgrund der Gemeinsamkeit, sondern vor allem aufgrund des Unterschieds zum bewegten Film gewählt hatte: das Absetzen des Stiles für einen kurzen Moment. Hier meinte man seinen Lehrer sprechen zu hören. Unnötig, weil ohne Folgen für die Tagung, war die Ansetzung der konventionellen Hollywoodproduktion *The Public Eye* über das Leben des berüchtigten rasenden New Yorker Fotoreporters Weegee. Interessanter wäre es da gewesen, einmal Weegees eigene Kurzfilme *Weegee's New York* (1948), *Cocktail Party* (1950) oder *The Idiot Box* (1965) zu sehen.

Souverän und witzig referierte Gert Koshofer über „Farbe in Foto und Film", spürbar aus einem fundierten foto- und filmhistorischen Wissen schöpfend. Erstklassige Dias zeigten u.a. Bildfelder früher Farbfilmsequenzen von 1916, des ersten abendfüllenden Farbfilms von 1921 usw. Ähnlich solide war auch der informative und kritisch verfasste Vortrag von Gerhard Midding zur Arbeit der Standfotografen, dargestellt anhand des Hollywoodveteranen Bob Willoughby und der Französin Isabelle Weingarten. Während Willoughby als Pionier dieser „dienenden Kunst" zweifellos weltweit bekannte Starfotografien von Schauspielern schuf, ist bei der Französin auffällig oft der Regisseur der Star, ein Erbe der Autorenfilmer-Tradition und der Fachzeitschrift Cahiers du cinéma. Robert Müller beleuchtete nun das Thema „Modefotografie in Spielfilmen", spürte dem Bild des Modefotografen nach, traditionell ein Symbol der sexuellen Libertinage, z.B. in Stanley Donens *Funny Face* (1956), Antonionis *Blow Up* (1966), William Kleins *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) und Irving Kershners *The Eyes of Laura Mars* (1978).

Stanley Kubricks Pressefotografien, die er 1945 - 50 für eine Zeitschrift machte, sind gerade in einem Katalog publiziert worden und in einer Wanderausstellung in Deutschland zu sehen. Die aus dem Kreis der Organisatoren der Ausstellung stammende Referentin Christina Auer verglich Fotoarbeiten von Kubrick mit dessen frühen Filmen. Da gab es zwar einzelne motivische Übernahmen, z.B. aus Fotoreportagen über den Boxchampion Cartier in den Boxerfilm *Killers Kiss* (1955), doch insgesamt schreiben sich Kubricks Fotoarbeiten in den Stil der sozialen amerikanischen Fotografie der 30er und 40er Jahre ein, während der kalte teilnahmslose, scheinbar zynische Blick seiner späteren Filme in den Fotografien noch kaum zu finden ist.

Zu den historischen Referenzpunkten, die in verschiedenen Referaten angeschnitten wurden, gehörte auch die Stuttgarter Film und Fotoausstellung 1929. Professor Karl Steinorth, der u.a. durch den verdienstvollen Reprint des Ausstellungskatalogs als Spezialist ausgewiesen ist, betonte bei verschiedenen Gelegenheiten den Pioniercharakter dieses Unternehmens, das beide Medien gleichberechtigt nebeneinander betrachtet hatte (u.a. durch gehängte Vergrößerungen aus Filmstreifen und Filmvorführungen auf Tageslichtschirmen innerhalb der Ausstellung).

Leider gab es in der Diskussion zu wenig Befruchtung zwischen solch traditionell historischen Betrachtungsweisen von Fotografen und Fotografieepochen und Erwägungen zur Fotografie in modernen, komplexen Kunstansätzen. Den radikal transmedialen Einsatz von Fotografien im Werk von Andy Warhol und Kenneth Anger stellten Michael Schwarzkopff und Ide Sczakiel vor. In der Subkultur der 60er und 70er ist Fotografie zu einem Medium unter vielen geworden, das vom Künstler ganz selbstverständlich beherrscht und gemeinsam mit den anderen (Licht, Gesang, Performance, Schrift) eingesetzt wird. Dieses Referat informierte gewissermaßen über die Auflösung der Fotografie im Gesamtkunstwerk, dem Schlusspunkt einer historischen Entwicklung, der nun aber auch schon wieder vor 30 Jahre gesetzt wurde. Was kommt danach?

Ausgewählte französische und englische Literatur zum Thema:

Revue Belge du Cinéma, Brüssel, Nr. 4, Sommer 1983 (Themenheft: Films de Photos) – La Recherche Photographique, Paris, Nr. 3, Dezember 1987 (Themenheft: Le cinéma, la photographie) – Raymond Bellour: L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo. Paris: La Différence, 1990 – Jan-Christopher Horak: Making Images Move: Photographers and Avant-Garde Cinema. Smithsonian Institution Press, 1997

Es stand im Deutschen Reichsanzeiger...

von Herbert Birett

„Bekanntmachung: Auf Grund des § 2 des Gesetzes über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit vom 14. Juli 1933 (...) erkläre ich (...) folgende Personen der deutschen Staatsangehörigkeit für verlustig: (...) 9. Pape, Lilian (Künstlername: Lilian Harvey), geb. am 19.1.1906 in London (England). (...) Das Vermögen vorstehender Personen wird beschlagnahmt. Berlin, 4. Februar 1943. Der Reichsminister des Innern. I.A. Hering (Deutscher Reichsanzeiger, Nr. 30, 6. 2. 1943)

Lilian Harvey war bei weitem nicht die einzige, der dieses Schicksal widerfuhr. Die Beschlagnahmung des Eigentums von etwa 50 000 Personen (meist Juden) wurden im Deutschen Reichsanzeiger von 1933 bis 1945 veröffentlicht. Bei der Auswertung fiel mir dieser Name als erster bekannter auf. Sollten weitere Namen auftauchen, werde ich sie ebenfalls mitteilen.

PROGRESS Film-Verleih

PRÄSENTIERT

FILME 2000

EASTWIND STORIES

ZWISCHEN KRIEG UND FRIEDEN
VERBOTEN-ERLAUBT-VERBOTEN • TRIVIAL UND ÜBERSINNLICH
SO LACHTE DER OSTEN • GROSSE DOKUMENTATIONEN

NEUSTARTS

Ab 2.03.2000 IM KINO

EIN MENSCH WIE DIETER

– GOLZOWER –

Ab 23.03.2000 IM KINO

SPUK im Reich der Schatten

PROGRESS FILM-VERLEIH

Verleih:
PROGRESS Film-Verleih GmbH Burgstraße 27 · 10178 Berlin
Telefon 030/24003400/401 · 030/24003400/402 · Fax 030/24003400/499
Internet: www.progress-film.de · e-mail: Verleih@progress-film.de

Audiovisuelle Medien in den Sächsischen Staatsarchiven

Ende 1997 wurde im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig mit dem Aufbau des „Sachgebiets Audiovisuelle Medien" für alle sächsischen Staatsarchive begonnen. Damit wird eine Forderung des Sächsischen Archivgesetzes vom 17. Mai 1993 eingelöst, das lt. § 2 Abs. 2 auch „Filme und Tonträger, maschinell lesbare Datenträger..." in den Archivierungsauftrag einschließt.

Arbeitsgegenstand sind filmfotografische, videografische und Schall-Archivalien. Der Arbeitsschwerpunkt besteht darin, neben der Sicherung und Erschließung bereits vorhandener AV-Medienbestände der dreißiger bis neunziger Jahre heute und künftig in staatlichen Einrichtungen des Freistaates Sachsen produzierte audiovisuelle Materialien als Dokumente der Zeitgeschichte zu übernehmen, zu erhalten und öffentlich nutzbar zu machen. Darüber hinaus strebt das Sächsische Staatsarchiv Leipzig an, aus jeglicher Quelle neben gewerblich hergestellten (Lauf-)Filmen - etwa der Industriefilmstudios - weitere Bestände von Betriebsfilmgruppen, Amateurfilmstudios der Klub- und Kulturhäuser, Kabinetten für Kulturarbeit, Massenorganisationen und Einzelpersonen bestandsergänzend zu übernehmen. Besondere Aufmerksamkeit gilt Materialien aus der Frühzeit der Kinematographie.

Bestände:

- „agra-Filmstudio". Die frühere DDR-Landwirtschaftsausstellung in Leipzig-Markkleeberg verfügte über ein Filmstudio, dessen Produktionen überliefert sind. Die ca. 2000 audiovisuellen Stücke enthalten aus dem Zeitraum seit den 60er Jahren bis 1989 Lehr- und Propagandafilme zur Entwicklung und zum offiziellen Selbstverständnis der DDR-Landwirtschaft, zur landwirtschaftlichen Forschung, zur Industrialisierung der Landwirtschaft, zum Gartenbau, zur Waldwirtschaft usw. Vorwiegend liegt 35mm Normalfilm vor.

- AV-Altbestände des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden, des Sächsischen Staatsarchivs Chemnitz, des Sächsischen Staatsarchivs Leipzig und des Sächsischen Bergarchivs Freiberg. Hierbei handelt es sich um audiovisuelle Materialien, die in klassische Archivgutbestände eingestreut vorkommen, typischerweise 35-mm- und 16-mm-Filme örtlicher Herkunft, Verleihstücke und Tonband- bzw. Videomaterialien in Consumer-Formaten. Es dominiert Material ab den späten 50er Jahren bis 1989, jedoch sind in den Beständen früherer volkseigener Betriebe vereinzelt auch Vorkriegsmaterialien anzutreffen. – Benutzerkopien werden bei Bedarf dem jeweils zuständigen Archiv zur Verfügung gestellt; bei dessen Zustimmung ist die Recherche auch in Leipzig möglich.

- Amateurfilme. Vor allem das „Zentrale Amateurfilmarchiv" sowie der regionale Bestand „Bezirksfilmstudio Leipzig" enthalten aus dem Zeitraum seit Ende der 50er Jahre bis 1989 ca. 2000 Stücke kinematografischen Materials, besonders als 16-mm-Film mit Magnetton-Randspur. Dabei sind alle Film-Genres vertreten, hauptsächlich jedoch Dokumentarfilme. Im Unterschied zu den Produktionen der DDR-staatlichen Medienfirmen, die ihren Sitz überwiegend in Berlin hatten, bieten die Hinterlassenschaften der örtlichen Filmgruppen häufig eine basisnähere Perspektive bzw. beziehen sich auf Themen, die zentral nicht reflektiert wurden. – Der Begriff „Amateurfilm" bezeichnete in DDR-Zeit alle nichtgewerblichen, d.h. nichtstaatlichen Hersteller außerhalb der lizenzierten Studios, unabhängig vom Grad ihrer handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten. Der DDR-Amateurfilm wurde als Bestandteil des „künstlerischen Volksschaffens" öffentlich gefördert. Berufskünstler und professionell Filmschaffende haben zuweilen

an Amateurfilmprojekten als Mentoren oder Co-Autoren mitgewirkt. Amateurfilmgruppen bzw. Betriebsfilmstudios haben neben freien auch Auftragsproduktionen realisiert (Lehr- und Propagandafilme, Dokumentationen, Video-Mitschnitte kulturellen, künstlerischen und politischen Inhalts). Materialien aus diesen Beständen sind zuweilen mit technischen Mängeln behaftet, gelegentlich fragmentarisch überliefert und häufig hinsichtlich der Verwertungsrechte unzureichend dokumentiert.

Da die Erschließung der AV-Archivalien andauert, stehen frühestens im Sommer des Jahres 2000 erste Findmittel der Öffentlichkeit zur Verfügung (geplant: vorläufige Filmtitel-Gesamtliste mit Annotationen, Liste der Benutzerkopien). Vorgelegt werden grundsätzlich AV-Benutzerkopien (VHS mit Timecode oder MC). Im Lesesaal steht hierzu eine Kabine mit Wiedergabetechnik zur Verfügung. Sofern die gewünschten Benutzerkopien noch nicht existieren, bemühen wir uns um die Bereitstellung innerhalb weniger Tage. – Die Sächsische Archivgebührenverordnung vom 8.2.1996 sieht Gebühren für die Direktbenutzung von Archivgut und Hilfsmitteln in dem Fall vor, dass die Recherche gewerblichen Zwecken dient (100,- DM am ersten Benutzertag, jeder weitere 50,- DM).

Anschrift:
Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Sachgebiet audiovisuelle Medien
Schongauerstraße 1, 04329 Leipzig; Fax: (0341) 2 55 55 55
Öffnungszeiten: Montag, Dienstag: 8-16 Uhr, Mittwoch, Donnerstag: 8-18 Uhr, Freitag: 8-13 Uhr
Verkehrsanbindung: Bundesautobahn 14, Abfahrt Leipzig-Ost / Engelsdorf bzw. Straßenbahn Linien 3 und 6 bis End-Haltestelle Sommerfeld

Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895 - 1945: ein DFG-Forschungsprojekt

Filmgeschichten behandeln in erster Linie den Spielfilm. Eine umfassende Geschichte des nicht-fiktionalen Films in Deutschland sucht man vergeblich. Das Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms (HDF) führt deshalb mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) ein Forschungsprojekt durch, das diese Lücke füllen soll. Es soll die wichtigsten Perioden der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland zunächst von 1895 bis 1945 sowie dessen ästhetische Formen und Stilrichtungen erforschen und darstellen. Projektleiter ist Dr. habil. Peter Zimmermann vom HDF, der mit einem Team die Filme des Dritten Reiches von 1933 bis 1945 bearbeiten wird. Prof. Dr. Martin Loiperdinger von der Universität Trier wird mit seinen Mitarbeitern die frühe Entwicklung im Kaiserreich (1895 - 1918) untersuchen, Prof. Dr. Klaus Kreimeier von der Universität Gesamthochschule Siegen den dokumentarischen Film in der Weimarer Republik (1918 - 1933). Insgesamt arbeiten ein Dutzend Filmwissenschaftler und Archivare an diesem Projekt.

Die Entwicklung des dokumentarischen Films ist mit den großen Umbrüchen der deutschen Geschichte eng verbunden. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts dominierten Aktualitäten und Naturbilder zunächst die Kurzfilmprogramme der Varietés und Wanderkinematographen. Danach beherrschten die Wochenschau und der Kulturfilm, die deutsche Variante des dokumentarischen Films, das Vorprogramm der Kinotheater,

während eine Fülle dokumentarischer Subgenres für die verschiedensten Zwecke produziert wurde. Dabei zeichnen sich drei historische Zäsuren ab. Der Erste Weltkrieg machte die Bedeutung des dokumentarischen Films als Propagandainstrument deutlich und führte auf Betreiben der Obersten Heeresleitung zur Gründung der Ufa, die in der Weimarer Republik zu einem der größten Filmkonzerne wurde. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahre 1933 wurden die dokumentarischen Genres zunehmend für die Propagierung der völkischen Weltanschauung genutzt. Nach 1945 schließlich wurden sie zur Reeducation eingesetzt. Im Verlauf dieses Perspektivenwandels wurde das, was vorher als wahr und wirklichkeitsgetreu gegolten hatte, zur Propagandalüge und ideologischen Verfälschung erklärt und durch ein neues dokumentarisches Paradigma ersetzt. Das Dokumentarische erweist sich damit als eine Qualität, die den Filmen nicht ein für allemal eingeschrieben ist, sondern die im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess stets neu diskutiert und problematisiert werden muss.

Eine wichtige Basis für die Forschungen ist die enge Zusammenarbeit mit Filmarchiven in Deutschland. Dies gilt insbesondere für das Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, das dieses Projekt und die Sichtungen im Archiv als Kooperationspartner erst möglich macht. Unerläßlich ist außerdem das freundliche Entgegenkommen nicht zuletzt der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Unterstützt wird das Projekt aber beispielsweise auch durch die Stiftung Deutsche Kinemathek, das Deutsche Filminstitut DIF, die Kinemathek Ruhrgebiet, das Deutsche Filmmuseum und CineGraph Hamburg. Die Ergebnisse werden bis 2002 in einer

Buchreihe publiziert und im Anschluss daran sollen wichtige Werke des nicht-fiktionalen Films in einer Video-Edition veröffentlicht werden. Die geplante Filmgeschichte ist nicht nur aus filmhistorischen, sondern auch aus medienpädagogischen Gründen und für die audiovisuelle Vermittlung der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Perspektivisch ist ein Anschlussprojekt für die Zeit von 1945 bis in die Gegenwart vorgesehen.

Info:

Haus des Dokumentarfilms (Dr. Kay Hoffmann); E-Mail: Kay.Hoffmann@swr-online.de
Tel: 0711/16 66 842, Fax: 0711/16 66 845

Deutsches Institut für Animationsfilm (DIAF), Dresden

Gezeichnetes
Der Zeichen- und Flachtrickfilm des DEFA-Studios für Trickfilme
Ausstellung, 4. 4. - 15. 6. 2000

Seit der Gründung des DEFA-Trickfilmstudios 1955 wurde im Genre Zeichen- und Flachtrickfilm, das in der Gunst des Publikums immer ganz oben stand, produziert. 35 Jahre existierte das Studio, und in dieser Zeit entstanden ca. 170 Zeichen- und 80 Flachtrickfilme. Dieser eher geringe Produktion – in der gleichen Zeit wurden 480 Puppenanimationsfilme hergestellt – erklärt sich auch durch die geringe Anzahl der Mitarbeiter in diesem Bereich.

Wie die gesamte Produktion des Studios war auch das Gros der Zeichen- und Flachtrickfilme für Kinder gedacht. Dennoch wurde auch in diesem Genre der Beifilm für Er-

wachsene besonders gepflegt und es entstanden Filme, die vor allem formal neben der internationalen Konkurrenz aus Polen, Ungarn, der CSSR oder Jugoslawien bestehen konnten. Inhaltlich wurde hier allgemeinmenschliche Schwächen attackiert oder aber in begrenztem Maße gesellschaftliche Missstände karikiert bzw. kritisiert. Auch heute überzeugende gestalterische und interessante grafische Lösungen unter Hinzuziehung namhafter bildender Künstler, und witzige, auf den Punkt erzählte Satiren und Parabeln lassen diese Filme zu einem amüsanten und anspruchsvollen Vergnügen werden.

Diese breite Produktionspalette wird die Ausstellung in ihren Exponaten - Drehbücher, Storyboards, Entwürfe, Filmgrafiken usw. - wiederspiegeln. Das Zeichenpult des Animators, der Tricktisch als Arbeitsplatz des Kameramannes wie auch Zeichenutensilien und ein Arbeitsplatz, an dem konturiert und koloriert wurde, lassen Arbeits- und Studioatmosphäre aufkommen. Filmausschnitte werden über Monitore eingespielt, in einem kleinen Ausstellungskino werden Filme vorgeführt.

Schließlich lädt eine Kreativstrecke vor allem Kinder zum Mitmachen ein.

Ort: Technische Sammlungen, Dresden
Öffnungszeiten: täglich außer Montags von 10-18 Uhr. Eröffnung: 14. 4. 2000, 13 Uhr

Deutsche Universal

Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios

13. Internationaler Filmhistorischer Kongress, Hamburg, 16. – 19. 11. 2000
Sichtungstermin: 1. - 4. 6. 2000

Mit dem diesjährigen Internationalen Filmhistorischen Kongress beginnt CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. eine neue thematische Staffel. Galt in den letzten vier Jahren das Interesse verschiedenen Genres des Weimarer Kinos, sollen in den nächsten Jahren Firmen bzw. Produzenten im Zentrum stehen. Den Anfang macht die Deutsche Universal, die zwischen 1928 und 1934 mit Filmen wie *Der Teufelsreporter* (1929, Ernst Laemmle), *Ein steinreicher Mann* (1931/32, Stefan Szekely), *S.O.S. Eisberg* (1932/33, Arnold Fanck) und *Der Rebell* (1932, Kurt Bernhardt, Luis Trenker) für Unterhaltung sorgte. Neben diesen deutschen Eigen-Produktionen werden auch Filme der amerikanischen Muttergesellschaft, die die Deutsche Universal im Verleih hatte, mit einbezogen. So z.B. der damals heftig umstrittene Antikriegs-Film *All Quiet On The Western Front* (1929/30, Lewis Milestone).

Untersucht werden Produktions- und Verleihstrategien, die Beziehungen zu anderen europäischen Ländern, die Tochterfirmen in Zentraleuropa und natürlich das Verhältnis zur Muttergesellschaft in den USA. Dabei geht es auch um den Einfluss stilistischer und inhaltlicher Traditionen des europäischen Films in Hollywood-Produktionen, nicht zuletzt eingebracht durch die zahlreichen europäischen Spitzen- und Nachwuchskräfte, die „Uncle" Carl Laemmle auf seinen regelmäßigen Heimatbesuchen in den 20er Jahren nach Hollywood engagierte. Das Leben und Werk zentraler Figuren, wie Laemmle, Paul Kohner, Joe Pasternak, Max Friedland wird erforscht.

Vielleicht um das angeschlagene Image der Universal Pictures Corporation in Hollywood aufzubessern, sicherlich aber, um den Verleih im europäischen Ausland zu sichern, gründete Laemmle 1928 die Deutsche Universal. Zunächst hauptsächlich für den Verleih der amerikanischen Universal-Filme zuständig, produzierte die Firma in ihrer

fünfjährigen Existenz auch selbst Filme in Deutschland. Geleitet wurde die Deutsche Universal von jüdischen Remigranten, sodass das ganze Unternehmen vielleicht auch als ein Versuch gesehen werden kann, in der europäischen Heimat wieder Fuß zu fassen. Dies wurde nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten natürlich unmöglich.

1934 ging die Deutsche Universal in die Rota-Film über. Die handelnden Personen emigrierten schließlich fast alle in die USA, häufig über Ungarn, Österreich oder Frankreich, wo die europäische Produktion der Universal noch einige Monate weiterlief.

Welche Auswirkungen die Existenz der Deutschen Universal sowohl im ästhetischen als auch technischen Sinne für die deutsche und internationale Filmproduktion hatte und welche Folgen für die involvierten Personen, gilt es aufzuspüren.

Informationen bei:

CineGraph Hamburg, Ansprechpartnerin: Erika Wottrich
Gänsemarkt 43, 20354 Hamburg; Tel.: 040 - 35 21 94; Fax: 040 - 34 58 64
E-Mail: universal@cinegraph.de
http://www.cinegraph.de

SehSüchte 2000

Die internationalen Studentenfilmtage SehSüchte findem vom 26. April bis 1. Mai 2000 auf dem Studiogelände Babelsberg statt. SehSüchte ist zu einem der bekanntesten Studentenfilmfestivals avamciert. In diesem Jahr wurden besonders viele Filme aus Brasilien, dem Libanon, Frankreich un den USA eingereicht. Claus Boje (Boje Buck) und Didi Danquart (*Viehjud Levi*) sind zwei Mitglieder der prominent besetzten Jurys, die hervorragende Leistungen in den Kategorien Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilm bewerten.

Info:

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

Internationales Symposium: Carl Zuckmayer und die Medien

19. - 21. Mai 2000, Mainz

Den Namen Carl Zuckmayer kennt jeder. Das verdankt sich nicht allein seinem Erfolg als Dramatiker, sondern mindestens ebenso sehr seiner Arbeit für moderne Massenmedien: für die Feuilletons der Zeitungen und Zeitschriften, für den Rundfunk, für den Film und schließlich auch für das Fernsehen. Diese Seite Zuckmayers ist bislang kaum erforscht. Dabei läßt sie nicht nur bemerkenswerte Einsichten in die Arbeit des Autors, sondern vor allem in die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts erwarten. Ein internationales Symposion „Zuckmayer und die Medien", an dem sich zahlreiche renommierte Forscher beteiligen, widmet sich daher diesem Thema. Es findet vom 19. - 21. Mai 2000 im Rathaus der Stadt Mainz statt.

Aus dem umfangreichen Programm:

Prof. Dr. Harro Segeberg (Universität Hamburg): Schriftsteller als Medienarbeiter. Zuckmayer als Filmautor; Prof. Dr. Heiner Boehncke (Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main): Zuckmayers Schinderhannes und seine Verfilmung; Dr. Ursula von Keitz

(Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main): Karl Grunes Verfilmung von Katharina Knie; Prof. Dr. Dietrich Scheunemann (Universität Edinburg): *Der Blaue Engel* in der Filmkritik und in filmischen Nachstellungen; Luise Dirscherl (München) und Dr. Gunther Nickel (Deutsches Literaturarchiv Marbach): Zuckmayers Drehbuchentwürfe zu *Der Blaue Engel*.

Prof. Dr. Walter Schmitz (Technische Universität Dresden): Zuckmayer in der Filmkritik der Weimarer Republik; Horst Claus (University of the West of England, Bristol): Zuckmayers Arbeiten für den Film in London 1934-1938; Dr. Helmut G. Asper (Universität Bielefeld): Zuckmayers Zusammenarbeit mit Max Ophüls; Dr. Daniela Sannwald (Berlin): Zuckmayer und Ucicky; Dr. Gunther Nickel (Deutsches Literaturarchiv Marbach): Des Teufels General und seine Verfilmung durch Helmut Käutner.

Prof. Dr. Klaus Kanzog (Universität München): Der Hauptmann von Köpenick. Die Verfilmungen von Richard Oswald (1931) und Helmut Käutner (1956) im Vergleich; Dr. Helmut Mottel (Technische Universität Dresden): Victor Vicas' *Herr über Leben und Tod*; Dr. Michael Schaudig (Universität München): Zum Motivkomplex Eros, Pflicht und Tod in ausgewählten Zuckmayer-Verfilmungen; Prof. Dr. Knuth Hickethier (Universität Hamburg): Zuckmayer als Gegenwartsautor und ‚moderner Klassiker' im deutschen Fernsehen.

Das Symposion wird durch die finanzielle Unterstützung u.a. der Kulturstiftung des Landes Rheinland-Pfalz und der Kulturstiftung der Deutschen Bank ermöglicht.

Info:

Dr. Gunther Nickel, c/o Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach, Tel.: (07144) 848-408, Fax: (07144) 848-490; E-Mail: gunther.nickel@dla-marbach.de

Haus des Dokumentarfilms

Rhetorik der frühen Fernseh-Reportage: Wilhelm Bittorf und die Dokumentar-Abteilung des Süddeutschen Rundfunks

25. Mai 2000: Workshop mit Wilhelm Bittorf, Dieter Ertel und Justus Pankau

Die Dokumentar-Abteilung des Süddeutschen Rundfunks galt mit zeitkritischen Reihen wie „Zeichen der Zeit" und „Miterlebt" als eine Art „Spiegel" des Fernsehens. Mitarbeiter der Redaktion wie Wilhelm Bittorf, Dieter Ertel und Peter Dreessen kamen von dem Hamburger Nachrichtenmagazin zum Fernsehen und brachten den ironisch pointierten investigativen Spiegel-Stil mit. Wilhelm Bittorf, der später wieder zum Spiegel ging, griff mit Reportagen über schlagende Verbindungen (*Burschenherrlichkeit*, 1962), Fußball-Begeisterung (*Die Borussen kommen*, 1964) und das Zechensterben (*Der Untergang der Graf Bismarck*, 1967) brisante und zugleich populäre Themen in einer Weise auf, die für die Rhetorik der frühen Fernsehreportage Maßstäbe setzte. Jahrelang blieb Bittorf der Realität, dem Faktischen auf der Spur mit einer Beharrlichkeit, die außer ihn nur noch Dieter Ertel auszeichnet. Einige seiner besten Reportagen hat er zusammen mit dem Kameramann Justus Pankau gemacht, der den Filmstil der „Stuttgarter Schule" weitgehend geprägt hat. Im Gespräch mit Dieter Ertel und Justus Pankau stellt Wilhelm Bittorf seine besten Reportagen vor.

25. Mai 2000, 11 - 17 Uhr, Stuttgart, Villa Berg, Terrassenzimmer

Der Dokumentarfilm als Autorenfilm. Vom Direct Cinema zu neuen Formen
Symposion aus Anlass des 70. Geburtstags von Klaus Wildenhahn
15. - 16. Juni 2000

Der Dokumentarfilm, der die Handschrift eines Autors oder eines Autorenteams trägt, hat in der Konkurrenz mit journalistischen Genres trotz einer Vielzahl dokumentarischer Sendeplätze einen schweren Stand im Fernsehen. Im Mittelpunkt des Symposiums steht die Frage, welche Formen sich seit den 60er Jahren herausgebildet und bewährt haben, wie sich das Formenspektrum seit den 80er Jahren erweitert hat und wie sich das Genre angesichts der rasanten Umbrüche in der Film- und Fernsehproduktion ausdifferenziert und weiterentwickelt. Neben Klaus Wildenhahn, der den Stil des Direct Cinema in Deutschland als einer der ersten durchgesetzt hat, werden Filmemacher unterschiedlicher Stilrichtungen im Gespräch mit Redakteuren (ARD, ZDF, 3Sat, ARTE u.a.) und Kritikern ihre Filme und Vorstellungen zur Diskussion stellen.

15. - 16. Juni 2000, Kommunales Kino Stuttgart, Filmhaus, Friedrichstr. 23 a
Teilnahmegebühr 50 DM, ermäßigt 25 DM

Informationen und Anmeldung:
Haus des Dokumentarfilms
http://www.hdf.de – E-Mail: hdf@hdf.de – Tel.: 0711 - 166 680; Fax: 0711 - 260 082

Deutsches Filminstitut – DIF

Neuerwerbungen

Das Deutsche Filminstitut DIF hat die Teilnachlässe des Ufa-Regisseurs und Drehbuchautors Johannes Meyer (1888 -1976) und des Drehbuchautors Heinrich Oberländer (geb. 1909) erworben.

Neben 35 vollständigen Drehbüchern und Continuity Scritpts enthält die Sammlung Johannes Meyer (u.a. *Hochverrat*, 1929, *Fridericus*, 1937) 54 Film-Treatments und Exposés, entstanden zwischen 1920/21 und 1950, ein Konvolut von Werkaufnahmen sowie Rezensionen zu 15 seiner Filme.

Die Sammlung Heinrich Oberländer umfasst neben 15 vollständigen Drehbüchern und Hörspielen 16 Exposés und Treatments. Die umfangreiche Produktionskorrespondenz macht die schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen des Drehbuchautors (u.a. *Hohe Schule*, 1934) während der NS-Zeit und nach Oberländers Rückkehr aus dem französischen Exil anschaulich. Zahlreiche Briefe und Dokumente aus dem Freundeskreis, u.a. von Gustav und Marielouise Regler geb. Vogeler illustrieren Oberländers berufliche und private Beziehungen.

Zu den Beständen Johannes Meyer und Heinrich Oberländer liegen Findbücher vor.

Filmarchiv

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv rekonstruiert das DIF den Film *Kreuzzug des Weibes* (1926, R.: Martin Berger, mit Conrad Veidt, Werner Krauss und

Maly Delschaft). Eine erste (Video-)Studienfassung wurde auf dem CineGraph-Symposion „CinErotikon" im November 1999 in Hamburg gezeigt. Als Film wird die rekonstruierte deutsche Fassung von *Kreuzzug des Weibes* im Frühjahr/Sommer 2000 vorliegen.

Aus den Sammlungen

Zu Beginn des Jahres hat das DIF mit der EDV-gestützten Bestandserfassung und fotografischen Dokumentation seiner Filmplakatsammlung begonnen. Die Bestände reichen zurück bis ins Jahr 1910.

Projekte

Von Januar bis Juni 2000 setzt das DIF sein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziertes Projekt zur „Edition der Zensurentscheidungen der Film-Oberprüfstelle Berlin 1920-1938" im Internet fort. Teil 2 der Publikation gilt den Beständen der Landesarchive und des Bundesarchivs (u.a. Widerrufsanträgen), außerdem werden die Urteile zur Reklamezensur veröffentlicht. Nach Projektabschluss ist daran gedacht, die Edition, ergänzt um zensierte Filmausschnitte, auch auf CD-Rom herauszubringen. – In Vorbereitung ist ein gemeinsamer, mittelfristig online recherchierbarer Fotopool aus den Sammlungen des DIF und der Stiftung Deutsche Kinemathek.

Ausstellungen

Die Wanderausstellung „Verbotene Bilder", die das DIF zu seinem 50jährigen Bestehen produziert hat, wird im Mai und Juni 2000 in der Bauhaus-Universität Weimar zu sehen sein. Weitere Stationen sind München, Wien und Potsdam.

Vom 5. 9. bis 31. 10. 2000 veranstaltet das DIF im Deutschen Filmmuseum eine Kabinettsausstellung zu Leben und künstlerischem Werk der Schauspielerin und Produzentin Erna Morena (1892 - 1962). Eine Filmreihe wird Morenas Schauspielkunst und ihr facettenreiches Image würdigen. Zur Ausstellung erscheint eine Publikation.

Filmmuseum Potsdam

In diesem Jahr feiert das Filmmuseum seinen 10. Geburtstag nach der Wende. 1981 mit einer Dauerausstellung und einem Kino eröffnet, ist es in dieser Form das älteste deutsche Filmmuseum. In den vergangenen Jahren gelang es, durch Standardwerke zur DDR-Filmgeschichte, durch Ausstellungen und Kinoveranstaltungen, aber auch durch eine wachsende Nutzung des Archivs, das Museum national und international bekannter zu machen.

Im vergangenen Jahr wurde mit 116.000 Besuchern ein Rekord aufgestellt. Als besonders erfolgreich erwiesen sich die Ausstellungen über Leni Riefenstahl und die bei Kindern und Eltern so beliebte Figur des Sandmännchens, deren Entwicklung in Ost und West präsentiert wurde. Neben dieser wandern zwei weitere Ausstellungen des Museums durch Deutschland bzw. Europa: „Mythos Romy Schneider" und „Maus(o)leum", eine Ausstellung für Kinder über die Entstehung und Rezeption der Sendung mit der Maus (WDR).

Die Sammlungen des Museums sind seit 1990 ebenfalls kontinuierlich gewachsen. Da das Filmmuseum vor der Wende eng an das Staatliche Filmarchiv der DDR gebunden war und darum keine eigenen Sammlungen (ausgenommen zur Film- und Kinotechnik) besaß, begann der Aufbau dieses Bereichs eigentlich erst nach der Wende. Inzwischen finden sich zu allen Bereichen der Filmproduktion Exponate, wobei die Produktionsgeschichte des Babelsberger Studios von 1912 bis in die Gegenwart im Zentrum der Sammeltätigkeit steht.

Dank der Unterstützung von Sponsoren und der DEFA-Stiftung gelangen auch im vergangenen Jahr interessante und wichtige Erwerbungen. Hervorzuheben sind dabei der umfangreiche Nachlass Henny Portens und ein Bestand von ca. 100.000 Negativen des Fotografen Günter Linke. Hier sind vor allem Portraits von Filmleuten aus der DDR und Osteuropa sowie Dokumentationen kulturpolitischer Ereignisse, Festivals usw. zu finden.

Ferner gelangten der Nachlass des Regisseurs Gottfried Kolditz sowie Arbeitszeugnisse der Filmszenografen bzw. Architekten Christoph Schneider und Hellfried Winzer ins Archiv. Letztere bereichern insbesondere die Sammlungen zum Set-Design, die, entsprechend der babelsberger Produktionsgeschichte, eine besonderen Stellenwert im Filmmuseum einnehmen.

Ausstellungen im Jahr 2000:

Charlie Chaplin, bis zum 30. 4. 2000
4 Millionen Jahre Mensch, vom 19. 5. bis zum 13. 8. 2000
Obsessionen. Die Alptraumfabrik des Alfred Hitchcock, vom 1. 9. bis zum 5. 11. 2000
Bert Stern. Marilyn Monroe, vom 24. 11. bis 14. 1. 2001

Deutsches Filmmuseum

15. März - 21. Mai 2000: Photographien Andreas Neubauer

Eigentlich wollte Andreas Neubauer Schauspieler werden. Zwei Jahre besuchte der gebürtige Münchner eine Schauspielschule in New York, um dann auf einer Urlaubsreise festzustellen, dass ihm das Agieren hinter der Kamera wesentlich mehr liegt. Im Laufe der Jahre photographiert Andreas Neubauer eine Vielzahl an Theater- und Filmschauspielern, Regisseuren und Autoren, bekannten und weniger bekannten, neuen und alten Protagonisten der deutschen und der internationalen Filmszene. Die Vielfalt seiner Arbeit ist beeindruckend, ebenso die Liste der von ihm Portraitierten. Unter ihnen Emma Thompson, Shirley MacLaine, Billy Wilder, Robert de Niro, Dennis Hopper, Leonardo di Caprio, Jasmin Tabatabai, Juliane Köhler, Ben Becker, Wim Wenders, Helmut Dietl.

Im Deutschen Filmmuseum ist nun erstmals eine Ausstellung mit 120 seiner Arbeiten zu sehen. Begleitend zur Ausstellung erscheint ein Bildband mit 90 Photos.

7. Juni - 10. September 2000: Curd Jürgens

Eine große monografische Ausstellung präsentiert den vom Deutschen Filmmuseum erworbenen Nachlass von Curd Jürgens.

Filmmuseum Düsseldorf

Im November 2000 wird das Filmmuseum Düsseldorf voraussichtlich eine Ausstellung zum Thema „Vom Schattentanz zum Computerclip" eröffnen. Sie ist der Geschichte des bewegten Bildes gewidmet und stellt Bezüge zwischen der Kunst der Laterna Magica und dem Medium dar, dass die Gesellschaft heute fasziniert und unterhält – dem digitalen Bild. Das Filmmuseum Düsseldorf sucht noch interessierte Partner, die bei der Finanzierung dieser Ausstellung helfen und sie übernehmen könnten.

Personalia

Deutsches Filmmuseum

Nach schwerer Krankheit verstarb im Alter von 38 Jahren die Leiterin des Kinos im Deutschen Filmmuseum, Dr. Kitty Vincke (21. 11. 1961 - 2. 12. 1999).

Kitty Vincke kam nach ihrem Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Filmwissenschaft in Florenz, München und Frankfurt am Main 1991 als Praktikantin in das Museum. 1992/93 absolvierte sie ein Volontariat, war in dieser Zeit an verschiedenen Ausstellungen beteiligt, unter anderem konnte sie eine eigene Ausstellung mit italienischen Stummfilmplakaten realisieren. 1994 übernahm Kitty Vincke die Leitung des Kinos im Deutschen Filmmuseum. Von Beginn an war ihre Auswahl des Programms geprägt von dem Wunsch, das Kino einer Vielfalt von gesellschaftlichen Gruppen zu öffnen und ihnen ein Forum zu bieten. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die von ihr initiierten Festivals „Africa Alive", das im diesem Jahr zum sechsten Mal stattfinden wird, und „Verso Sud - Neues italienisches Kino", welches im November zum fünften Male stattfand. Kitty Vincke war sicherlich eine der führenden Expertinnen für das afrikanische und das neue italienische Kino. Neben ihrer Tätigkeit im Filmmuseum schloss sie 1995 ihre Promotion im Fachbereich Kunstgeschichte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt ab und war seitdem in Frankfurt und Marburg als Lehrbeauftragte für Filmgeschichte tätig. Die Verbindung von Film und Kunst war ihr immer ein wichtiges Anliegen. Für das Kino konzipierte sie wichtige Retrospektiven zu Pier Paolo Pasolini (1996), Michelangelo Antonioni (1998) oder Pedro Almodovar (1998). Ihre Kontaktfreude und ihr Interesse an Menschen und deren Geschichte machten das Kino zu einem Ort der Begegnung. Ihrem Wissen und ihrer Fachkompetenz ebenso wie ihrer Persönlichkeit ist das vielfältige und hoch angesehene Programm des Kinos zu verdanken. Der Tod von Dr. Kitty Vincke bedeutet für das Deutsche Filmmuseum einen großen menschlichen und fachlichen Verlust.

Deutsches Filminstitut – DIF

Seit 1. 2. 2000 vertritt Dipl. Bibl. Reimar Wiegand für drei Jahre Iris Dehler in der Bibliothek des DIF. Reimar Wiegand (Jg. 1968) war Leiter der Stadtbibliothek im Gelben Haus Schotten und zuletzt Koordinator für ein Modellprojekt der Bertelsmann-Stiftung zur Leseförderung in der Marburger Stadtbibliothek.

Ab 1. 4. 2000 ist Olivia Just M.A. neue Fotoarchivarin im DIF. Olivia Just (Jg. 1970) hat in Bielefeld Anglistik, Literaturwissenschaft und Pädagogik studiert und war im Anschluss als Dokumentarin im Bereich Datenbankproduktion bei der Frankfurter Allgemeinen Zeitung tätig.

Filmmuseum Düsseldorf

Nach zwanzig Jahren verläßt Hartmut Redottée Ende Januar das Filmmuseum Düsseldorf. Als Museumsleiter und -pädagoge war er zuletzt für das Filmmuseum tätig. Nach einem Studium der Kunst- und Theaterwissenschaften in Köln baute Hartmut Redottée in den sechziger Jahren den mitgliederstärksten Filmclub der Bundesrepublik in Essen mit auf. Von 1970 bis 1982 unterrichtete er Filmtheorie, -geschichte und -ästhetik im Fachbereich Kunst der Universität-Gesamthochschule Essen. Mit seinen legendären Filmseminaren erwarb er sich den Ruf eines engagierten Streiters für die Filmkunst. Klaus G. Jaeger holte ihn 1980 an das damalige Filminstitut Düsseldorf, wo er sich um den filmpädagogischen Bereich kümmerte. Mitte der achziger Jahre erhielt er den Auftrag, ein Konzept für das zukünftige Filmmuseum zu erarbeiten; seine „Führungen" durch das „imaginäre Museum" begeisterten. Seinen Einsatz für das Filmmuseum kann man unter folgendes Brecht-Motto stellen: „Demokratisch ist es, den kleinen Kreis der Kenner zu einem großen Kreis der Kenner zu machen. Denn die Kunst braucht Kenntnisse. Die Betrachtung der Kunst kann nur dann zu wirklichem Genuss führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt."

Im November 1999 wurde der Leiterin des Filmmuseums Düsseldorf, Dr. Sabine Lenk, die von der französischen Kulturministerin Catherine Trautmann vergebene Auszeichnung Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres verliehen. Der Orden honoriert die besonderen Verdienste um die Verbreitung der französischen Kultur und zählt zu den vier höchsten Auszeichnungen der französischen Republik.

Progress Film-Verleih: Eastside Stories

Der Programmstock des Progress Film-Verleih Berlin umfasst bekanntlich praktisch die gesamte Spiel-, Dokumentarfilm- und Wochenschauproduktion der DDR; hinzu kommen noch zahlreiche aus den damaligen Bruderländern eingeführte Filme aller Gattungen in deutscher Fassung. Die Verleihstaffel 2000 bringt 50 Titel in fünf Reihen, die mit frischen Kopien und neuem Werbematerial ausgeliefert werden.

Mit sicherem Griff ausgewählt sind Allzeit-Klassiker und Kultfilme des Ostens. Deutschlands bekannteste Glatze z.B. liebt, fechtet und reitet in *Mir nach, Canaillen!* (1964, R: Ralf Kirsten) mit wallendem Haupthaar durch tumultuöse Abenteuer zwischen Preußen und Sachsen zur Zeit Augusts des Starken. „Manne" Krug begegnen wir auch noch einmal in der Abteilung „Verboten - Erlaubt - Verboten" mit *Spur der Steine* (1966/1989, Regie: Frank Beyer).

Im Paket „So lachte der Osten" findet der Zuschauer noch *Anton der Zauberer* (1978, R: Günter Reisch) und die sowjetisch-italienische Ko-Produktion *Die unglaubwürdigen Abenteuer der Italiener in Rußland*, (1974, R: Eldar Rjasanow) so wie den speziellen Humor der Georgier in *Das Blaue vom Himmel* (1983, R: Eldar Schengelaja). Komödiantische Perlen der Schauspielkunst bieten Erwin Geschonneck in *Karbid und Sauerampfer* (1963, R: Frank Beyer) und der junge Jörg Schüttauf in *Ete und Ali* (1985, R: Peter Kahane).

Ernster geht es unterm Thema „Zwischen Krieg und Frieden" zu. Neben dem russischen Film *Leuchte, mein Stern, leuchte* (1970, Regie: Alexander Mitta) bringt Progress in einer Neuauswertung die von Artur Brauner produzierten Filme *Hitlerjunge Salomon* (1990, R: Agnieszka Holland) sowie die berühmten Istvan Szabo-Filme *Eine Liebe in*

Deutschland (1983) und den von Manfred Durniok produzierten *Mephisto* (1981) sowie Larissa Schepitkos *Aufstieg* (UdSSR 1976 / Goldener Bär 1976) und Zoltán Fábris *Das fünfte Siegel* (Ungarn, 1976).

Ein wenig irritierend klingt der Rubriktitel „Trivial und übersinnlich", enthält die Gruppe doch mustergültige Exemplare des „wissenschaftlich-phantastischen Films", wie Science-Fiction-Filme jenseits des Eisernen Vorhangs hießen. Gottfried Kolditz' *Signale - ein Weltraumabenteuer* (1970) stellt wie sein *Im Staub der Sterne* (1976) nicht nur wegen Breitwand und Farbe die westliche *Raumpatrouille Orion* glatt in den Schatten. Ferner sind Tarkowskis Kino-Meilensteine *Solaris* (1972) und *Stalker* (1979) wieder auf der großen Leinwand zu sehen..

Unter „Große Dokumentationen" versammelt Progress schließlich relativ neue abendfüllende DEFA-Dokumentarfilme wie *flüstern & SCHREIEN - Ein Rockreport* (1988, R: Dieter Schumann) oder Helke Misselwitz' *Winter adé* (1988). Von Karl Gass stammt die Dokumentation *Das Jahr 1945* (1985). In *I'm a negro, I'm an American - Paul Robeson* (1989) zeichnet Kutz Tetzlaff auf dem Hintergrund der amerikanischen Zeitgeschichte ein Porträt des Sängers und Schauspielers. Auch in dieser Gruppe findet sich mit Michail Romms epochemachendem *Der gewöhnliche Faschismus* von 1965 ein sowjetischer Welterfolg. Ferner das von 1961 bis 1980 entstandene Lebenswerk der Junges, die *Lebensläufe* der Kinder von Golzow. Mit *Ein Mensch wie Dieter - Golzower* erlebte auf der Berlinale das fünfte Einzelporträt seine Weltpremiere, am 2. März begann der Progress Film-Verleih mit der Kinoauswertung. – Die vollständige Progress-Staffel 2000 wird in einem handlichen und informativen Buch präsentiert.

Info: www.progress-film.de / E-Mail: verleih@progress-film.de

Geh zu ihr und lass deinen Drachen steigen!

Icestorm Entertainment: Neue DEFA-Filme auf Video

Die Legende von Paul und Paula (1973, Regie: Heiner Carow, Musik: Peter Gotthardt, D: Abgelica Domröse, Winfried Glatzeder), Bestell-Nr.: 10135
Der junge Engländer (1958, Regie: Gottfried Kolditz). Eine pantomimisch-tänzerische Interpretation des Märchens von Wilhelm Hauff als Angriff gegen die Nachahmer amerikanischer ‚Unkultur'. Bestell-Nr.: 10104
Emilia Galotti (1958, Regie: Martin Hellberg), eine klassische DEFA-Dramenadaptation. Bestell-Nr.: 10167
Der Richter von Zalamea (1956, Regie: Martin Hellberg), nach einer Inszenierung der Berliner Volkbühne und mit deren Schauspieler. Bestell-Nr.: 10095
Baumeister des Sozialismus - Walter Ulbricht (1953, Regie: Ella Ensink, Theo Grandy). Nach dem Tode Stalins und dem Arbeiteraufstand vom 17. Juni 1953 verschwand dieses Dokument des Personenkults im Archiv und wurde erst 1997 wiederentdeckt und uraufgeführt. Mit einem Begleitheft. Bestell-Nr.: 10164
Blaue Wimpel im Sommerwind (1952, Regie: Herbert Ballmann). Ein Film über die Aktion „Frohe Ferien für alle Kinder" der Jungen Pioniere. Bestell-Nr.: 10165
Wer die Erde liebt... (1974, Regie: Joachim Hellwig). Ein Dokumentarfilm über die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Ost-Berlin. Bestell.-Nr.: 1016

Info: ICESTORM Entertainment, Burgstraße 27, 10178 Berlin – http://www.icestorm.de
E-Mail: Info@icestorm.de; Tel.: 030 - 24 65 61 150, Fax: 030 - 24 65 61 199

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Claudia Lenssen

■ Christian Rapp: ***Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm.*** Wien: Sonderzahl 1997, 287 Seiten, Abb.
ISBN 3-85449-108-5, DM 41,00

„Höhenrausch" ist eine eingängig und prägnant geschriebene Darstellung des „neuen Filmtyps" Bergfilm, der seit den zwanziger Jahren vor allem von Arnold Fanck, Luis Trenker, Leni Riefenstahl und ihren zahlreichen Mitarbeitern aus der zeitgenössischen Ski- und Bergsportszene entwickelt wurde. Der Autor Christian Rapp, ein Wiener Theaterwissenschaftler, Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher, fasst eine Reihe von Einzelanalysen exemplarischer Filme in einen systematischen Rahmen ein. Zurückblickend bis zu Jean-Jacques Rousseau schildert er, wie sich erst mit der frühen Moderne das Bild der Alpenregion im ästhetischen Bewusstsein ändert, wie die zuvor ungeordnete und darum unschöne Natur allmählich einen Bedeutungswandel erfährt und zum Erlebnisort heldischer Grenzerfahrungen wird.

Das Buch ist eine Geschichte der Wahrnehmung, der symbolischen Aufladungen und der Ideologisierung der Alpenlandschaft, das die den Bergen und der sportlichen Bewährung zugeschriebenen ästhetische Konnotationen klug mit der Geschichte von deren politischen Funktionen verschränkt. So erschließt es einen Kontext, in dem z.B. die chauvinistischen, antisemitischen und unverhohlen nationalsozialistischen Bestrebungen der Alpenvereine deutlich werden, in dem aber auch die spezifische moderne Überblendung von sportlicher körperlicher Dynamik und „entfesselter" Naturdarstellung, wie sie das neue Filmgenre anbot, paradigmatisch entwickelt wurden.

Die Einzelanalysen differenzieren, wie sich die Identifikation der Berghelden und Leni Riefenstahl als einziger Heldin mit der „höheren Macht des Gebirges" im soziokulturellen Umfeld des mächtiger werdenden Nationalsozialismus von 1925 bis etwa 1940 zu pathetischen, für Hitler und Goebbels zu meist brauchbaren Propagandainstrumenten entfalteten. Im Fall von Luis Trenker will „Höhenrausch" mehr sein als eine weitere „kritische Hommage". Rapp konzediert dem Südtiroler „Bergkameraden" weit weniger Widerspruchspotential zu Nazi-Ideologemen als das mythische Heldenbild, das ihm gemeinhin zugestanden wird. So ist das Buch lesenswert, wenn sich die Trenker-Fangemeinde zu dessen zehnjährigen Todestag in diesem Jahr zu Wort melden wird.

■ Gerhard Larcher, Franz Grabner, Christian Wessely (Hrsg.): ***Visible Violence. Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film. Beiträge zur mimetischen Theorie.*** Münster: LIT 1998, 232 Seiten
ISBN 3-8258-3756-4, DM 49,80

Dies ist eine jener Publikationen, die zusammentragen, was sich Referenten auf einer Tagung zu sagen hatten. Man könnte es vergessen, wenn sein Generalthema nicht mit *Fightclub* eine frische Aktualität erhalten hätte. Das Buch bekennt sich zu einem Ansatz, der es vergleichbar macht mit den Publikationen evangelischer Akademien. Es geht um den Versuch, Gewaltdarstellungen zu hinterfragen – einerseits ohne zensurierende Moral, andererseits doch mit dem Erkenntnisinteresse, sich mit Ideen der „Versöh-

nung und Erlösung" im zeitgenössischen Film auseinander zu setzen. Das Buch basiert auf einem ökumenischen Treffen, einem regelmäßigen Austausch von Fundamentaltheologen und Filmwissenschaftlern im amerikanischen Stanford bzw. österreichischen Graz, der in diesem Fall zu einer zweisprachigen Publikation führte, die je nach Referentenwunsch deutsch oder englisch verfasst ist.

Man diskutierte 1997 in Graz *Dead Man Walking* von Tim Robbins, Filme von Abel Ferrara, Michael Hanekes *Bennys Video* und nicht zuletzt *Underground* von Emir Kusturica – dies im Zusammenhang einer kulturanalytischen Auseinandersetzung mit der Gewalt im Balkankrieg – zu viele Themen, um im Detail darauf einzugehen.

Für die Auseinandersetzung über die Filme von Tarrantino, Stone, Ferrara und anderen bietet die Grundidee des Buches jedoch einen schlüssigen Einstieg: Es geht den Aufsatzautoren nicht um die moralische, ideologiekritische Abgrenzung von den Gewaltphänomenen des Kinos – das Axiom einer gewaltsamen Substruktur moderner Zivilisationen –, stattdessen um die Annahme, dass zeitgenössisches Kino gerade auch in seinen Bildern der Gewalt „hohe formale Qualität besitzt", „gewaltsame Strukturen aufzudecken und unabgegoltener Hoffnungen zu gedenken". Es geht den Autoren um die Beschreibung der technischen und ästhetischen Elemente, die imstande seien, ein „explizites Bewusstsein" dieser Gewaltstrukturen zu schaffen – ein Potential, das das Kino für eine „eventuelle subversive Allianz" mit der Religion offen halte, wie sie die ökumenischen Religionsfilmwissenschaftler verstehen.

vorgestellt von... Helmut G. Asper

■ Hans Janowitz: ***Jazz.*** Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Rieß. Mit einer CD mit Jazz-Aufnahmen der 20er Jahre, zusammengestellt von Viktor Rotthaler. Bonn: Weidle Verlag 1999, 142 Seiten, 1 Abb.
ISBN 3-931135-42-X, DM 46,00

Klagte der Herausgeber Rolf Rieß noch 1995 in seinem Aufsatz (FilmExil, H. 7, S. 21-27), dass Hans Janowitz' literarisches Werk „weitgehend dem Vergessen anheimgefallen" sei, hat er nun Janowitz' Roman „Jazz" aus dem Jahr 1927 selbst neu herausgegeben. Erschienen ist der zu Unrecht vergessene Roman im entdeckerfreudigen Weidle Verlag, der den Roman in einer hervorragenden und beispielhaften Edition wieder vorlegt. Es ist ein ästhetisches Vergnügen, dieses Buch anzuschauen, in die Hand zu nehmen und zu lesen. Den Umschlag hat Archie Rand hinreissend gestaltet, und die gesamte Ausstattung des Buches von der Typographie bis zur Bindung ist ebenso reizvoll wie von hoher handwerklicher Qualität.

Janowitz' Roman ist eine literarische Wiederentdeckung. Die zwar triviale, jedoch höchlich amüsant-verwirrende Handlung um Jazz-Boys, Eintänzer, Dancing-Girls, Opiumraucher und vor allem um die liebeshungrige Madame Mae R. und den adligen Saxophonisten Henry, die alle „Immer wieder: neue Lebenslust!" fordern, ist für Janowitz nur Anlass, in ständig neuen, musikalischen Strukturen nachempfundenen Improvisationen das Zeitgefühl der frühen zwanziger Jahre auszudrücken: „Jazz! So hieß der Ausdruck der Zeit, die sich den Lehrsatz unseres närrischen Psychiaters ‚Du sollst Caligari werden' auf ihre Art zu Herzen genommen hatte. Die Welt war nicht gerade Caligari, aber Jazz war sie geworden, gründlich geworden." Als „grelle Dissonanz" erscheinen Janowitz die tiefen politischen und sozialen Gegensätze der Nachkriegszeit, die er cha-

rakterisiert als „Zeit der wilden Freude an wilder Laubüberei, an wildem Unfug im Ordnungsbereich, kurz: das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz ..."

Diesem „wilden Unfug" bleibt auch sein Roman verpflichtet, der den Leser in einen tollen Wirbel hineinzieht, immer wieder unterbrochen und in eine neue Richtung gelenkt von ironischen Kommentaren des Autors, der sich schliesslich weigert, seine verwirrend geschürzten Knoten aufzulösen auf eine Art „die vielleicht einer Kolportagegeschichte zu einem aufregenden Höhepunkt gereichen würde, einer Jazzsymphonie aber keinen Schlusssatz abgeben darf." Nein, meint Janowitz, „ein Jazz-Roman hat das Recht, mitten in der Wiederholung eines Motivs leise auszuklingen und einfach zu Ende zu sein." Und das gilt natürlich auch für die Kritik an einem Jazz-Roman.

Bleibt das kenntnisreiche Nachwort von Rolf Rieß zu erwähnen, eine gekürzte Fassung seines Beitrags über Janowitz in FilmExil. Bei der Kürzung ist ein sinnentstellender Fehler unterlaufen, der Brief auf S. 133f über den Inhalt des von Janowitz geplanten „Caligari II"-Films ist nicht von Victor A. Perry, sondern von Julius B. Salter an Ernst Matray.

Die dem Buch beigegebene und im Anhang kommentierte CD versammelt 23 Jazz-Kompositionen der zwanziger Jahre, die Janowitz' Roman musikalisch illustrieren. Amerikanische Jazz-Klassiker wie Duke Ellington, Louis Armstrong oder Paul Whiteman sind ebenso vertreten wie deutsche Jazzer, u.a. Friedrich Hollaender, die Weintraub Syncopators, Rudolf Nelson und Mischa Spoliansky. Einige Wünsche bleiben offen, so fehlt z.B. eine Aufnahme von Sidney Bechet, dessen Europa-Tournee nach dem 1. Weltkrieg für die Durchsetzung des Jazz auf dem alten Kontinent besonders wichtig war und es fehlen auch Stücke von Komponisten wie Milhaud, Krenek oder Hindemith, die das für Europa so typische Interesse der Avantgarde am Jazz repräsentieren, für das auch Hans Janowitz' Roman ein Beispiel ist.

Erheblich erweitert legt Rolf Riess (beide Schreibweisen seines Namens kommen vor) seine Forschungen über Janowitz nunmehr auch vor im gerade erschienenen Band „Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd: 3 USA". Hrsg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra Hawrylchak. Teil 1. Bern und München 2000, ISBN 3-907820-46-0.

Für eine weitere Beschäftigung mit dem Schriftsteller und Filmautor Janowitz ist unentbehrlich: Rolf Riess: „Hans Janowitz. Eine Bibliographie" (FilmExil, Berlin, H. 7/ 1995, S. 29-34).

vorgestellt von... Horst Claus

■ Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): ***The BFI Companion to German Cinema.***
London: British Film Institute, 1999, 259 Seiten, 13 Abb.
ISBN 0-85170-750-5, (Hb) £ 45.00, 0-85170-751-3, (Pb). £ 13.99

Mit dem Niedergang des „Neuen Deutschen Films" der 70er Jahre hat im Ausland auch das Interesse am deutschsprachigen Kino allgemein merklich nachgelassen. Der inzwischen herangewachsenen Generation von Kinogängern ist, zumindest in Großbritannien (trotz der eher beiläufig zur Kenntnis genommenen rennenden Lola), das zeitgenössische Filmschaffen deutschsprachiger Länder praktisch unbekannt. Was den klassischen Film der Weimarer Republik betrifft, so beschränken sich die Programmkinos auf

Altbekanntes von *Caligari* über *Metropolis* zu M. Die BBC wiederholte kürzlich die Fernsehfassung von Wolfgang Petersens *Das Boot*, und Channel 4 brachte einige Wochen zuvor Murnaus *Nosferatu* in der von Kevin Brownlow restaurierten Fassung; doch ansonsten herrscht auch auf den TV-Kanälen Funkstille, was deutschsprachige Produktionen betrifft. Um so erfreulicher ist es, dass das British Film Institute einen Führer herausgebracht hat, der das Interesse an und die Kenntnisse über deutsche, österreichische und schweizer Filmgeschichte und -kulturen auf zugängliche Weise aufrecht erhalten und fördern dürfte; denn den Herausgebern und ihrem überwiegend aus deutschen Muttersprachlern bestehenden Autorenteam ist es durchaus gelungen, mit ihren Beiträgen das in der Einleitung formulierte Ziel zu erreichen, „in einem Band Breite und Vielfalt des deutschen Kinos in knapper, zugänglicher und informativer Form darzustellen" und dabei Akademiker ebenso wie Filmenthusiasten anzusprechen.

Der „Companion" ist so konzipiert, dass er sowohl als lexikalische Informationsquelle wie auch als Einführung in Aspekte des deutschen, österreichischen und schweizer Films benutzt werden kann. Die alphabetisch angeordneten Einträge behandeln Persönlichkeiten (hauptsächlich Darsteller und Regisseure, aber auch Drehbuchautoren, Komponisten, Ausstatter, Produzenten und Filmtheoretiker), Institutionen, Begriffe (Autorenfilm, Heimatfilm) und Übersichten über filmhistorische Entwicklungen (der einzelnen deutschsprachigen Länder, aber auch anderer medienspezifischer Erscheinungsformen wie dem Starsystem, der Filmtechnologie, Filmkritik, Studio- oder Produktionsentwicklung).

Durch Sternchen hervorgehobene Namen und Begriffe in den Artikeln verweisen auf weitere Schlagwörter zu Themen und Persönlichkeiten, so dass sich das Buch auch „quer lesen" läßt und der Leser die einzelnen Einträge mosaikartig zu einer Übersicht über die deutschsprachige Filmgeschichte zusammensetzen kann. Die Autoren haben sich dabei erfolgreich um eine klare, auch dem Laien verständliche Darstellungsweise bemüht und ihre kurzen Artikel unter Berücksichtigung neuester filmwissenschaftlicher Erkenntnisse (denen man gelegentlich durchaus widersprechen kann) verfasst. Neben einer Auswahl der wichtigsten Filme befindet sich am Ende der meisten Beiträge ein bibliographischer Verweis auf weiterführende Literatur. Dabei werden verständlicherweise vor allem englischsprachige Veröffentlichungen berücksichtigt.

Bei einem Unterfangen dieser Art kann es nicht ausbleiben, dass mancher Leser bestimmte Schlagwörter, Themen oder bibliographische Anmerkungen vermisst, wie z.B. einen Übersichtsartikel zur deutschen Filmmusik, eine kurze Darstellung und Charakterisierung der Karl-May-Filme, deren Vorlagen außerhalb Deutschlands praktisch unbekannt sind, oder, am Ende des Eintrags zu Oskar Messter, einen Hinweis auf dessen Autobiographie „Mein Weg mit dem Film". Auslassungen dieser Art und gelegentliche Ungereimtheiten bei den Schlagwörtern - wer etwas über den „Bergfilm" erfahren will, findet dies weder unter dieser Genrebezeichnung, noch unter der englischen Übersetzung „Mountainfilm", sondern wird über „German Mountain Films" auf den „Heimatfilm" verwiesen) schmälern den Wert dieses „Companions" aber keineswegs.

Bedauerlicher sind das Fehlen eines Index und die stiefmütterliche Behandlung der bibliographischen Informationen, die in den meisten Fällen nur Autor, Titel und Erscheinungsjahr enthalten. In ausgesprochenen „Film Studies"-Zentren mag dies kein Problem sein; wer jedoch auf die Fernleihe angewiesen ist, wird in vielen Fällen wegen der auf den Formularen verlangten Informationen um ergänzendes Bibliographieren nicht herumkommen. Auch die knapp zweieindrittel Seiten lange Bücherliste zur Film-

geschichte aller drei Länder erscheint eher als Höflichkeitsgeste denn als ernsthaftes Hilfsmittel zur Auseinandersetzung mit der Materie. Elfeinhalb leere weiße Seiten am Ende des Buchs hätten genutzt werden können, um den „BFI Companion to German Cinema" zu dem zu machen, was in ihm steckt – ein Handbuch, das nicht nur zur Weiterbeschäftigung anregt, sondern dabei auch hilft.

■ Andrew Higson, Richard Maltby (Hg.): ***„Film Europe" and „Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939.*** Exeter: University of Exeter Press, 1999, 406 Seiten. ISBN: 0-85989-545-9 (Hbk.). £ 47.50; 85989-546-7 (Pbk.). £ 20.00

„Film-Europa" – mit diesem Schlachtruf versuchten europäische Filmproduzenten in den 20er Jahren sich der Konkurrenz aus Übersee durch grenzüberschreitende Kooperationsabkommen und internationale Zusammenschlüsse zu widersetzen. Ein Blick in die Fachzeitschriften der Zeit zeigt, dass gerade deutsche Unternehmen den Gedanken mit besonderem Enthusiasmus aufgriffen, der dann allerdings unter anderem an den sich durch die Einführung des Tonfilms scharf zuspitzenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten des alltäglichen Filmgeschäfts scheiterte. Berichte über die internationalen Filmkonferenzen, in denen sich die Branchenvertreter der einstigen Weltkriegsgegner aneinander herantasteten, erwecken gelegentlich einen Einigungs- und Zusammenhaltsoptimismus, der angesichts der in den Chefetagen einzelner Unternehmen vorherrschenden nationalen Gesinnung geradezu utopisch anmutet.

Parallelen zu den damals geführten Debatten und den scharfen Auseinandersetzungen zwischen europäischen und amerikanischen Filmherstellern im Kontext der GATT-Verhandlungen zu Beginn des soeben ausgelaufenen Jahrzehnts veranlassten eine Gruppe internationaler Filmwissenschaftler zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Phänomen „Film-Europa" und dessen Konfrontation mit Hollywood vor siebzig Jahren. Das Ergebnis sind 13 in diesem Band vereinte Essays mit einem Dokumenten-Anhang zum Thema „Film-Europa aus deutscher Sicht" (englische Übersetzungen von 1924 und 1926 in der LichtBildBühne und im Reichsfilmblatt erschienenen Artikeln), zur amerikanischen Reaktion auf europäische Quotenregelungen (überwiegend MPPDA-Memorandums und -Berichte), sowie Artikel des Direktors der British National Pictures Ltd. J.D. Williams und von Erich Pommer, die sich mit der Bedeutung des amerikanischen Markts für die europäische Filmproduktion auseinandersetzen.

Der Raum, der deutschsprachigen Auffassungen des Gedankens im Appendix eingeräumt ist, verweist auf die zentrale Rolle, die das Land im Rahmen der „Film-Europa"-Diskussion gespielt hat. Sie wird in mehreren Beiträgen angesprochen und in zwei Arbeiten näher analysiert. In seiner Untersuchung über die Einstellung deutscher Firmen gegenüber den pan-europäischen Bestrebungen kommt Thomas J. Saunders zu dem Schluss, dass Firmen, die wie die Ufa Abkommen mit amerikanischen Unternehmen eingegangen waren, Hollywood keineswegs feindlich gegenüberstanden. Vielmehr hatten Eigeninteressen, die sich aus der Rivalität mit anderen europäischen Firmen um Verbindungen zu US-Firmen ergaben, immer Vorrang vor einer gemeinsamen europäischen Front.

Darüber hinaus bestand bei den Europäern stets die Furcht, von einem Partner des Alten Kontinents – insbesondere einem deutschen – geschluckt zu werden. Auch wenn die idealistischen Visionen eines geeinten Film-Europa nie erfüllt wurden, führte der Gedanke zu Koproduktionen und Kooperationsabkommen, hinter denen letztendlich

nicht nur die Angst vor Hollywood stand, sondern auch der Wunsch, dem amerikanischen Modell nachzueifern: „In vieler Hinsicht war Film-Europa ein Versuch, Hollywood mit dessen eigenen Methoden zu begegnen."

Während sich Saunders' Beitrag auf die Stummfilmperiode konzentriert, beschäftigt sich Joseph Garncarz mit der Herstellung von Fremdsprachenversionen früher deutscher Tonfilme. Dabei entwickelt er seine in dem CineGraph-Band „Hallo? Berlin? Ici Paris!" (München 1996) gemachten Beobachtungen weiter und widerspricht der landläufigen Meinung, Versionen-Filme seien ein technologisch bedingtes, kurzzeitiges Kuriosum gewesen. Auch die von Ginette Vincendeau in ihrem (ursprünglich in Screen erschienenen und für die Auseinandersetzung mit dem Thema im englischsprachigen Raum einflussreichen) Beitrag „Hollywood Babel" vertretenen Ansicht, es handele sich bei diesen Streifen um ein ästhetisches wie finanzielles Desaster, lehnt er ab. Zumindest für Deutschland sei diese Produktionsweise die effektivste Methode gewesen, Filme für ein fremdsprachiges Publikum herzustellen, die deshalb erfolgreich waren, weil sie die Eigenarten der jeweiligen Länder berücksichtigten. Anfang der dreißiger Jahre seien sie die wirkungsvollste Lösung zur Überwindung sprachlicher und kultureller Unterschiede in Europa gewesen. Garncarz hinterfragt die Auffassung, die Popularität der Hollywood-Filme in Europa sei auf den universellen Reiz ihrer Stars zurückzuführen, und argumentiert überzeugend, Mehrsprachen-Fassungen seien wegen der Einheit von Körpersprache und Stimme der Darsteller, sowie wegen des bewussten Einsatzes nationaler Publikumslieblinge in den verschiedenen Versionen durchaus erfolgreich gewesen.

Weitere Beiträge (auf die an dieser Stelle aus Platzmangel nicht näher eingegangen werden kann) beschäftigen sich mit dem Aufstieg und Fall Film-Europas (Kristin Thompson), den Beziehungen zwischen Film und Völkerbund (Richard Maltby) und den internationalen Kongressen der Filmindustrie in den 20er Jahren (Andrew Higson). Andere beleuchten europäische Ängste vor der Amerikanisierung durch den Film und deren tatsächliche Auswirkungen (Richard Maltby, Ruth Vasey), die Versuche von United Artists, nach dem Ersten Weltkrieg in Europa Fuss zu fassen (Mike Walsh), die Politik der washingtoner und pariser Regierungen im Kampf um den französischen Markt (Jens Ulff-Møller) und Hollywoods Strategien gegen mit der Einführung des Tonfilms in Frankreich auftauchende nationalistische Widerstände (Martine Danan). Am Beispiel des deutschen Regisseurs E. A. Dupont und des amerikanisch-chinesischen Stars Anna Mae Wong verweisen Andrew Higson und Tim Bergfelder auf die personellen Bewegungen zwischen den amerikanischen und europäischen Filmblöcken.

Die Tatsache, dass einige Beiträge (in meist abgewandelter Form) bereits in anderen Publikationen zu lesen waren, stört im Kontext dieser Veröffentlichung keineswegs. Als Gruppe in einem Band vereint vermitteln sie aus unterschiedlichen Perspektiven ein differenziertes, lebendiges Bild von den Auseinandersetzungen zwischen „Film-Amerika" und „Film-Europa" und verweisen auf zahlreiche weiße Flecke der europäischen Filmgeschichte. So gibt es z.B. bislang keine Einzeluntersuchung zu den (stets gescheiterten) Zusammenschlussversuchen, mit denen britische und deutsche Firmen Ende der zwanziger Jahre im Sinne eines „filmvereinten" Europas in den Fachzeitschriften beider Länder Schlagzeilen machten.

Die Vielschichtigkeit, mit denen die vorliegenden Essays etabliertes Denken ergänzen und revidieren, deutet an, dass es hier noch manches zu entdecken gibt. Auch wenn die Betonung auf transatlantischen Auseinandersetzungen liegt, so erweist sich die vorliegende Aufsatzsammlung in vieler Hinsicht als wertvolle englischsprachige Ergän-

zung zur Pionierarbeit der Konferenzen und CineGraph-Bücher, mit denen das hamburgische Zentrum für Filmforschung seit fast fünfzehn Jahren europäische Filmverbindungen vor dem 2. Weltkrieg aufzeigt. Bleibt zu hoffen, dass dieser Sammelband, der sich an alle wendet, die sich für europäisch-amerikanische Filmbeziehungen (nicht nur der zwanziger Jahre) interessieren, im angelsächsischen Raum ähnliche, über die eigenen Grenzen hinausreichende Aktivitäten auslöst.

Im Kontext dieses Buchs sei kurz auf ein beim BFI erschienenes Video verwiesen, das sowohl die deutsche als auch die französische Version von Pabsts *Dreigroschenoper* (1931) vereint, jeweils englisch untertitelt. (Best. Nr.: BFIV 025) Obgleich die technische Qualität zu wünschen übrig läßt, besteht hier die Möglichkeit, sich das Phänomen der Sprachfassungen am Beispiel eines Klassikers der Filmgeschichte praktisch vor Augen zu führen.

vorgestellt von... Rudolf Jürschik

■ ***Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente.*** Mit einem Beitrag von Wolfgang Engler. Herausgegeben von Günter Agde. Berlin, Aufbau Taschenbuch, 2000, 2., erweiterte Auflage. 432 Seiten, 27 Fotos
ISBN 3-7466-8045-X, DM 19,90

Als 1990/91 im Vollzug der Politik zum Anschluss der DDR an die BRD auch die DEFA als eigenständige künstlerische Produktion vollständig abgewickelt wurde, war wiederholt vom DEFA-Film als einer „Spielart des deutschen Films und seiner Geschichte" die Rede. Bemerkenswert an dieser Charakterisierung war und bleibt, dass sie auf den Zusammenhang zwischen künstlerischer Gestalt und den Bedingungen des Werdens und Wirkens der Filme im konkreten historischen Prozess zielte. Wer immer und zu welchem Zweck diese „Spielart" wahr- und aufnehmen, sie aus jenem Zusammenhang verstehen und zum Gegenstand filmwissenschaftlicher, d.h. filmästhetischer, -geschichtlicher oder -politischer Betrachtung machen will, der wird an dieser Publikation nicht vorbei kommen. Dies ist aber nicht allein dem politischen Ereignis – dem 11. Plenum – selbst geschuldet, soweit es hier dokumentiert wird, sondern wesentlich der Art und Weise, es zu reflektieren.

Es ist die Wechselwirkung zwischen Studie und Dokument, die dem Leser erhellt, welche zentrale „Bedeutung" ob seiner destruktiven Nachwirkung dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 insbesondere für den DEFA-Film zukommt. Und dies, so paradox es erscheinen mag, gerade deshalb, weil sich der Herausgeber nicht auf diesen Aspekt beschränkt, sondern auf Filme und DEFA-bezogenes Geschehen im Kontext der Entwicklungen in anderen Künsten sieht und sie mit diesen einbindet in den soziokulturellen, geistigen, sozialen, ökonomischen, politischen, eben ganzheitlichen Prozess. Sichtbar wird, wie sich die Unfähigkeit, diesen mannigfaltig-einheitlichen Prozess im Sinne der emanzipatorischen sozialistischen Idee zu leiten, in der machtpolitischen Reaktion gerade auf Film offenbart. Das hängt ursächlich zusammen mit dem medienspezifischen, dem wesenseigenem Moment des Films: seiner „nächsten Nähe zur Realität" (Kracauer).

Dass ein Realitätsgewinn in der Kunst den Realitätsverlust in der offiziellen Selbstdarstellung der Gesellschaft aufdeckt – dieser Widerspruch und die Versuche, ihn mit aller politischen Macht zu nivellieren, bzw. produktiv zu machen, auszutragen, worauf

Künstler und andere Intellektuelle drängten, scheint in den Studien und Dokumenten dieses Bandes durchweg auf. Er macht ihre Lektüre spannend. Dazu tragen die Problemaufrisse aus dem „Umkreis des Plenums" – etwa zur Kafka-Konferenz 1963, zur Akademie-Ausstellung „Junge Kunst" 1961, zur jungen Lyrik, zur Dramatik, zum Fernsehen oder zur Beatmusik in der DDR – nicht weniger bei als die auf rückblickende, durch neues Archivmaterial untersetzte Zusammenschau zielenden Darstellungen wie der einleitende Essay von Wolfgang Engler oder die sehr detaillierte sachbezogene Untersuchung des Verhältnisses zwischen der Sowjetunion und der DDR in jener Entwicklungsetappe von Elke Scherstjanoi. Äußerungen nach dem Plenum sind nicht weniger aufschlussreich als die Dokumente des Plenums selbst.

Unbedingt hervorzuheben ist der Beitrag des Herausgebers Günter Agde „Zur Anatomie eines Tests" über das Gespräch Walter Ulbrichts mit Schriftstellern und Künstlern am 25. November 1965 im Staatsrat der DDR. Wie darin und in seiner „Rekonstruktion" des Plenums das politische Kräftemessen, welches letztlich zu keinem anderen Ausgang als eben jenem titelgebenden „Kahlschlag" durch die Macht führte, durchschaubar gemacht wird, verdient wegen seiner konzeptionellen Klarheit und des methodologischen Angebots im Umgang mit Dokumenten einer vergangenen Wirklichkeit heute, besondere Beachtung.

Dass die Wortmeldungen von Künstlern wie Fritz Cremer, Stephan Hermlin, Christa Wolf, Günter Kunert, Peter Weiss, Kurt Maetzig, Konrad Wolf u.a. zum bzw. im Umfeld des Plenums hier dokumentiert sind, erinnert zugleich das damalige Zeit- und Selbstverständnis der künstlerischen Intelligenz als einer wesentlichen Determinante ihres Schaffens in der DDR. Selbst die Restriktion, der die Künste, das geistige Leben überhaupt, mit diesem Plenum unterworfen wurden, deckt noch in der Verkehrung die Vorstellung von einer eingreifenden, für die Ideen eines demokratischen Sozialismus streitbaren Kunst auf, der sich die bleibenden Werte des Kunstprozesses der DDR verdanken. Nicht zuletzt des Filmschaffens der DEFA.

Mit Blick darauf und dessen Geschichte – bekanntlich wurden viele Filme verboten, zurückgezogen, nicht fertig gestellt oder gar nicht erst konzipiert, worin der destruktive Charakter der Politik dieses Plenums um so nachhaltiger fortwirkte – wird die Leser des FILMBLATTS besonders der Artikel zum verbotenem Heft der „film-wissenschaftlichen mitteilungen 2/1965" von Heinz Baumert interessieren und ganz speziell der analytisch so gründliche wie durch Betroffenheit so persönliche und doch konsequent der geschichtlichen Wahrheit verpflichtete Beitrag von Klaus Wischnewski unter dem signifikanten Titel „Die zornigen jungen Männer von Babelsberg".

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Simone Tippach-Schneider: ***Messemännchen und Minol-Pirol. Werbung in der DDR.***
Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999, 193 Seiten, zahlreiche Abb.
ISBN 3-89602-300-4, DM 49,80

Es ist sehr erfreulich, dass die Werbeforschung zunehmend den Film in sein Untersuchungsfeld einbezieht. Das ist auch nur zu verständlich, wird doch das 20. Jahrhundert rückblickend als das der bewegten Bilder gehandelt - wie sollte da Werbung ohne dieses Medium ausgekommen sein und wie konnte die Werbegeschichte den Werbefilm jahrzehntelang ignorieren?

Simone Tippach-Schneider beschäftigt sich in ihrer Publikation über die DDR-Werbehistorie gleich in mehrfacher Weise mit dem Film: so leitet sie mit dem DEFA-Spielfilm *Nelken in Aspik* (1976, Regie: Günter Reisch) ihre Betrachtungen ein. Der in der Werbebranche angesiedelte Film entstand in einer Phase, wo Werbung in der DDR „per Gesetz verboten wurde" (S. 8). Die dort gezeigten bunten Bilder der Werbung entsprachen durchaus der Realität und es stellt sich die Frage, warum in einem sozialistischen System - das ja die Konkurrenz zugunsten kollektiver Produktion ausschalten wollte - Werbung zeitweilig einen festen Platz hatte. Erstaunlich ist weiter die von der Autorin herausgestellte alltagskulturelle Präsenz der Werbung in ihrer Blüte zwischen 1964 und 1970 (S. 22), die wesentlich durch den Werbefilm bzw. das Werbefernsehen („Tausend-Tele-Tips") getragen wurde. Der Film als Leitmedium in der DDR-Werbung?

Tippach-Schneiders historischer Rückblick gliedert sich glücklicherweise nicht in eine straffe Werbechronologie, sondern beschreibt in Einzelkapiteln Werbeinstitutionen (die DEWAG als zentraler DDR-Werbebetrieb sowie das Werbefernsehen), Produktwerbung (die Malimo-Kampagne, der Werbefeldzug „Fisch auf jeden Tisch" und die „Sympathiewerbung für Florena-Creme") und Werbeträger (die Fachzeitschrift „Neue Werbung", Formen der Schaufenstergestaltung sowie die Trickfilmproduktion für das Werbefernsehen). Ein gesonderter Abschnitt ist der Situation der DDR-Werbung vor und nach ihrem Verbot im Jahre 1976 gewidmet.

Werbung in der DDR, so arbeitet die Autorin heraus, entsprach im wesentlichen den Aufgaben der Reklame in Staaten mit privatwirtschaftlichen Strukturen: Bekanntmachen von Produkten (vor allem über Warenzeichen, Markennamen und Werbefiguren), Begleiten von Produkt- bzw. Markennameneinführungen (Malimo), Erhöhung der Kaufkraft in einer zeitweise auf Gewinn orientierten, begrenzt eigenverantwortlich agierenden Wirtschaft und schließlich - in Konkurrenz zur Bundesrepublik - die Herausstellung der hohen Qualität eigener Werbeaktivitäten, hier insbesondere im Fernsehen. Hinzu traten Aufgaben der Verbrauchslenkung (Fisch-Kampagne, Aktion „Trinke nicht wahllos - Greife zum Wein!") oder Aufklärung (Gesundheitserziehung, „Produktionspropaganda" für die sozialistische Planwirtschaft).

Gerade die Trickfilmproduktion bzw. die mit ihr verbundene Entwicklung bekannter und beliebter Werbefiguren („Minol-Pirol", „Korbine Früchtchen") wird von Tippach-Schneider als besondere Qualität in der DDR-Werbung gewürdigt. In den historischen Kontext der deutschen Werbefilmgeschichte eingeordnet, erscheinen Puppentrickfilme von Gerhard Behrendt - dem Erfinder des Sandmännchens - als Fortführung der hohen Schule des Werbetrickfilms in Deutschland. Neu in der DDR war jedoch die Ausstrahlung der Trickfilme in andere Medien: Die im DEWAG-Filmstudio (1949-1962), im DEFA-Studio für Trickfilme (ab 1955), im Sandmannstudio des DFF (ab 1958) und später im Trickfilmstudio Mahlsdorf produzierten Spots wirkten in andere Werbeträger hinein: die Filmtrickfigur „Hans Tropf", ein vermenschlichter Puppen-Wassertropfen, der zum sparsamen Wassergebrauch aufrief, erschien so auch massenhaft in Anzeigen, auf Plakaten sowie als Werbefigur.

Als im April 1960 die „Tausend-Tele-Tips" erstmals über die Bildschirme flimmerten, bedeutete dies auch eine Steigerung der filmischen Werbearbeit. Die täglich von 18.50 bis 19 Uhr ausgestrahlte Sendung bestach durch eine angenehme Mischung aus Werbung, Information und Unterhaltung. Die Anpreisung von Waren erfolgte „in erstaunlicher Weise mit den bekannten Mitteln der Übertreibung und anderer dreister Rhetorik" (S. 44). Leider folgt in solchen Passagen keine Beschreibung konkreter Werbefilminhal-

te; die Inhaltsanalyse einer Folge von „Tausend-Tele-Tips" hätte den (durchaus historisch korrekten) Argumentationen von Tippach-Schneider mehr Gewicht gegeben, zumal einige dieser Werbesendungen im Deutschen Rundfunkarchiv, Standort Berlin, erhalten sind. Ansatzweise geschieht das im Abschnitt über die lebende Werbefigur des Fischkochs, die - schon ab Mai 1960 präsent - über 10 Jahre zum Standardrepertoire von „Tausend-Tele-Tips" gehörte. Um die breite massenkulturelle Verwurzelung des Fischkochs zu zeigen, wird ein Sendemanuskript ausgewertet (S. 67-69). Auch der Einsatz einer lebenden Reklamefigur in der ostdeutschen Werbewelt bezeugt die am internationalen Standard angelehnte Ästhetik der DDR-Werbung der sechziger Jahre - er erfolgte zeitgleich mit der holländischen „Frau Antje" und der bundesdeutschen „Klementine".

Für den Filmhistoriker hält die Publikation zahlreiche weitere Informationen und Details bereit, die einer einförmigen, ausschließlich auf die DEFA orientierten DDR-Filmgeschichte entgegenstehen. So erfährt man von der Existenz des Koboldfilm-Kollektivs Ernst Urchin in Berlin, das sich in den fünfziger Jahren mit farbigen figürlichen Werbe-Zeichentricks à la Disney einen Namen machte (S. 50-51, mit Abbildungen!). Oder der Leser erhält Hinweise über den Konkurrenzkampf des DEWAG-Filmstudios und der DEFA, in dessen Folge der DEWAG-Filmbetrieb aufgelöst wurde (1962).

Aufschlussreich ist ferner die ausdrückliche Einbeziehung der Dia-Werbung als Teil der Kinowerbung; es schien ja bisher so, als wäre sie von der Filmgeschichte komplett vergessen. Die Autorin präsentiert eine ganze Reihe farbiger Werbedias des Konsum-Genossenschaft, die auf einen eigenständigen künstlerischen Stil dieser Werbeform schließen lassen. Überhaupt ist Abbildungsauswahl und -qualität zu loben, Werbefilm-Standfotos sind dabei leider etwas unterrepräsentiert.

Simone Tippach-Schneider gelingt es, Werbung in der DDR im „Spannungsfeld zwischen Propaganda und Kreativität" (Pressematerial) zu verorten und dabei neben der Darstellung der Genesis von Reklame in der DDR dem Werbefilm/Werbefernsehen eine gebührende Stellung einzuräumen. Die These, dass Filmwerbung als ein Leitmedium in der DDR-Werbung fungierte, sollte allerdings durch weitere Forschungen - insbesondere aber durch Sichtung und Auswertung der erhaltenen Werbefilme - abgesichert werden.

■ ***Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik.*** Fünfte Ausgabe: 1999. Hg. v. Joachim Polzer. Berlin: Verlag der DGFK, 1999, 208 Seiten, Abb.
ISSN 1430-7987 / ISBN 3-934 535-01 (im Buch angegeben: 3-922 878-97-0), DM 49,80

Diese unregelmäßig erscheinende Zeitschrift in Buchstärke zur Geschichte und zu aktuellen Entwicklungen der Filmtechnik - in den letzten Ausgaben standen die „Wide Screen"-Verfahren im Mittelpunkt - beschäftigt sich, neben anderen Themen, ausführlich mit dem Agfacolor-Farbverfahren. Dazu konnte mit Gert Koshofer ein prominenter Autor gewonnen werden, sicher momentan der einzigste Forscher, der fundiert zum Thema Farbfotografie und deutscher Farbfilm Auskunft geben kann; erinnert sei nur an seine Publikation „Color. Die Farben des Films", Berlin 1988.

Koshofer schildert sachlich-chronologisch die Historie des Agfacolor von etwa 1932 bis 1968 (in diesem Jahr wurde in Leverkusen die Produktion von Agfacolor auf Gevacolor umgestellt) und widmet sich in kürzeren Passagen den Nachfolgematerialien so-

wie Restaurierungsproblemen von Agfacolor-Filmen. Der detailreiche Aufsatz (S. 7 - 106; mit einer englischen Zusammenfassung) besticht durch eine ausgewogene Mischung aus technischen und bisher wenig bekannten kultur- und filmgeschichtlichen Details, spart aber meist eine inhaltlich-ästhetische Wertung aus. Das soll - für die NS-Zeit - der anschließende Beitrag von Thomas Meder leisten, der aber vor allem durch seine Kürze (S. 107 - 116) nur einige Aspekte der Wirkungen und Wirkungsabsichten des Agfacolor aufzeigen kann.

Koshofers „Agfacolor-Story" steht in den ersten Kapiteln im Zeichen der Erfindung des Verfahrens durch Gustav Wilmanns und Wilhelm Schneider in Wolfen, der Agfacolor-Konkurrenz durch andere inländische Farbverfahren (Ufacolor, Gasparcolor, Opticolor sowie Pantachrom) und der Unsicherheiten, welches Verfahren nun zur Serienreife auszubauen sei. Deutlich wird der Druck durch das brilliante Dreifarben-Technicolor, das wegen des „nationalen Prestiges" schnell ein brauchbares Farbverfahren „in Freiheit von fremden Patenten" (S. 17) verlangte.

Zwischen 1936 und Anfang 1939 war der Siegeszug des Agfacolor keineswegs gewiss, obwohl bereits Testaufnahmen von den Olympischen Spielen und der Kurzspielfilm *Die Postkutsche* (Ende 1937; ein Werbefilm der I.G. Mousson AG für Alt Englisch Lavendel) vorlagen. Die Ufa schloss so auch Forschungsvereinbarungen zum Pantachrom-Verfahren sowie zur Nutzung des Opticolor (Siemens-Berthon-Verfahren) ab und baute sogar durch Lizenzverhandlungen mit der englischen Firma Dufaycolor Limited einem Scheitern des Agfacolor-Projekts vor.

Ausschlaggebend war schließlich weniger die farbliche Qualität des frühen Agfacolor (das gedruckte Gasparcolor erzeugte z.B. wesentlich reinere und stabilere Farben) als die technische Effizienz des Verfahrens. Benötigten Opticolor und Pantachrom spezielle Aufnahmekameras (mit Linsenraster) sowie z.T. lichtstärkere Projektionstechnik mit Silberwand – die Kosten „wären höher als bei der Einführung des Tonfilms gewesen" (S. 13) –, und blieb Gasparcolor aufnahmetechnisch bedingt auf den Animationsfilm beschränkt, so konnten Agfacolor-Filme mit herkömmlichen Kamera- und Vorführapparaten zur Vollendung gebracht werden. Zudem war Agfacolor lange Zeit das einzige Drei-Farbsystem, das über den üblichen Negativ-Positiv-Prozess funktionierte. Somit empfanden deutsche Fachkreise „den fast zehnjährigen Erfahrungsvorsprung beim amerikanischen Technicolor-Verfahren... mehr als ausgeglichen." (S. 28)

Vor allem technisch detailgenau beschreibt Koshofer die 16 NS-Spielfilmvorhaben auf Agfacolor, von denen 9 bis Kriegsende vollendet, vier weitere als sogenannte „Überläufer" bis 1954 fertiggestellt und drei unvollendet blieben. Einzelkapitel sind dem ersten Agfacolor-Langspielfilm *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) und dem Ufa-Jubliäumsfilm *Münchhausen* (1943) gewidmet. Die filmhistorisch und kulturgeschichtliche Bewertung der Filme erfolgt (leider) meist nur auf Grundlage ihrer farblichen Qualität. Das steht zwar im Kontext der damaligen Debatten zum Farbfilm, doch kann dieses Kriterium nicht alleine für eine filmwissenschaftliche Analyse zum NS-Farbfilm ausreichen. Es wäre z.B. auch nötig gewesen, die Pressekampagne zum Agfacolor (so Harlans Beitrag „Der Farbfilm marschiert", den Diskurs „Buntfilm" versus „realistischer Farbfilm" sowie die Bezugnahme auf Goethes Farbenlehre) in ihrer Überzogenheit als Teil der Propagandastrategie offenzulegen.

Für weitere Forschungen überaus hilfreich sind Koshofers Ausführungen zu farbigen Kulturfilmen, Schmalfilmen und Wochenschaubildern in Agfacolor. Sie regen zu einer Filmographie dieses bislang nur unvollkommen dokumentierten Spezialgebietes an. Der

Autor kann auch hier wenig bekannte Informationen beisteuern – so zu farbigen Geheimaufnahmen von Abschüssen der „V 1" und „V 2" in Peenemünde (S. 52).

Längere Passagen detaillieren die Weiter- und Nachnutzung des Agfacolor nach 1945, wobei auch hier, entsprechend der politischen Spaltung Europas, eine getrennte Entwicklung in Ost und West stattfand. Als Kriegsbeute zunächst geheimgehalten, gelangten Verfahren und Fabrikationslinien aus Wolfen als Reparation erst in die Sowjetunion (Aufbau des Kopierwerkes in Shostka), weiter nach China und zurück nach Polen, die CSSR usw., wo Agfacolor unter jeweils eigenen Bezeichnungen lief (Sovcolor, Polcolor). In Berlin-Köpenick wurde unter sowjetischer Hoheit ein Farbkopierwerk errichtet, das mittels einer „sich durch drei Stockwerke erstreckenden Anlage" (S. 67) die Entwicklung von vier Agfacolor-Filmen gleichzeitig ermöglichte. Auch *Kolberg* (1945) und *Die Frau meiner Träume* (1944) kamen so in die sowjetischen Kinos, „wo sie begeistert aufgenommen wurden." (S. 67)

Koshofer arbeitet ferner heraus, dass nach Preisgabe des Verfahrens durch seinen Erfinder Werner Schneider im Zuge von Patentfreisetzungen der Westmächte Agfacolor in Westeuropa und den USA zwar eine gewisse Verbreitung fand, sich jedoch ab 1955 einer scharfen Konkurrenz durch Eastman Color gegenübersah. Dem musste sich das deutsche Verfahren schließlich beugen. In Osteuropa blieb dagegen Agfacolor (ab 1964 in der DDR als Orwo-Color) die Basis für die Farbfilmproduktion bis 1990.

In der Bundesrepublik erlebte Agfacolor in den fünfziger Jahren im Zuge der zahlreichen Heimatfilme eine eher zweifelhafte kurze Blüte. Koshofer schildert diese Periode ohne Wertung - sie wäre aber für diese Phase einer Restauration des deutschen Unterhaltungsfilms durchaus angebracht gewesen. Immerhin kamen ja nicht nur die erfahrenen Farbkameramänner Bruno Mondi, Werner Krien und Konstantin Irmen-Tschet wieder zu Ehren, sondern auch „belastetes" Personal wie Veit Harlan, Christina Söderbaum, Georg Jacoby und Marika Rökk. Zu *Schwarzwaldmädel* (1950) bemerkt der Autor lediglich: „Man wollte eben in der Nachkriegszeit in den wieder zurückgekehrten (Film-) Farben schwelgen..." (S. 91)

Einen interessanten filmpolitischen Ausflug unternimmt Koshofer dort, wo er über die unter sowjetischen Einfluss geratene Farbfilmproduktion in Österreich von 1947-1955 berichtet. Diese „sowjetisch-österreichischen" Farbfilme liefen - so der Autor - erfolgreich in der DDR, wurden aber in der Bundesrepublik selten gezeigt. Und in Österreich selbst? Immerhin kam „Der Spiegel" nicht umhin, vor den Filmen zu warnen, schimmern „die ideologischen Schwarz-Weiß-Kontraste ... bei den Rosenhügel-Filmen noch deutlich durch die Sovcolor-Farben, um ins Unterbewusstsein der Kinobesucher zu dringen." (S. 96)

Koshofer warnt im letzten Abschnitt u.a. vor der Überrestaurierung von Agfacolor-Filmen. Die Farbveränderung des Materials dürfe mittels elektronischer Korrekturen nicht einfach ohne Rückgriff auf die Originalfarbauszüge ausgeglichen werden. Beispielhaft nennt der Autor die Restaurierung der *Sissi*-Trilogie von Beta-München (1998), wo nach Ermittlung der Urfassungen die originären Farben elektronisch wiederhergestellt wurden.

In seinem kurzen Aufsatz zur „Volksgemeinschaft in Farbe" geht Thomas Meder bei den Agfacolor-Bildern von „Konstruktionen einer Welt (aus), die nicht war, sondern gemacht wurde." (S. 107) Der von ihm ausgemachte Bezug des Agfacolor zu romantischen bis genrehaften Bildern der Kunstgeschichte erscheint – auch im Hinblick auf die mit demselben Vokabular betriebene zeitgenössische Debatte – sehr sinnfällig. Zu-

recht weist er nachdrücklich auf den politischen Gehalt der Agfacolor-Bilder hin, die dann z.B. zu einer „Ikonologie Kristina Söderbaums" (S. 109) führen. Äußerst aufschlussreich wäre die Übertragung von Meders Analyse auf die fünfziger Jahre, wo der „Glanz der alten Ufa-Farben" (S. 116) in neuen Filmen weiter strahlte.

Die „Weltwunder der Kinematographie" wollen Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik liefern: ein wichtiger Ansatz. Trotz unvollständiger Zitatnachweise gelingt insbesondere Koshofer eine hochfundierte Studie zu einem Spezialaspekt deutscher Film- und Technikgeschichte. Eine vollständige Filmographie für das Forschungsgebiet bleibt aber weiterhin ein Desiderat.

vorgestellt von... Peter Franzke

■ Seán Allan, John Sandford (Hg.): ***DEFA. East German Cinema, 1946-1992.*** New York, Oxford: Berghahn Books, 1999, 328 Seiten
ISBN 1-57181-943-6, £ 47.00 / $ 69.95 (Hardback); 1-57181-735-0, £ 16.50 / $ 25.00 (Paperback)

Der vorliegende Band versammelt ganz unterschiedliche Aufsätze zur Geschichte der DEFA. Konzeption und Zusammenstellung lassen vermuten, dass die Herausgeber speziell den anglo-amerikanischen Wissenschaftler bzw. Studenten als Adressaten im Auge hatten.

Der Anspruch, den der Titel erhebt, nämlich eine vollständige Darstellung des Filmschaffens der DDR von 1946-1992, kann selbstverständlich auf 328 Seiten nicht erfüllt werden. Dies hatten die Herausgeber und Mitautoren sicherlich auch nicht beabsichtigt. Ein flüchtiger Blick in das Register, bei dem sofort auffällt, dass dieser Titel fehlt oder jener Regisseur nicht genannt wird, ersetzt nicht die durchaus spannende Lektüre der einzelnen Aufsätze.

Eine ebenso kompakte wie kenntnisreiche Einführung bietet der historische Überblick von Seán Allan, an den sich die Einordnung des DDR-Filmschaffens in den internationalen Kontext durch Barton Byg anschließt. Im folgenden befasst sich Rosemary Stott mit der Darstellung und Kritik des DEFA-Films in „Film und Fernsehen". Hier muss erwähnt werden, dass alle Beiträge aus dem anglo-amerikanischen Raum von Germanisten verfasst worden sind. Der Begriff hat jedoch in Amerika und Großbritannien eine andere Bedeutung. Während in Deutschland eindeutig der linguistische Aspekt im Vordergrund der Forschung und Lehre steht, sieht man dort eher den landeskundlichen bzw. kulturellen Hintergrund als besonders wichtig an. Daher haben die DEFA-Filme als Quellen einen hohen Stellenwert.

Die antifaschistische Tradition der DEFA wird in bewährter Weise von Christiane Mükkenberger dargestellt, ergänzt durch eine Diskussion mit Kurt Maetzig. Geschickt gewählt ist der Titel „Rebels with a cause", unter dem Horst Claus die „Berlin-Filme" analysiert und Parallelen zur westlichen Filmproduktion aufzeigt.

Die Verbotsfilme werden einmal unter dem Aspekt „Arbeit" untersucht und am Beispiel von *Das Kaninchen bin ich* die Mechanismen der staatlichen Kulturpolitik dargestellt. Relativ ausführlich wird Konrad Wolfs Beitrag zum Film in der DDR gewürdigt. Anthony S. Coulson untersucht anhand von *Professor Mamlock* und *Ich war 19* Erzählstruktur und Filmsprache bei Wolf.

Sehr gelungen ist „From models to misfits" von Andrea Rinke. Sie zeigt durch die Charakterisierung der Frauen im Gegenwartsfilm der 70er und 80er Jahre, dass man nicht unbedingt in der DDR gelebt haben muss, um eine einfühlsame Analyse zu erstellen. Als ein Protagonist des Gegenwartsfilms wurde Roland Gräf ausgewählt. Sicher ein gutes Beispiel für das ständig spürbare Bemühen der DEFA-Regisseure, die Grenzen des noch Machbaren aufzuspüren und unter Umständen auch zu überschreiten.

Es kann nicht verwundern, wenn in einem Sammelband von Germanisten die klassischen Literaturverfilmungen auftauchen: *Lotte in Weimar*, *Die Leiden des jungen Werther* und *Die Wahlverwandtschaften* werden ausführlich erörtert, obwohl sie sicherlich nicht zu den Höhepunkten des DEFA-Films zählen.

Leider wird der Animationsfilm nicht erwähnt und auch der Dokumentarfilm kommt entschieden zu kurz. Die Beschränkung auf Jürgen Böttcher und der umfangreiche Aufsatz über Andreas Voigt, der ja eigentlich schon kein DEFA-Dokumentarist mehr ist, werden dem Genre nicht gerecht.

Schließlich sind besonders die Gedanken des leider zu früh verstorbenen Harry Blunk zum Heimatbegriff DDR lesenswert. Anmerkungen, Abbildungen und eine umfangreiche Bibliographie ergänzen den Band. Mir scheint, es ist ein Reader gelungen, der dem interessierten englischen bzw. amerikanischen Studenten einen guten Einstieg bietet und neugierig macht auf das unbekannte Filmland DDR. Eine deutsche Übersetzung der Originalbeiträge aus dem anglo-amerikanischen Bereich - vielleicht als preiswertes Taschenbuch - könnte hier bei uns ähnliches leisten.

vorgestellt von... Patrick Vonderau

■ Marguerite Engberg: ***Filmstjernen Asta Nielsen.*** Århus: Klim, 1999, 191 Seiten, 74 Abbildungen
ISBN 87-7724-878-3. DKK 260:- [ca. DM 68,00]

Asta Nielsens Starpersona beschäftigt hierzulande bis heute die populäre Imagination und den Wissenschaftsbetrieb. Die konventionelle deutsche Filmgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit hat sich diesbezüglich bislang kaum von der Tradierung eines Star-Images gelöst, das bereits in zeitgenössischen Filmpublikationen angelegt ist, nicht zuletzt aber auch über Nielsens in Deutschland mehrfach verlegte zweibändige Autobiographie „Den tiende muse" (1945-46, dt. „Die schweigende Muse") Verbreitung fand. Eine analytische Unterscheidung zwischen dem Wirken der historischen Person und dem medial vermittelten Image fand sich weder in der grossen Bildbiographie Renate Seydels und Allan Hagedorffs (1981) noch in der Ausstellung im Filmmuseum Potsdam von 1992; selbst reflektierte Ansätze der feministischen Filmforschung stützen sich mit ihrer Argumentation weitgehend auf das Bild, das Asta Nielsens Buch nach dem Zweiten Weltkrieg in Umlauf hält.

Etwas anders verhält es sich mit der Rezeption der Schauspielerin in Dänemark. Obwohl sie sich in ihrer Autobiographie, deren erster Band nicht zufällig 1945 erschien, erneut als Dänin auszuweisen versucht, blieb ihre Karriere lange Zeit mit (einem feindlichen) Deutschland assoziiert. Der Filmhistoriker Ebbe Neergaard etwa sieht ihren Werdegang in seiner „Historien om dansk film" (1960) trotz der üblichen Huldigungen lediglich als „wichtiges Kapitel der deutschen Filmgeschichte".

Marguerite Engberg, promovierte Filmhistorikerin und seit 1950 „Konsulentin" (Fachberaterin) beim Dänischen Filmmuseum, hat sich nicht nur als Autorin von Überblicksdarstellungen („Dansk stumfilm – de store år" [Dänischer Stummfilm - Die großen Jahre], 2 Bände. Kopenhagen: Rhodos, 1977) und Nachschlagewerken zur dänischen Filmgeschichte einen Namen gemacht, sondern auch wiederholt zu Asta Nielsen gearbeitet. Mit ihrem im Oktober 1999 erschienenen und reich illustrierten Band über den „Filmstar Asta Nielsen" hat Engberg ein Buch vorgelegt, das mit der Bündelung ihrer vielerorts verstreuten Ausführungen zum Thema im dänischen Kontext als Novum betrachtet werden kann.

Herausgegeben von einem sonst auf populäre Schönliteratur spezialisierten Verlag, vom Format her als Bildband angelegt und überdies im Vergleich zu den in Dänemark sonst üblichen Buchpreisen erschwinglich, scheint „Filmstjernen Asta Nielsen" auf den ersten Blick auf ein breites Publikum zugeschnitten. Nach einer kurzen Einleitung bewegt sich die Autorin auf 170 Seiten entlang einer chronologisch biographischen Perspektive, wobei sie der herkömmlichen Dramaturgie der Entwicklung von den „Theaterträumen" und dem „Durchbruch im Film", über das „Starleben" und die „Vorkriegsfilme" in Deutschland bis zum langsamen Ausklang der „Nachkriegskarriere" folgt. Sie zeigt sich einem klassisch kunsthermeneutischen Verfahren verpflichtet, das aus der empathischen Bewegung heraus jene Aspekte im Schaffen der Künstlerin herausarbeiten möchte, an denen sich ihr Wesen am deutlichsten erklärt. Der Anspruch der insgesamt linearen, auch narrativ mit manchen Anekdoten, Mutmaßungen über Nielsens Gedanken und Gefühle sowie zeitgenössischen Wertschätzungen angereicherten Darstellung liegt in einer geschlossenen Werkübersicht. Eine knapp zwanzigseitige Filmographie schliesst den Band ab. Das Literaturverzeichnis beschränkt sich auf die Nennung von 26 Titeln, Endnoten mit Quellenangaben und Nachweise zum interessanten Bildmaterial fehlen leider.

Nun mag eine Einordnung von „Filmstjernen Asta Nielsen" als qualitativ hochwertiger Bildbiographie für das breite Publikum zwar den Verlagsintentionen entsprechen, sie greift aber zu kurz. Denn Engbergs Band ist zugleich als Fachbuch lesbar, das eine differenziertere Diskussion verdient. Aus diesem Blickwinkel scheint die Biographie kaum mehr zu sein als ein äusseres Gliederungsprinzip. Engberg weist Nielsens eigene Überlieferung durchgehend aus, kontrastiert sie mit Gegenstimmen, bemüht sich überhaupt um eine multikausale Argumentation, die das Schaffen der Künstlerin nicht nur aus den persönlichen Anlagen, sondern auch im Kontext der Filmgeschichte erkundet. Sie verbindet schließlich die Auseinandersetzung mit der internationalen Literatur zum Thema mit einer beeindruckenden Quellenkenntnis (was die Mängel im wissenschaftlichen Apparat allerdings umso schmerzlicher erscheinen lässt).

Angelpunkt der Argumentation ist Nielsens internationaler Durchbruch mit *Afgrunden* (1910). Engberg führt diesen auf verschiedene Faktoren zurück: biographisch auf ein von Emanzipationsbewegungen verändertes Frauenbild, das für Astas Image prägend und damit innovativ gewesen sei, filmhistorisch auf das neue Genre des erotischen Melodrams, die Verwendung von Theaterschauspielern sowie deren neue darstellerische Möglichkeiten etwa durch Ausnutzung der nun üblichen Filmlänge und die Verwendung von Nahaufnahmen. (S. 28ff)

Die Autorin beschreibt dann, wie Nielsen in Deutschland zum Star aufgebaut wurde, wobei sie sowohl die vom (mit *Afgrunden* eingeführten) Monopolsystem begünstigte Premierenkultur als auch jene Vermarktungsstrategien berücksichtigt, die die PAGU mit

Nielsen entwickelte. (S. 63ff) Sie gibt ausführlich Gads Konzeption des „Primadonnen"-Stils wieder, zeigt, wie die Schauspielerin durch Solo-Szenen, Nahaufnahmen und die Wahl von graphisch wirksamen Kostümen zur handlungstragenden Figur aufgebaut und nach welchem dramaturgischen Muster ihre Hauptszenen gestaltet wurden. (S. 41ff)

Mit dem Auslaufen des Vertrags bei der Union und der Trennung von Gad 1914 scheint indessen Nielsens erfolgreichste Periode bereits abgeschlossen. In Engbergs Darstellung liegt die Gewichtung zwar nicht quantitativ, aber doch argumentativ auf dem Zeitraum vor 1914.

Das Auf und Ab in Asta Nielsens Karriere bis 1936 weist die Autorin dann im weiteren als Folge der äusseren Arbeitsumstände aus. Schon die deutsche Situation vor 1914 zeichnet sie im Kontrast zur dänischen Zeit, nicht nur was die künstlerische Qualität des Films (S. 65), sondern auch was die Entwicklungsmöglichkeiten von Nielsens Image als moderner Frau betrifft, die sie durch die Verpflichtung der Dänin auf verschiedene Genres bzw. durch die restriktivere deutsche Gesellschaft (S. 89) beeinträchtigt sieht.

Henny Portens Triumph über die alte Konkurrentin während des Ersten Weltkrieges schreibt Engberg der nationalistischen Stimmung des deutschen Publikums zu (S. 110), und wenn Nielsen nach 1919 – von einigen wichtigen Ausnahmen abgesehen – künstlerischer Erfolg versagt bleibt, so ist dies ihrer altersbedingten Aufgabe des erotischen Rollenfachs und dem nicht mehr zeitgemäßen Primadonnen-Status geschuldet (S. 161).

Ohne der Anschaulichkeit und dem hohen Informationsgehalt der Darstellung Abbruch zu tun, verbinden sich mit dieser Argumentation doch auch Probleme. Abgesehen davon, dass der Text sich mitunter Begriffen verpflichtet zeigt, die in der Filmgeschichtsschreibung seit längerem kontrovers diskutiert werden - etwa die Idee einer fortschreitenden Emanzipierung des Films vom Theater (S. 19) - und Engbergs Thesen im Kontext ihrer eigenen und der internationalen Forschung nicht neu sind, scheint vor allem zweifelhaft, ob der sich im Text andeutende Knick in Nielsens Karriere nach 1914 über den Verweis auf das Wirken äusserer Faktoren hinreichend erläutert ist. Mit anderen Worten: Obwohl Nielsen einerseits als die eigentliche Produktionsinstanz der Filme beschrieben wird, scheint sie andererseits passiver Spielball von (film-)historischen Umständen, die ihre Selbstbestimmtheit in Frage stellen.

Das Genre Bildbiographie erschwert es offenbar, konsequent zwischen historischer Person und Star-Image zu unterscheiden, was wiederum für eine filmhistorische Analyse des Filmstars Asta Nielsen unabdingbar wäre. Auch spart Engberg gelegentlich Quellen aus, die auf Brüche zwischen der autobiographischen Selbstinszenierung des Stars und ihrer historischen Leistung als Schauspielerin hinweisen. So vermerkt beispielsweise Urban Gad nüchtern, nachdem er – wie Engberg auch ausführt – das Primadonnen-System anhand einiger Nielsen-Filme charakterisiert hat, es sei vor allem „das geeignete Äußere, das Photographiergesicht", das für die Entdeckung eines Stars durch den Regisseur bestimmend sei, „das übrige ist zum großen Teil eine Geldfrage." Und später kommentiert er bitter: „Nun sollte man meinen, dass diese Herren und Damen durch die Art ihres Emporkommens eine gewisse Bescheidenheit besäßen. Aber weit entfernt. Sie nehmen die bezahlten Loblieder der Annoncen für bare Münze, sie verlangen das Recht, Manuskripte anzunehmen oder abzulehnen und die Rollen zu besetzen, sie streben nach der Alleinherrschaft im Atelier, wo die Aufnahmen nach ihrer Bequemlichkeit eingerichtet werden sollen. Ihre Selbstüberschätzung scheint nicht nur den Verstand, sondern auch den Charakter anzugreifen."

vorgestellt von... Uli Jung

■ Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger: ***Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie.*** Wien: Filmarchiv Austria, 1999 (Edition Film und Text 1), ca. 197 Seiten, Abb.
AS 398 (inkl. VHS PAL, 60 min.)

■ Wolfgang Dressler, Hans W. Gummersbach: ***Heimliche Blicke. Vom Zauber der frühen erotischen Photographie.*** VHS, Farbe, 45 min. DM 49,90
Mail order: Tacker Film, T.: 0221 - 240 80 27 / Fax: 0221 - 240 80 29
E-Mail: info@tackerfilm.de

„Herren- oder Pariser Abende" überschrieben sich vor 1910 diejenigen Filmprogramme, die ob ihres pikanten erotischen Inhalts vor allem ein männliches Publikum ansprachen. Von den Zensurbehörden misstrauisch beobachtet und häufig auch von Verbot und Beschlagnahme betroffen, bildeten sie oft den Abschluss eines Wanderkinogastspiels, bevor das Unternehmen die Stadt und damit auch den lokalen polizeilichen Zuständigkeitsbereich verließ. Kaum ein bedeutender Produzent, der diese Programmsparte nicht bediente. Ein ausgesprochener Spezialist des frühen erotischen Films war der Wiener Johann Schwarzer, dessen Firma „Saturn" zwischen 1906 und 1910 ausschließlich das Marktsegment der „hochpikanten Herrenabendfilms" bediente. Seine Gesellschaft markierte auch zugleich den Beginn einer professionellen österreichischen Filmproduktion.

Das Filmarchiv Austria hat Schwarzers Saturn ein Buch und eine Videoedition gewidmet und damit zugleich eine Schriften- und Videoreihe begründet, die „erstmals in Österreich schriftliche und visuelle Dokumente zum Massenmedium Film präsentiert" (Klappentext). Das Buch konstruiert aus der spärlichen Überlieferung eine Geschichte der Saturn und beschreibt die Bedingungen, unter denen ihre Filme entstanden und vertrieben wurden. Zwischen den Forderungen der Geschmackszensur und den Erwartungen des Publikums mussten Wege gefunden werden, sich von Konkurrenten zu unterscheiden und die begrenzte Sujetvarianz des Genres nicht zur Eintönigkeit verkommen zu lassen. Lauschige Waldseen, prunkvolle antike Skulpturensammlungen und die Ateliers akademischer Maler oder Fotografen boten Gelegenheit zu immer neuen Entkleidungsszenen, die oft an Dezenz kaum zu wünschen ließen. Die Produktion der Saturn war nicht pornographisch, schien vielmehr im Gegenteil darauf bedacht zu sein, sich als Exklusivmarke zu etablieren: das Firmenlogo wurde beim Dreh gut sichtbar in die Dekoration gehängt, um jeden Film unwiderleglich als Original zu kennzeichnen.

Aufsätze von Paolo Caneppele und Ernst Kieninger beschreiben die Saturn-Produktion im Kontext des frühen Kinos und der Wanderkinos, und Michael Achenbachs Firmengeschichte hinterfragt die Rolle der „Herrenabendfilms" bei der Institutionalisierung lokaler Zensurmasnahmen. Die zwölf auf der Videokassette dokumentierten Filme der Saturn – warum wurden eigentlich nicht alle erhalten gebliebenen Filme ediert? – werden im Text ausführlich beschrieben. Die Filmografie listet die 53 eindeutig identifizierten Filme der Firma auf, leider (und wahrscheinlich notgedrungen) ohne Angaben über Längen, Zensur etc. Die fotomechanische Reproduktion eines undatierten Saturn-Kataloges liefert einige dieser Daten jedoch nach.

Mit der Frühzeit der erotischen Fotografie beschäftigt sich ein Film von Wolfgang Dressler und Hans W. Gummersbach, der von Tacker Film als Videokassette vertrieben

wird. Vornehmlich gestützt auf die Privatsammlung des Industriellen Uwe Scheid, der sich schon durch eine Reihe vorbildlicher einschlägiger Bucheditionen verdient gemacht hat, zeichnet der Film die Entwicklung der Aktfotografie zwischen 1840 und etwa 1880 nach und geht dabei eingehend auf die unterschiedliche Behandlung der Nacktheit in der offiziellen und öffentlichen Kunst und der auf private Sammler zielenden Fotografie ein. Im öffentlichen Raum ausgestellte Skulpturen und Gemälde legitimierten ihre erotischen Darstellungen durch Rekurs auf eine antike Mythologie, während die Fotografie direkter auf den erotischen Schauwert der Modelle baute, eine Tendenz, die durch die Stereo-Daguerreotypie ab ca. 1850 noch verstärkt wurde. Zensur und Polizeiverfolgung waren oft die Folge.

Die naturgemäß populäre Darstellung läßt eine Reihe von fotografischen Raritäten und Kostbarkeiten Revue passieren und vermittelt dem Zuschauer – wenn auch beiläufig und unsystematisch – einen Eindruck von den Sujets und bevorzugten Posen der frühen Aktfotografie. Retrospektiv sagen diese Bilder etwas über die erotischen Phantasien der Männer der belle epoque aus, die von den Fotografen bedient wurden.

Leider machen die Filmemacher keinerlei Angaben über den Umfang dieser Bilderproduktion, ihre Verbreitung, ihre kommerzielle Bedeutung. Auch wenn davon ausgegangen werden kann, dass die Mehrzahl der Bilder in privaten Sammlungen verschwand und nur von Connaisseurs wiederum auf Herrenabenden goutiert wurde, ist der mediale Charakter der Fotografie nicht zu unterschätzen. Die ökonomische, soziale und ideologische Bedeutung der erotischen Darstellungen ist mehr als eine historische Größe. Vielmehr würden Erkenntnisse über diese Zusammenhänge auch etwas sagen können über die Verhältnisse, in denen das Bürgertum der belle epoque seine Unterhaltungsbedürfnisse einmal mehr in der ausbeuterischen Aneignung von Körperphantasien stillt.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Enno Patalas: ***Alfred Hitchcock.*** München: dtv 1999, 160 Seiten
ISBN 3-423-31020-0, DM 14,90

■ Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen (Hg.): ***Alfred Hitchcock.*** Berlin: Bertz 1999, 480 S., Abb.
ISBN 3-939470-76-4, DM 39,80

■ ***Obsessionen. Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock.*** Hrsg.: Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Redaktion: Sabine Lenk. Marburg: Schüren 2000, 192 S., Abb.
ISSN 0941-4181, ISBN 3-89472-324-6, DM 28.00 (Bezug über das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Tel.: 0221-8992256, Fax: 0221-8993768)

Hitchcock 100. Geburtstag ist natürlich auch an der deutschen Filmliteratur nicht spurlos vorbeigegangen. Gab es doch - zumindest in Anbetracht der überbordenden und kaum ein abgelegenes Thema auslassenden englischsprachigen Literatur - durchaus ein Defizit an deutschsprachigen Untersuchungen. Was das Biografische anbelangt, hielt man sich bisher vor allem an Donald Spoto. Daran wird Enno Patalas' dtv-Portrait wenig ändern. Natürlich ist es schwer, auf gerade einmal 150 Seiten die Biografie eines Regisseurs zu entfalten, der mehr als 55 Filme inszenierte und über dessen Leben es so viele Anekdoten, Vermutungen und Interpretationen gibt. Patalas bietet von allen etwas: Lebensdaten und Karriereverlauf (einschließlich knapper produktionsgeschichtlicher Anmerkungen), viele kleine Interview- und Bonmont-Zitate (die farbig herausge-

hoben sind, worauf der Verlag besonders stolz ist), kurze Inhaltsabrisse der Filme mit noch kürzeren, manchmal witzig zuspitzenden Kommentaren zur Inszenierung oder filmästhetischen Besonderheiten. Leider bleibt der Druck zur knappen Darstellung stets spürbar. Die Diskursebenen werden schnell gewechselt, selten ein Interpretationsaspekt oder die zumeist interessanten filmhistorischen Einbettungs- und Herleitungsversuche wirklich ausgeführt. Der Zwang zur schnellen Lesbarkeit führt zu einer gewissen Atemlosigkeit. So befriedigt das Portrait wohl eher das Interesse des Lesers, der noch wenig über Hitchcock weiß und eine Bahnfahrt von München nach Berlin für eine Einführung nutzen will.

Von anderem Kaliber und anderer Herangehensweise ist das von Beier/Seeßlen herausgegebene schwergewichtige Buch. Es gliedert sich in drei Bereiche: ein Interview mit Hitchocks Lektorin und Drehbuchautorin Joan Harrison, zehn Essays zu übergreifenden Aspekten, die Vorstellung eines jeden Films, den der Regisseur inszeniert hat sowie eine Filmografie, bei der die Filme gesondert und nur notdürftig nachgewiesen werden, an denen Hitchock in anderer Funktion mitgewirkt hat. Das Uraufführungsdatum der Filme wird nicht mitgeteilt (statt dessen: der Monat des Kinostarts). Worauf das Buch weiterhin fast vollständig verzichtet sind biografische Informationen oder Einbettungen sowie produktions- und rezeptionsgeschichtliche Hintergründe.

Die Essays ziehen zumeist den bekannten Kanon der Hitchcock-Klassiker heran. Insbesondere die Stummfilme spielen hier eine ziemlich untergeordnete Rolle. (Selbst die Einzelanalyse des frühen Meisterwerks *Blackmail* wird in der Tonfilmversion vorgestellt). Gern hätte man, zumal in einer deutschsprachigen Publikation, etwas mehr zu Hitchcocks bisher kaum beachteten Arbeiten in Deutschland 1924-26 erfahren. Bei Essays wie Filminterpretationen dominiert die recht persönliche Lesart der Autoren. Bei fast fünfzig verschiedenen Autoren kann man eine durchgängige Interpretationslinie nicht erwarten, wenn eine Verständigung auf gemeinsame Fragestellungen etwa zu Stil, Dramaturgie, thematischen, darstellungs- oder wirkungsästhetischen Präferenzen fehlt. Essays und Filmanalysen fallen deshalb entsprechend unterschiedlich in Ansatz, Umfang und Kohärenz aus.

Gewünscht hätte man sich zumindest einen gemeinsamen Nenner von dem zentralen Begriff einer jeden Analyse der Hitchcock-Werke: seinem vielstrapazierten Sinn für Suspense. Doch wie so häufig, wird der Begriff zumeist synonym für die ebenfalls definitionsbedürftige filmisch-erzählerische Spannung benutzt. Dabei hatte Michael Esser durch einen Blick in ein Dictionary die Spannbreite des Begriffs angedeutet. Um das „Hangen und Bangen" des Zuschauers geht es zumeist. Dass dies zu tun hat mit der Art der Informationsvergabe, vor allem dem Vor- und Mehrwissen des Zuschauers, das Hitchcock oft anders als die Mainstremdramaturgie des klassischen Hollywoodfilms verteilt, und der Art von deren filmischer Verknappung und Zuspitzung, hätte den Suspense-Begriff etwas eingrenzen können.

In den Essays untersucht u.a. Thomas Elsaesser Hitchcocks spezifisches Dandytum. Brigitte Desalm geht dem Spiel und den Strategien der Blicke nach und verbindet diese mit einem weiteren Leitbegriff der Hitchcock-Interpretation: seiner scheinbar katholisch geprägten Darstellungsobsession fürs Überwachen und Strafen. Schuld und Sühne ist auch der Ansatzpunkt für Lars Pennigs Einschätzung der oft nicht besonders überzeugenden Melodramen. Auf erzählerische Willkürakte, fehlender Continuity und damit Logik im Hitchcockschen Werk ist wiederholt hingewiesen worden. Lars-Olav Beier geht dem nach, tröstet den Leser aber damit, dass er für seine Nachsicht ja reich belohnt

Lesestoff
für Kinogänger

1998. XIV, 794 Seiten,
307 Abb., geb.
DM 78,–/öS 570,–/sFr 71,–
ISBN 3-476-01585-8

1999. X, 334 Seiten,
34 Abb., geb.
DM 58,–/öS 424,–/sFr 52,50
ISBN 3-476-01510-6

1997. XIX, 313 Seiten,
31 Abb., geb.
DM 78,–/öS 570,–/sFr 71,–
ISBN 3-476-01509-2

1999. XVI, 382 Seiten,
47 Abb., geb.
DM 78,–/öS 570,–/sFr 71,–
ISBN 3-476-01546-7

Geschichte des deutschen Films
Herausgegeben von
Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes,
Hans Helmut Prinzler
1993. 596 Seiten,
300 Abb., geb.
DM 58,–/öS 424,–/sFr 55,–
ISBN 3-476-00883-5

Hans Helmut Prinzler
Chronik des deutschen Films
1895 bis 1994
1995. VII, 464 Seiten,
83 Abb., kart.
DM 58,–/öS 424,–/sFr 55,–
ISBN 3-476-01290-5

Metzler Film Lexikon
Herausgegeben
von Michael Töteberg
1995. VI, 730 Seiten,
86 Abb., geb.
DM 58,–/öS 424,–/sFr 55,–
ISBN 3-476-00946-7

VERLAG J.B. METZLER
Postfach 10 32 41 · D-70028 Stuttgart
Telefax (07 11) 21 94-249
www.metzlerverlag.de

wird. Wie Unlogik und narrative Bruchstellen zur Quelle neuer Erfahrung werden können, darüber hätte man gern mehr erfahren. Gerhard Midding interessiert sich für die Dekors und Raumkonstruktionen und stellt fest, dass Hitchcock ein merkwürdig hybrides Gemisch von Künstlichkeit und Authentizitätsbemühen bevorzugt. Verbunden mit erzählerischen Ungereimtheiten, abrupten Wechseln und plötzlicher Dehnung stellt sich in manchen Filmen der Eindruck des Augedachten, Konstruierten ein. Ulrich von Berg weist darauf in seiner Analyse zu *Torn Curtain* hin, dem einzigen Verriss eines Hitchcock-Werks. Zwar gibt es einige mässige Relativierungsversuche, doch völlig widerstand man dem seit längerem anhaltenden Interpretationssog nicht, vor allem den Genrearbeiten des Regisseurs jenseits des Thrillers und des (sozial-)psychologischen Krimis eine eigentlich nicht vorhandene Meisterschaft zuzuschreiben. Dabei scheint die Einschätzung, dass Hitchcock sowohl mit reinen Melodramen (insbesondere im historischen Gewand) als auch mit Komödien oft Schwierigkeiten hatte, nach wie vor ein notwendiger Differenzierungsaspekt seines Gesamtwerkes. Verdienstvoll ist, dass Frank Arnold die in Deutschland noch kaum gewürdigten Fernseharbeiten Hitchcocks ausführlich vorstellt.

Wie so häufig ist der theoretisch ambitionierteste Text des Bandes der schwierigste. Georg Seeßlens Betrachtung, warum es keinen Nachfolger Hitchcocks gibt, ist vordergründig ein Streifzug durch die Wirkungs- und Remakegeschichte. Hintergründig ist es jedoch ein manchmal ins Beliebige postmoderner Interpretationsleistung abrutschende Versuch einer Generalanalyse in etwa zehn Theoremen, deren Erkenntnisgehalt jedoch merkwürdig vexiert: manchmal scharf erhellend, driften sie urplötzlich in feuilletonistische Lautmalerei ab.

Oft werden Verlage, die Filmbücher herausbringen, für ihre lieblose Ausstattung gescholten. Im vorliegenden Fall ist dies anders. Die Illustrierung des Buches durch Hunderte von Bildreihen, die größtenteils aus den Kopien stammen, ist opulent ohne ‚overdesigned' zu wirken - sie unterstützt in bisher selten dagewesener Weise die Aussagen in den Texten bzw. macht diese auf zum Teil frappante Weise überprüfbar.

Zur Hitchcock-Ausstellung des Düsseldorfer Filmmuseums, die auch noch in München, Frankfurt und Potsdam zu sehen sein wird, erschien ein bemerkenswertes Katalogbuch. Es ist kein Exponaten-Verzeichnis, sondern enthält neben einer umfangreichen Filmographie und Kritiken bzw. Produktionsberichten zu Hitchcocks Arbeiten und Filmen in Deutschland einige informative Aufsätze zu recht speziellen Themen. Überaus begrüßenswert ist Joseph Garncarzs Versuch, Hitchcocks wenig bekannte Arbeit in Deutschland der Jahre 1924 bis 1926 darzustellen. Ausführlich erörtert er den produktionsgeschichtlichen Hintergrund und die filmwirtschaftliche Situation. Der ansonsten (gerade in der Hitchcock-Literatur) vernachlässigte Hintergrund drängt sich hier jedoch schließlich fast zu sehr in den Vordergrund. Wenig Raum bleibt deshalb für eine ästhetische Einschätzung von *The Blackhawk / Die Prinzessin und der Geiger* sowie von *The Pleasure Garden* bzw. den Versuch einer entsprechenden Rekonstruktion des einzig verschollenen Hitchcock-Films *The Mountain Eagle* (die beiden letztgenannten Filme entstanden bekanntlich bei der Emelka in München).

Einen spannenden ästhetischen Kreuzvergleich unternimmt Daniel Kothenschulte in seinem Aufsatz über den angewandten Avantgardismus vor allem in Hitchcocks Stummfilmen der Jahre 1926-29. Kothenschulte ist manchmal etwas hin- und hergerissen zwischen der Notation einzelner Zitate aus avantgardistischen Filmen und der Feststellung, ganz in diesem Sinne hätte Hitch sie eigentlich doch nicht verwandt. Zurecht

weist Kothenschulte deshalb darauf hin, dass er Stilmerkmale des Kunstfilms durchaus funktional einsetzt, einerseits um den Aufmerksamkeitswert (insbesondere bei der Kritik) und die eigene Handschrift herauszuheben und daraus so etwas wie eine Technik des Markenzeichnens zu entwickeln. Die Strategie ist im übrigen nicht neu. Fast alle kunstambitionierten Strömungen des Erzählkinos seit 1914 haben sie eingesetzt. Als eifriger Besucher der Londoner Film-Society kannte Hitchcock viele dieser Filme. Deutlich wird hier also ein Strukturmerkmal, wie das Massenmedium Erzählkino mit Avantgardismen insbesondere der modernen Kunst umgeht, nämlich: sie epigonalisiert, dabei aber auch popularisiert. Wie sagte doch ein Kulturbürger zu seiner Frau, vor einem Bild von Feininger stehend: „Guck mal, Lotte, ganz wie *Caligari*".

Hartmut Redottées (größtenteils bereits im Filmbulletin 1/1995 veröffentlichter) summarischer Aufsatz bemüht sich, „charakteristische ästhetische Verfahren" und „signifikante Leitmotive" herauszupräparieren. Dabei stößt der Autor auf einen sehr interessanten Aspekt der Suspense-Definition, wenn er Hitchcocks Spiel mit dem Vorwissen des Zuschauers als eine Variante des aufgeklärten Zuschauervergnügens, fast im Brechtschen Sinne versteht. Hitchcock beinahe ein Vertreter des epischen Films? Das nun doch nicht, denn zu gern gibt es auch verstörende Überrumpelungen des scheinbar aufgeklärten und vorwissenenden Zuschauers.

Zu Hitchcock und den Frauen bzw. seinem Frauenhass gibt es mittlerweile eine Reihe überwiegend feministisch-psychoanalytischer Untersuchungen; Marli Feldvoß faßt sie zusammen. Mit geschärftem weiblichem Blick geht es mitunter etwas zu einseitig darum, seine scheinbar neurotischen Züge herauszuinterpretieren, die er, je älter er wurde, immer offener zur Schau stellte, um nicht zu sagen: die er lustvoll und zuweilen skurril regelrecht inszenierte. Dramatische und bildästhetische Funktionen bestimmter Handlungsweisen und Charaktere im Genrekino bleiben in Feldvoßs Untersuchung zuweilen etwas ausgeblendet. Unausgesprochen wird nach einer Art Korrektheit in Hitchcocks Sichtweise auf die Geschlechterverhältnisse gefahndet, die in den dramatischen Künsten jedoch zumeist wenig unterhaltsam und damit eher unproduktiv ist.

vorgestellt von... Jan Kindler

■ Ralf Forster: ***Sparkasssenwerbefilme im Nationalsozialismus.*** Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1999 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Bd. 842), 156 Seiten, zahlr. Abb. ISBN 3-631-35005-8; DM 54,00

Nachdem erste übersichtsartige Arbeiten zum deutschen Werbefilm bereits zentrale Gestaltungsprinzipien und Protagonisten sowie filmwirtschaftliche Aspekte in ihrer Entwicklung skizziert haben (Ingrid Westbrock, 1983; Günter Agde, 1998), untersucht Ralf Forster nun eine spezielle Spielart dieses Genres. Schwerpunkt seiner Arbeit ist eine sorgfältige Erschließung des hierzu im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin erhaltenen Filmmaterials und seine gesellschaftspolitische Kontextualisierung.

Das erste Kapitel umreißt die Geschichte des Sparkassenwesens in Deutschland von 1924-1945 sowie die ökonomisch-politischen Hintergründe des „Spargedankens" im Dritten Reich. Ein Schwerpunkt bildet dabei zurecht das Prinzip der „geräuschlosen Kriegsfinanzierung", mit dessen Hilfe die Nazis private Gelder für Aufrüstung und Krieg mobiliserten.

Ein zweites Kapitel widmet sich wichtigen Vorläufern der NS-Sparkassenfilme, wozu Forster die Kriegsanleihefilme der Reichsbank von 1916 bis 1918 und die Sparkassenfilme aus der Weimarer Republik zählt. Die hierfür gewählte Form einer beispielhaften Vorstellung einzelner Filme mit einer Skizzierung dramaturgischer und ästhetischer Schemata führt in diesem Bereich zu einer geglückten Übersichtsdarstellung. Sie wird im Laufe der Arbeit wichtige Erkenntnisse über Kontinuitäten und Brüche in der Entwicklung des deutschen „Sparwerbefilms" ermöglichen.

Der Hauptteil der Untersuchung besteht aus einer vom Verfahren her ähnlichen Vorstellung ausgesuchter Sparkassenwerbefilme und anderer für das Sparen werbender (Kurz-)Filme aus der NS-Zeit. Dabei zeigt die hier sinnvolle Erweiterung des thematischen Ansatzes auf Filme unterschiedlichster Länge und Formate das grundsätzliche Problem einer Abgrenzung verschiedener Gattungen im non-fiktionalen Bereich des NS-Films. Insbesondere der Status vieler „Sparfilme" als „Werbe-" oder „Kulturfilm" muss in Ermangelung anerkannter Definitionen dieser Begriffe weiter unscharf bleiben.

Die Dichte der vorgestellten Filme ist im Hauptteil der Arbeit nun wesentlich höher und auf wichtige ästhetische Verfahren wird genauer eingegangen, auch wenn die Kriterien der getroffenen Auswahl weitgehend im Dunklen bleiben (abgesehen vom Faktor „überliefert"). Die vom Autor weiterhin im Telegrammstil gehaltenen Sichtungsprotokolle genügen dabei für einen ersten Eindruck der dramaturgischen Struktur und die Wiedererkennung des Films bei eigener Sichtung. Bei komplexeren Montagestrukturen oder einer differenziert genutzten Tonebene stößt dieses Schema zwar durchaus an seine Grenzen, der Autor hält sich hier jedoch an seinen zuvor formulierten Ansatz, filmhistorische Grundlagenforschung zu betreiben.

Da viele Filme in Ermangelung notwendiger „Sicherheitspakete" (bei Stummfilmen: Dup-Negativ, Dup-Positiv („Lavendel"), Vorführkopie; bei Tonfilmen: Bild-Dup-Negativ, Ton-Negativ, kombiniertes Lavendel, kombinierte Vorführkopie) nicht benutzbar sind, stellt Forsters Bestandsaufnahme trotz des Fehlens detaillierter Einzelanalysen eine wichtige Grundlage für die Einordnung solcher noch zu leistenden Detailanalysen dar. Vorbildlich dabei die filmhistorische Akribie, mit der einzelne Filme auch in privaten Archiven aufgespürt wurden. Herzstück der Arbeit ist deshalb auch eine Liste aller in deutschen Archiven nachweisbaren Sparwerbefilme von 1924-1944.

Neben ihrer Bedeutung als Forschungsgrundlage bietet Forsters Arbeit auch erste Erkenntnisse zum untersuchten Filmkorpus. So zeigt seine vergleichende Heranziehung der Reichsbankfilme aus dem Ersten Weltkrieg, dass „Konzepte von Ablenkung und Unterhaltung" erst unter den Nazis erfolgreich auch im Bereich des aufklärenden Films eingesetzt wurden und seit ca. 1937 in allen untersuchten Sparkassenwerbefilmen zu finden sind. Wie auch der Befund des weitgehenden Fehlens einer avantgardistischer Filmästhetik regen solche ersten Beobachtungen zur Ästhetik des Filmmaterials weitere Analysen an. Forster hat hierfür wichtige Vorarbeit geleistet.

■ Nicholas Reeves: ***The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?*** London, New York: Cassell, 1999, 241 Seiten
ISBN: 0-304-33872-9; $ 22,50, ca. DM 59,80

Das Diktum einer automatisch „erfolgreichen" Manipulation durch sogenannte „Propagandafilme" gilt in der Filmwissenschaft schon länger als überwunden. Vor allem eine kritischere Auseinandersetzung mit dem Filmmaterial und den dort tatsächlich ange-

legten Rezeptionsmöglichkeiten ist in den Blickpunkt gerückt, die immer wieder Diskrepanzen zu eigentlich erwünschten Rezeptionsformen (insofern sich diese nachträglich belegen lassen) offenbart.

Reeves wählt einen anderen Ansatz, um den „Erfolg" filmischer Propaganda zu hinterfragen: er möchte die Frage beantworten, wie solche Filme wirklich bei ihrem jeweiligen Publikum wirkten. Das macht neugierig, denn bislang konnte ein wesentliches Problem filmischer Rezeptionsgeschichte nicht gelöst werden: das Fehlen aussagekräftiger Quellen für eine fundierte Rekonstruktion historischer Zuschauerreaktionen. Diesen Mangel kann jedoch auch die vorliegende Arbeit nicht beheben, die zudem aus weiteren Gründen problematisch erscheint.

In einer vergleichenden Darstellung von Propagandafilmen aus verschiedenen Zeitabschnitten und unterschiedlichen Ländern möchte der Autor die tatsächliche Wirkung dieser Filme auf ihr Publikum untersuchen. Als Fallstudien dienen ihm dabei britische Filmpropaganda im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Filmpropaganda in der Sowjetunion zwischen 1917 und 1928, im „Dritten Reich" und auch die Filme des italienischen Neorealismus (!).

Dabei wird der zentrale Begriff „Propaganda" jedoch in keiner Weise problematisiert, es scheint dem Autor ganz allgemein um Filme zu gehen, die mit einer bestimmten Manipulationsabsicht hergestellt worden sind. Solche Ungenauigkeit rächt sich nicht nur in der durchaus diskussionswürdigen Einbeziehung von neorealistischen Filmen. Den Kern jedes Abschnitts bildet ein Kapitel namens „The films and their audience", in dem auf ausgesuchte Filme der gewählten Epoche und ihre Wirkung beim Publikum eingegangen wird. Einheitliche Kriterien bei der Auswahl der gewählten Beispiele sucht man jedoch vergebens.

So erfolgt für das „Dritte Reich" eine (nicht weiter begründete) Gliederung des Filmmaterials nach vier thematischen Bereichen (Führerprinzip, Antisemitismus, Euthanasie, „Images of War"), in denen sich der Autor mal für Spiel- und Dokumentarfilme (in Bereich „Euthanasie"), mal ausschließlich für Wochenschauen interessiert („Images of War"). Demgegenüber wird etwa die britische Propaganda im Zweiten Weltkrieg themenunabhängig nach Wochenschauen, Dokumentarfilmen und Spielfilmen untersucht, in anderen Fällen fehlt eine Gliederung gänzlich. Dem gewählten vergleichenden Ansatz wird so bereits durch das Fehlen übertragbarer Kriterien zur Gliederung des Filmmaterials der Boden entzogen.

Zudem verliert der Autor innerhalb der genannten Kapitel sein eigentliches Anliegen einer „Wirkungsanalyse" wiederholt aus den Augen, der Schwerpunkt liegt hier letztlich doch wieder auf den einzelnen Filmen, ohne dabei jedoch ausreichend präzise zu werden. Verantwortlich hierfür sind vor allem methodische Probleme bei dem Versuch, die jeweilige „öffentliche Meinung" (public opinion) als Grundlage einer Wirkung der Filme beim Publikum zu thematisieren.

Auch Filmgeschichte kommt hier nicht um die Erkenntnisse einer sich mehr und mehr entwickelnden „Mentalitätsgeschichte" herum, die neben einer ausreichenden Quellenlage vor allem auf genaueste Eingrenzung des zu untersuchenden Bevölkerungsteils sowie der thematischen Fragestellung angewiesen ist, um auch nur erste Tendenzen einer vorherrschenden Mentalität umreißen zu können. Reeves zeichnet hier bei meist völlig unzureichender Quellenlage stark vereinfachende Bilder einer „öffentlichen Meinung", die sich etwa in Kriegszeiten lediglich zwischen den Polen „Kriegsbegeisterung" und „Kriegsmüdigkeit" bewegt. Konsequenterweise finden sich

auch kaum fundierte Aussagen zur Aufnahme bestimmter Filme, geschweige denn differenziert nach Stadt- bzw. Landbevölkerung, Alter, Beruf etc.

Auch das Problem einer grundsätzlich unzureichenden Quellenlage kann hierbei nicht überwunden werden, wobei sich Reeves im Falle der NS-Filmpropaganda auf besonders dünnem Eis bewegt. Hier begnügt er sich bzgl. der Publikumsresonanz neben den Exilberichten der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands auf die in ihrer Aussagekraft durchaus umstrittenen Spitzelberichte des Sicherheitsdienstes an das Propagandaministerium. Auf die Problematik dieser Quelle wird kurz hingewiesen, ohne sich im weiteren jedoch daran zu stören. So werden die SD-Berichte zur Aufnahme einzelner Filme weitgehend unkommentiert, quasi als Erhebungsergebnis behandelt. Andere mögliche Quellen wie zeitgenössische Presse, Filmjahrbücher o.ä. bleiben auch hier unberücksichtigt.

Schließlich zeugt auch die Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen zum Teil von nur geringer Kenntnis des entsprechenden Filmmaterials. So vertraut der Autor in seiner Darstellung der NS-Filmpropaganda zur Euthanasie fast ausschließlich und ohne Hinterfragung einem entsprechenden Kapitel in Erwin Leisers „'Deutschland erwache!'- Propaganda im Film des Dritten Reiches" von 1968 (!). Wie schon Leiser läßt Reeves dadurch mehrere relevante Filme unberücksichtigt. Zudem begnügt er sich bei den wenigen erwähnten Filmen (*Opfer der Vergangenheit, Ich klage an*) mit den entsprechenden Kommentaren Leisers (Hier stellt sich schließlich die Frage, ob der Autor die entsprechenden Filme überhaupt gesehen hat).

Der Umgang mit den so unterschiedlichen gesellschaftlich-politischen Kontexten der einzelnen Epochen führt schließlich zu weiteren Problemen. Während gesellschaftlich-kulturelle Aspekte fast gänzlich ausgeblendet bleiben, werden zumindest die verschiedenen organisatorischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Filmproduktion jeweils ausreichend und auch gut lesbar dargestellt. Sie finden jedoch ebenso wie einzelne Erkenntnisse zum filmischen Material kaum Eingang bei den schließlich vorgenommenen Bewertungen der Effizienz filmischer Propaganda. Von „eher geglückter" oder „eher erfolgloser" Propaganda ist dort zu lesen, ohne dass geklärt wäre, was eigentlich unter „erfolgreicher Propaganda" zu verstehen ist. Ergebnisse also, die fast zwangsläufig ungenau und ohne näheren Bezug zueinander bzw. zu den dargestellten Aspekten bleiben.

So musste das ambitionierte Vorhaben einer vergleichenden Wirkungsanalyse scheitern; Kennern der jeweiligen Abschnitte bringt es zudem keine neuen Erkenntnisse. Auch als Einführung in die Thematik der Filmpropaganda kann es nur für den Bereich des Britischen Kinos im Ersten und Zweiten Weltkrieg empfohlen werden. Hier, das ist zu spüren, kennt sich der Autor aus, sowohl mit den Quellen als auch mit dem Filmmaterial.

vorgestellt von... Günter Agde

■ Eva Lia Wyss: ***Werbespot als Fernsehtext. Mimikry, Adaptation und kulturelle Variation.*** Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, 287 Seiten, zahlr. Abb. (= Medien in Forschung + Unterricht: Serie A; Bd. 49)
ISBN 3-484-34049-5, ISSN 0174-4399, DM 168,00

Die anzukündigende und zur Lektüre sehr zu empfehlende Arbeit ist die Druckfassung der Dissertation, die die Autorin 1997 in Zürich vorgelegt und dort erfolgreich verteidigt hat. Vorgang und Arbeit signalisieren ein weiteres Mal, wie ernsthaft und akribisch sich akademische Forschungen im deutschsprachigen Raum bereits seit einigen Jahren damit auseinandersetzen - und weiter auseinandersetzen müssen -, daß Werbung generell einen immer größeren öffentlichen Raum einnimmt. Und innerhalb der Werbung gewinnt sichtbar und rasant die Fernsehwerbung an Einfluß, Dimension und offenbar auch Wirkung. Die meisten - auch internen - Konflikte und Kämpfe um Möglichkeiten und Grenzen der Werbung wurden bislang allemal von Fernsehspots, deren Placierungen in den Kanälen und diversen Manipulationen ausgelöst, ein gewiß äußeriches, aber zutiefst charakteristisches Indiz für einen - wie es scheint - unaufhaltsamen Prozeß. Daß in ihm auch immer neue, unerwartete mediale Facetten aufscheinen, markierte jüngst die Debatte um die bisher massivste Fernsehwerbung, als nämlich einige deutsche Bierhersteller mehrstündige Fernseh-Programmabende mieteten. Anderes, wenngleich eindrucksvolleres Zeichen für diese Massiv-Progression sind die enormen Jahresumsätze der Branche, so sie denn seriös publiziert werden.

Wyss schneidet resolut alle historischen Kontexte von Werbung oder gar Werbefilm im Kino und dessen Wechsel aus dem Kino ins Fernsehen weg und bezieht ihre Analysen strikt aus den mittlerweile reichen medienlinguistischen Traditionen der modernen Forschung. Das ist plausibel, weil diese Methode und diese Entschiedenheit es der Autorin ermöglichen, die Textualisierung von Werbespots präzise zu untersuchen. Ausdrücklich bekennt sie sich auch dazu, daß die „mediale Prägung des Textes" im Vordergrund ihrer Untersuchung stehen solle: „'Text' meint ... spezifisch medial strukturierte ‚Einheit'" (S. 20). Und: „Der Text steht auch im Medium in einem diskursiven und situativen Kontext und wird in medienspezifischer Art und Weise produziert und rezipiert." (ebenda) Folglich sind diejenigen ca. 50 Seiten der Autorin, in denen sie ihr Postulat „Der TV-Spot ist Fernsehtext" beschreibt und beweist, die mir eindrucksvollsten Passagen ihrer Forschung, eben der Beweise wegen.

Auch Wyss' Überlegungen und Analysen, wie Fernsehspots in den Verästelungen von Programmstrukturen der Kanäle verortet werden und dabei ihre „Lesbarkeit" variieren (müssen), sind äußerst instruktiv, folgerichtig und nachvollziehbar. Die Autorin bezieht ihre Beweiskraft aus sehr vielen Beispielen des Schweizer Fernsehens, also dort ausgestrahlter Fernseh-Werbespots, aber man hat keine Mühe und amüsiert sich eher, grundlegende Erkenntnisse Wyss' auf deutsche Strukturen und deutsche Fernseh-Werbe-Modalitäten umzulegen. Ein Grund dafür mag auch sein, daß sich die Internationalisierung der Fernseh-Werbespots ebenso rasant vollzieht wie die Internationalisierung des Fernsehens überhaupt. Man kann neugierig werden, wie sich gerade auf diesem Feld die faktische Internationalisierung zur öffentlich vielbeschrieenen Globalisierung mausert. Ganz gewiß wird hier die Konkurrenz (wenn es denn eine wirkliche ist) in Sachen Werbung zwischen Fernsehen und Internet uns noch manche und nicht nur mediale Überraschung anbieten.

Auch Wyss' Überlegungen zu rezeptiven Folgerungen von Fernsehwerbung klingen plausibel. Ich lese sie jedoch gedämpft skeptisch, weil gerade die Auskünfte von Werbeagenturen und von auftraggebenden Produktfirmen erfahrungsgemäß mit Vorsicht zu betrachten und stichhaltige, soziologisch untermauerte Basismaterialien sehr rar sind. Hier melde ich auch leise Skepsis an der Aussagekraft von Zuschauerpost an, wenngleich ich richtig finde, daß Wyss sie mit in Betracht zieht.

Die Arbeit ist flüssig und ohne Redundanzen geschrieben, mancherlei „Schweizerische" Wortwendung ist mühelos aufzuschließen. Die Autorin ist auch bei der Verarbeitung der mittlerweile stattlichen Reihe wissenschaftlicher Publikationen zum Thema auf der Höhe ihres eigenen Anspruchs. Die Abbildungen - Stills aus Werbespots, wenige Zeichnungen - sind so, wie Stills eben sind: sie zeigen einen Schnappschuß aus einem Ablauf, der sich aus dem Schnappschuß nicht immer und vollständig erschließt, nun ja. Auch trägt die Größe - 5,5 mal 4 cm - nicht eben zur „Hochrechnung" auf einen sinnlichen Eindruck bei. Jedoch: Wer sich ernsthaft mit der zeitgenössischen Fernseh-Werbespot-Kultur befassen will, kommt nicht um diese Arbeit herum.

vorgestellt von... Ralf Schenk

■ Frank-Burkhard Habel, Volker Wachter: ***Lexikon der DDR-Stars. Schauspieler aus Film und Fernsehen.*** Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999, 384 Seiten, Abb.
ISBN 3-89602-304-7, DM 29,80

Wer war wer in Kino und Fernsehen der DDR? Zumindest die Frage nach Schauspielerinnen und Schauspielern ist jetzt hinlänglich beantwortet: Denn Frank-Burkhard Habel und Volker Wachter haben das Ergebnis ihrer Sammelleidenschaft einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Alles, was Rang und Namen hatte in der Schauspielkunst der DDR, ist hier aufgelistet: von Eduard von Winterstein über Armin Mueller-Stahl, Manfred Krug und Jutta Hoffmann bis zu Corinna Harfouch und Michael Gwisdek. Wer das „Lexikon der DDR-Stars" freilich nur als Zusammenfassung bisher vorhandener einschlägiger Literatur – Hanisch/Reichows „Filmschauspieler A-Z", „Vor der Kamera" oder des CineGraph-Lexikons – interpretiert, würde den Autoren Unrecht tun. Sicher sind diese Kompendien im Quellenverzeichnis genannt, aber Habel und Wachter haben Hunderte Akteure hinzugefügt: zum Beispiel all jene, die immer mal wieder in Chargenrollen auftraten, ohne die ein Film also undenkbar wäre. So lernen wir Elfie Dugal kennen und Peter Marx und Helene Riechers und Harry Studt und viele, viele mehr.

Offensichtlich lag das Hauptinteresse der Autoren beim Entdecken von Darstellern in den vierziger und fünfziger Jahren. Aus diesem Zeitraum, aber auch darüber hinaus, wurden unzählige Biografien recherchiert – nicht selten von Akteuren, die bei der DEFA nur ein – oder zweimal als Gast zu sehen waren, sonst aber ausschließlich in Westdeutschland und Österreich drehten: Gertrud Kückelmann und Peter Pasetti, Josef Egger und Rudolf Forster, Willy Domgraf-Faßbaender, Hannelore Elsner, Ellen Schwiers und Götz George.

Dies führt zu einer grundsätzlichen Frage: Mit welchem Recht werden diese Schauspieler unter „DDR-Stars" subsumiert? Geht der Titel des Buches dann nicht in die Irre? Das gleiche trifft auf ausländische DEFA-Gäste zu, etwa Michel Piccoli, Marcel Marceau oder Simone Signoret. Eine ungeschriebene Regel von Habel und Wachter lautet, dass solche Stars nur dann aufgenommen wurden, wenn sie in mindestens zwei DDR-Pro-

duktionen zu sehen waren. Warum machen die Autoren aber mit Lilli Palmer (*Lotte in Weimar*), Sergej Bondartschuk (*Ernst Schneller*) oder Jiri Menzel (*Sechse kommen durch die Welt*) eine Ausnahme (sie gastierten jeweils nur einmal in Ost-Deutschland), während Jean Gabin und Bourvil (beide in *Die Elenden*) diese Ausnahme nicht zugebilligt wird?

Und wenn schon illustre Gäste als „DDR-Stars" in Beschlag genommen werden, hätte man dann nicht, wegen des damit verbundenen Hauchs von Sensation, noch ein bisschen gründlicher in DEFA-Akten wühlen sollen, um auch diejenigen zu erwähnen, die von diversen DEFA-Chefs und -Regisseuren zumindest gedanklich nach Babelsberg geholt worden sind? Immerhin war Gustav Knuth mal für die Titelrolle des *Thälmann*-Films im Gespräch, Hans Albers wollte man für einen „Störtebeker"-Stoff gewinnen, Ulla Jacobsson sollte in *Der schweigende Stern* spielen, Egon Günther wollte den Goethe in *Lotte in Weimar* zuerst mit Vittorio de Sica besetzen. Und Frank Beyer hatte für *Jakob den Lügner* eine Zeitlang tatsächlich Heinz Rühmann im Auge.

Dieses – zugegeben: ironisch gemeinte – Namedropping kommt mir auch deswegen in den Sinn, weil das Lexikon über „gelernte" Schauspieler hinaus ein paar Leute enthält, die vermutlich ausschließlich um eines hübschen Gags Willen einbezogen wurden: Lothar Bisky, der vormalige Rektor der Babelsberger Filmhochschule und heutige Chef der PDS, taucht (als Kleindarsteller in *Motivsuche*) ebenso auf wie die Schriftstellerin Daniela Dahn, die unter ihrem Mädchennamen Daniela Gerstner eine Kinderrolle in *Ein ungewöhnlicher Tag* spielte. Außerdem erfährt man, dass Regisseur Lothar Warneke einen Auftritt bei seinem Kollegen Siegfried Kühn in *Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow* hatte. Um nicht falsch verstanden zu werden: All das ist interessant zu lesen. Aber „DDR-Stars" als Titel – das passt nicht zusammen!

Die Brauchbarkeit des Bandes für das „normale" Publikum ist relativ groß. Schnell mal nachgeschaut, wer eigentlich Henny Porten war, ob der Stummfilm-Mime Bernhard Goetzke (*Der müde Tod*) tatsächlich auch nach 1945 noch in Babelsberg gearbeitet hat (ja!), was Ottokar Runtze mit der DEFA zu tun hatte (er spielte eine der Hauptrollen in Maetzigs/Dudows Propagandafilm *Familie Benthin*), oder wann die Unterhaltungsmacher Lutz Jahoda und Heinz Quermann in DEFA-Filmen auftauchten.

Vor Entdeckungen ist selbst der DEFA-Kenner nicht gefeit: Habel und Wachter dringen in die Urgründe der Besetzungsbüros ein und vergessen bis auf wenige (Fred Alexander etwa, der in nahezu jedem Frank-Beyer-Film auftauchte) niemanden.

Für Filmhistoriker aber ist der Band leider nur ein Tropfen auf den heißen Stein. Die Filmografien sind oft nicht einmal annähernd komplett; manche Geburtsdaten fehlen ganz oder teilweise (Benjamin Besson, Bärbel Bolle, Günter Rüger); auch Sinn- und Satzfehler haben sich eingeschlichen (Klerenow statt Klevenow, Margalegal statt Marga Legal). Und manchmal wurden interessante Fakten auch einfach nicht eruiert: dass der unermüdliche Charge Nico Turoff in *Jetzt und in der Stunde meines Todes* als Zeuge vor Gericht unter seinem eigenen Namen auftrat, oder dass es außer Traudl Kulikowsky, bei der dies erwähnt wird, auch noch andere Informelle Mitarbeiter der Staatssicherheit gab: Peter Borgelt zum Beispiel und sogar der gute alte „Bienus" Gerhard Bienert. Wenn solche Fakten in diesem Zusammenhang schon eine Rolle spielen müssen (was zu bezweifeln wäre), dann wenigstens gerecht: Alle oder keiner. So bleibt es, den Autoren noch viele Auflagen zu wünschen und sie gleichzeitig zu animieren, den Band Stück um Stück zu ergänzen und zu vervollständigen.

■ Peter Glaß: ***Kino ist mehr als Film. Die Jahre 1976 - 1990.*** Berlin: AG Verlag 1999, 296 Seiten
ISBN 3-933210-04-6, DM 29,90

Peter Glaß, früher Mitarbeiter des Staatlichen Filmarchivs der DDR, befasst sich mit den letzten Jahren des DEFA-Spielfilms, breitet bisher noch nicht veröffentlichte Dokumente der Hauptverwaltung Film und des Studios aus und versucht sich an einer kommentierenden Analyse. Das Buch ist immer dann interessant, wenn authentische Zeugnisse vorgestellt werden, die damals sehr ernst gemeint waren und heute zum Teil nur noch wie Realsatire wirken (etwa der Vorgang, bei dem 1986 in einer konzertierten Aktion von der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur und Progreß DEFA-Filme aus den Kinos entfernt wurden, an denen „Dissidenten" beteiligt waren). Bisweilen erregend ist zu erfahren, welche Filmprojekte aus welchen Gründen nicht durchgesetzt werden konnten und welche Stoffe andererseits als politische Aufträge des Kulturministers ans Studio herangetragen wurden.

Immer wieder entsteht der Eindruck, dass die spannendere Geschichte der DEFA, zumindest in der Ära Mäde (1977 - 1989), die Geschichte der nicht gedrehten Filme ist. Namen wie Carow, Simon, Beyer, Egon Günther, Plenzdorf, Schlesinger, Foth und viele andere spielen dabei eine Rolle. Es ging um Stoffe wie die Fortsetzung der *Legende von Paul und Paula* oder um „König Alkohol" (Heiner Carow), eine in der DDR angesiedelte Filmvariante des autobiographischen Romans von Jack London, um „Der Erlkönig" nach dem Roman von Michel Tournier (ein Projekt von Rainer Simon, das später von Volker Schlöndorff als *Der Unhold* wieder aufgegriffen wurde), auch um Klaus Manns *Mephisto*, den die leitenden Filmfunktionäre der DDR ablehnten, obwohl alle Chancen bestanden hätten, ihn bei der DEFA zu produzieren. Ein Projekt über „Leo Jogiches und Rosa Luxemburg" scheiterte ebenso an ideologischen Vorbehalten wie „Paule Panke", eine Rockballade. Artur Brauner schlug vor, Rolf Hochhuths Roman *Eine Liebe in Deutschland* als Coproduktion mit der DEFA zu adaptieren; aber weil Egon Günther als Regisseur ins Auge gefasst war, nahm man in den höheren Etagen der DDR-Filmpolitik lieber Abstand. Und so weiter.

Gerade weil diese Zeit bei der DEFA noch immer Entdeckungen bereithält und eine exakte Spurensuche die Atmosphäre von Stagnation, Resignation und Aufbruch gleichsam metaphorisch für die gesamte DDR-Kulturpolitik erfassen könnte, ist es bedauerlich, wie nachlässig dieses Buch ediert wurde. Ein Indiz dafür sind Dutzende falsch geschriebener Namen: das reicht von „Dean Read" (statt Reed, S. 197), „Frank Bayer" (statt Beyer, S. 52), „Jörg Voth" (statt Foth, S. 225), „Erwin Janka" (statt Stranka, S. 106), „Henning" statt Herwig Kipping (S. 179), „Gabrielle Kotte" (statt Gabriele, S. 109) und „Christine Herford" (statt Harbort, S. 99) bis zu solchen Kuriosa wie „Karl-Maria Brandauer" (S. 99) und dem japanischen Regisseur „Nagina Oskimo" (S. 12), der richtig Nagisa Oshima heißt.

Äußerst seltsam auch, dass im gesamten Text Zitate mit Fußnotenverweisen stehen, entsprechende Quellenangaben aber nirgendwo auftauchen. Was soll man von dieser Unordnung halten? Wirft sie nicht die Frage auf, ob der „Rest" des Buches tatsächlich verläßlich ist?

Diese Frage wird auch deshalb evident, weil diverse Konfliktfälle der siebziger und achtziger Jahre in den Kommentaren des Autors nicht oder nur ungenügend wiedergegeben wurden. Wie kann Peter Glaß beispielsweise über den Kongress der Film- und

Fernsehschaffenden 1982 behaupten: „Die Kongressregie klappte" und mit keiner Silbe die kritische Rede Gerhard Scheumanns zur Agitations- und Informationspolitik erwähnen, die sowohl für den Regisseur als auch für den Verband gravierende Folgen hatte?

Auch andere Konflikte werden nur schemenhaft deutlich; die mitunter erregende Genesis von thematisch spannenden, am Ende aber wegen tausenderlei Vorsichtigkeiten misslungenen Filmen (*Eine Handvoll Hoffnung* über die Gladow-Bande, *Der Lude* über Horst Wesel) bleibt ebenso vage wie die kritische Würdigung einzelner wesentlicher Arbeiten.

Was an philosophischem, künstlerischem und gesellschaftskritischem Potential in Werken wie *Dein unbekannter Bruder* oder *Das Luftschiff* steckte, welches böse Bild der DDR-Gesellschaft von jungen Regisseuren, oft allegorisch, zwischen den Zeilen gezeichnet wurde (*In einem Atem, Stielke, Heinz, fünfzehn Jahre...* usw.) – man erfährt es nur bedingt. Lag es etwa daran, dass die von Glaß benutzten Dokumente und Zeitungskritken nicht mehr hergaben? Dann hätte der Autor weiter forschen, auch mit Beteiligten reden und nicht zuletzt die Filme genauer unter die Lupe nehmen müssen. Hinterlassenschaften von Behörden sind, wenn man der Wahrheit auf den Grund gehen will, eben längst nicht alles!

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Ralph Nünthel: ***Johannes Nitzsche. Kinematographen & Films. Die Geschichte des Leipziger Kinopioniers, seiner Unternehmen und seiner Technik.*** Hg.: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Beucha: Sax-Verlag, 1999, 136 Seiten
ISBN 3-930076-85-3, DM 22,80
Bezug auch über den Autor: Tel/Fax.: 0341-441 06 80 oder über den Sachs-Verlag, Tel.: 034292-752 10, E-Mail: info@sax-verlag.de

Johannes Nitzsche, Produzent kinematografischer Apparate, dürfte wohl den wenigsten Filmhistorikern bekannt sein, obschon sein Werk „die gesamte Kinematographie in Leipzig, Mitteldeutschland und später auch im Ausland, beginnend von der Jahrhundertwende bis weit in die dreißiger Jahre hinein, stark beeinflusste." (S. 7) Die Technikgeschichte der zahllosen Film- und Kinoapparaturen ist eher ein Stiefkind der Filmforschung und auch in Ausstellungen zur Filmgeschichte stehen die massiven Kino-Projektoren zumeist nur dekorativ im Raume, gelingt es doch häufig nicht, diese stummen Zeugen zum Reden zu bringen. In seiner schmalen Monografie über die Geschichte des vergessenen Leipziger Kinopioniers Johannes Nitzsche schafft es Ralph Nünthel, diese eher trockene Materie so anschaulich und lebendig zu vermitteln, dass man bedauert, dass er nur noch rudimentäre Spuren finden konnte. Aufmerksam und präzise wird hier Technik- und Unternehmensgeschichte in die wechselhafte Entwicklung der Filmindustrie sowie in die grossen wirtschaftlichen Zusammenhänge eingebettet. Konstruktionsdetails sind allgemeinverständlich ausgeführt und die Abbildungen der unterschiedlichsten Projektorenmodelle fügen sich glücklich in die Ausführungen ein. So spannend und anregend kann lokale Filmgeschichte sein.

Johannes Nitzsche hatte sein Handwerk ab 1897 bei dem Mechaniker und Schausteller Georg Bartling gelernt und ging diesem auch bei seinen Filmvorführungen in den

Varietés zur Hand. 1903 machte sich Nitzsche in Leipzig selbständig, sein großes handwerkliches Können mit dem Wissen um die Bedürfnisse der Kinobesitzer und Vorführer verbindend. Seine SAXONIA-Projektoren waren robust, haltbar und einfach zu bedienen. Bald ergänzten Heim- und Schulkinematografen die Produktpalette. Ab 1908 legte sich Nitzsche mit einem Filmverleih - u.a. hatte er die Generalvertretung der Ufa-Kulturfilme für Mitteldeutschland - ein zweites Standbein zu, mit dem er aber alles in allem weniger Erfolg hatte. Immerhin realisierte er zwischen 1912 und 1926 sogar mindestens 10 Kulturfilme mit Motiven aus Leipzig, darunter das abendfüllende Städteporträt *Das tausendjährige Leipzig* - leider sind diese Filme bis auf wenige Meter verschollen. (S. 127)

Nitzsche wusste sich auch durch geschickte Werbemaßnahmen der Konkurrenz von Ernemann zumindest in Mitteldeutschland zu erwehren. Ein Ausbau der Exporte sicherte das Überleben des 1921 in eine Aktiengesellschaft umgewandelten Unternehmens, um es Ende 1931 dann in den Ruin zu reißen, als im Zuge der Weltwirtschaftskrise der französischer Grosskunde Louis Nalpas in Zahlungsschwierigkeiten geriet. Die mittlerweile aus Ernemann, Goerz und anderen Firmen entstandene Zeiss-Ikon AG in Dresden ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, übernahm die Nitzsche AG und stellte 1936 die Projektorenproduktion ein. -

Interessant ist Nünthels Hinweis auf die Anzahl der in den Kinos eingesetzten Projektoren: so schafften sich offenbar erst 1920/21 die größeren Kinos, ab 1925/26 die mittleren und mit der Tonfilmumstellung 1929/31 meist auch die kleineren Theater einen zweiten Projektor zur pausenlosen Vorführung an. (S. 42, 89) Es würde sich lohnen, die Beziehungen zwischen der Filmlänge und den entsprechenden Entwicklungen im Projektorenbau genauer zu untersuchen. Andere Fragen drängen sich hierbei auf: Unterschied sich die Filmrezeption bei einer aktweisen Projektion im Vergleich zur pausenlosen Vorführung, und wenn ja, wie? Beeinflusste die Technik der pausenlosen Vorführung auch die Dramaturgie der Filme?

Ralph Nünthel ergänzt seine Ausführungen zur Geschichte von Johannes Nitzsche um eine Liste der zwischen 1906 und 1990 spielenden Leipziger Kinos mit Bestandsnachweis der dort eingesetzten Nitzsche-Technik sowie um eine Übersicht von Nitzsche-Projektoren in Archiven und Sammlungen.

■ ***Industriefilm - Medium und Quellen. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie.***
Hrsg.: Renate Köhne-Lindenlaub, Manfred Rasch, Horst A. Wessel, Karl-Peter Ellerbrock.
Essen: Klartext, 1997, 279 Seiten, Abb.
ISBN 3-88474-643-X, DM 39,80

■ Hans Schaller: ***Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895-1995. 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm.*** Dortmund: PR Trend Agentur, 1997, 256 Seiten
DM 40,00 + MwSt und Versand (Bezug über: Dr. Hans Schaller, Fax: 0231 - 73 46 92)

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Veranstaltung in der Villa Hügel im Juni 1996 zurück, bei der vor allem zahlreiche Industriefilme gezeigt wurden: ihre detaillierte Annotationen und Analysen bilden das Herzstück des Buches, das zudem noch die Vorträge dokumentiert. „Die Geschichte des deutschen Industriefilms ist noch zu schreiben." (S. 7) Das konstatiert lapidar Manfred Rasch, Leiter des Archivs der Thyssen AG, in seiner Einführung in die Geschichte des Industriefilms und seines Quellen-

wertes. In zwei weiteren Beiträgen beschreibt er dann die Anfänge des Industriefilms auf der August Thyssen-Hütte AG und informiert über den dort zusammengetragenen Filmbestand und seine Erschließung. Karl-Peter Ellerbrock (Stiftung Westfälisches Wirtschaftsarchiv) detailliert die Geschichte der Filmproduktion bei Hoesch, während Renate Köhne-Lindenlaub, Leiterin des Historischen Archivs Krupp und Horst A. Wessel, Leiter des Mannesmann-Archivs, die Industriefilme der jeweiligen Konzerne nachzeichnen.

Auch für den Filmwissenschaftler, der sich schon länger mit dem Dokumentarfilm beschäftigt, bedeutet dieses Buch eine zweifache Offenbarung: zum einen wird er auf eine Vielzahl von Filmen hingewiesen, die er bisher noch nicht mal vom Hörensagen kannte, zum anderen nimmt er mit Freunde zur Kenntnis, dass wichtige Firmenarchive den Wert der von ihren Unternehmen produzierten Filme erkennen, die Filme sichern und erschließen und, was keineswegs selbstverständlich ist, sie öffentlich präsentieren. Damit ist aber auch gleichzeitig eine Herausforderung verbunden, denn bei diesen Filmen handelt es sich zum größten Teil um Unterrichtsfilme für den internen Gebrauch sowie um Werbe- und Informationsfilme für unterschiedliche Publika. Bei den Unterrichtsfilmen müssen sogar gelegentlich die Archivleiter kapitulieren, so speziell sind diese Aufnahmen und so rasant die technische Entwicklung, dass niemand mehr zu sagen vermag, was auf den Filmen eigentlich zu sehen ist.

Die Werbe- und Informationsfilme schließlich stellen den Filmwissenschaftler vor andere Probleme, verfügt er doch kaum über theoretisches Rüstzeug, diese Filme entsprechend ihrer Zweckbestimmung zu analysieren. Nur selten gelingt es Regisseuren, bei Auftragsfilmen ihre Handschrift erkennbar in den Film einzuschreiben, wie dies Walter Ruttmann 1936/37 bei seinem Film *Mannesmann* gelang, von Horst A. Wessel mit zahlreichen Dokumenten aus dem Mannesmann-Archiv vorgestellt. (S. 199-203)

Allzulange hat sich die Filmwissenschaft mit Film als Kunst beschäftigt; nicht zuletzt unter dem Impuls der Forschungen zum frühen Kino richtet sich der Blick jetzt zusehends auf den Film als Gebrauchswert, auf den Werbefilm, den Lehr- und Unterrichtsfilm, den Kulturfilm, der angewandte Animationsfilm, usw. Wie sind diese Filme zu analysieren, wenn die Autoren-Perspektive nicht mehr greift? Diese Filme als historische Quelle auszuwerten, ist ein Weg; die Filmwissenschaft muß andere Wege finden. Somit öffnet das Buch „Industriefilm - Medium und Quelle" den Blick auf ein ganz neues Forschungsfeld: eine anregende Publikation mit wertvollen Denkanstößen.

Auf seine Art wertvoll und nützlich ist das von Hans Schaller im Eigenverlag herausgegebene Werk „Der Industriefilm schrieb Geschichte". Schaller arbeitet als freier Journalist und PR-Berater und ist u.a. auf den Industriefilm spezialisiert; seit über zehn Jahren verantwortet er als Redakteur die Zeitschrift „Film & Video in der Wirtschaft". Auch hier schreibt also ein Fachmann, der eine Chronik vorlegt, die der Filmwissenschaftler als Einladung zur Forschung lesen sollte. Das Buch ist randvoll mit Informationen über die entsprechenden Festivals und die prämierten Filme, wobei der Schwerpunkt auf deutschen Produktionen liegt. Wer weiß denn, dass es zwischen 1971 und 1986 in Marburg eine „Medikinale" als internationaler Wettbewerb des medizinisch-wissenschaftlichen Films gab? Schaller geht auf Themen ein, auch auf stilistische Veränderungen, die der Industriefilm im Laufe der Zeit durchlief. Heute scheinen Videoproduktionen und Computerpräsentationen den Industriefilm als Genre abgelöst zu haben.

■ ***Geschichte des internationalen Films.*** Hrsg. von Geoffrey Nowell-Smith. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. 794 Seiten, Abb.
ISBN 3-476-01585-8, DM 78,00

Man muß dieses Buch wie ein großes Kaufhaus betreten, ohne einen präzise ausformulierten Kaufwunsch, mit dem Ziel, sich treiben zu lassen, schlendernd von einer Abteilung zur nächsten. Anregungen zum Flanieren durch die internationale Filmgeschichte bietet dieser Band aus der sehr munteren Film-Abteilung des Metzler-Verlags im Überfluss: Das Weimarer Kino, Japan vor dem großen Kanto-Erdbeben, der amerikanische Kriminalfilm, China vor 1949, Spanien nach Franco, der Film in den sowjetischen Republiken, der indonesische Film, der neue australische Film; Kapitel über Genres sowie Technologien von den Anfängen bis heute. Anreize zuhauf, zudem lesefreundlich angeordnet, auf den Punkt gebrachte Beiträge. Vertreten sind überwiegend amerikanische Autoren: kein Wunder, handelt es sich doch um die deutsche Übersetzung der 1996 erschienenen „Oxford History of World Cinema", ohne aber die dort versammelten Einzelporträts, die aus Platzgründen entfielen.

Beginnen wir einen allzukurzen Spaziergang durch diese internationale Filmgeschichte mit Charles Musser, der uns an den frühen Dokumentarfilm heranführt, den er als Weiterentwicklung der Lichtbild-Vorträge und Laterna-Magica-Aufführungen sieht, die in der zweiten Hälfte der 19. Jahrhunderts mit dokumentarischen Sujets insbesondere die Mittelschicht erreichten. Soziales Elend wurde ebenso dokumentiert wie Forschungsreisen; auch „Detektiv-Kameras" gab es schon, um unbeobachtete Aufnahmen zu machen. Nur die frühesten dokumentarischen Filme subsumiert Musser unter „Kino der Attraktionen", da „Erzählstruktur und ausführliche Behandlung eines Themas" (S. 82) in der Regel völlig fehlten. Interessant der Hinweis, dass die frühen dokumentarischen Bilder auch deshalb florierten, weil sie billiger zu produzieren waren. Der nicht-fiktionale Film verlor seine Vorherrschaft dann mit dem Aufsteig des fiktionalen Films zwischen 1901 und 1905. Die weiteren Ausführungen folgen den bekannten Highlights, angefangen von *Nanook of the North* über die Großstadt-Sinfonien hin zum sowjetischen Dokumentarfilm und den Prometheus-Filmen, ohne neue Überlegungen einzubringen. So bleibt auch Mussers Fazit fragwürdig, dass es außerhalb der Sowjetunion „kaum oder keine Rahmenbedingungen gab, die innovative Bestrebungen innerhalb des Dokumentarfilms unterstützten." (88)

Direkt anschließend bettet A. L. Rees seine Überlegungen zum „Kino und die Avantgarde" in den tradierten Kontext der modernen Kunstentwicklung ein. Das bringt spannende Einzelanalysen und überlegenswerte Klassifierungsvorschläge, etwa die Unterscheidung zwischen narrativer und poetischer Avantgarde. Rees Schwerpunkt liegt eindeutig auf der französischen Avantgarde, die deutsche und niederländische wird nur kurz, die tschechische überhaupt nicht erwähnt. Der Einfluss von Ruttmanns *Berlin* auf die Entwicklung eines „sozialen Dokumentarfilms" (S. 91) wird nicht gesehen, wie überhaupt dieser wohl einflussreichste deutsche Avantgarde-Films nur gestreift wird. Leider übernimmt Rees wieder die nicht haltbare Behauptung, Ruttmann habe an Riefenstahls *Olympia* mitgearbeitet. (S. 91) Insgesamt gehen Rees Überlegungen nur selten über den kunsthistorischen Diskurs hinaus, die Produktions- und Distributionbedingungen - etwa die niederländische „Filmliga" - bleiben ebenso unterbelichtet wie der internationale Diskussionskontext der Avantgardefilmer, wie er sich z.B. in der Zeitschrift „Close up" niederschlug.

Zwei Stationen nur aus dieser Geschichte des volkstümlichen oder populären „Welt-Kinos", deren Anliegen es auch ist, „Filme in den Kontext zustellen, ohne den sie nicht existieren würden." (S. XI) Inwieweit dies gelungen ist, ist jeweils an den Einzelbeiträgen zu überprüfen.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Helmut G. Asper: ***Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern.*** Berlin: Bertz Verlag, 1998, 735 S., Abb.
ISBN 3-929470-85-3, DM 68,00

Mit seiner monumentalen Ophüls-Biographie hat Helmut G. Asper ein Buch vorgelegt, das in vielerlei Hinsicht zumindest in der deutschsprachigen Filmliteratur singulär ist. Kannte man biographische Studien ähnlichen Umfangs bei vergleichbarer Recherchegründlichkeit bisher vorwiegend aus der englischsprachigen Filmbiographik, unterscheidet sich Aspers Herangehensweise allerdings wohltuend von der anglo-amerikanischen Manie, für Leben und Werk einen Nenner, ein ‚Rosebud' oder schlicht einen marktgängigen ‚Aufhänger' zu finden (man denke nur an Patrick McGilligans Fritz Lang).

Wo Asper auf Ophüls' persönliche Obsessionen, etwa seine ausgeprägte Schwäche für schöne Frauen und seine zahlreichem außerehelichen Liebesverhältnisse eingeht, überträgt er dies weder direkt auf die thematischen, motivischen und dramatischen Konstellationen, die in den Filmen des Regisseurs von *Liebelei* bis *Lola Montez* so virulent sind – ein Kurzschluß, der das zu Ophüls' Lebzeiten vorherrschenden Vorurteil vom „Meister der erotischen Pikanterie" (S. 555), dem Asper natürlich zurecht entschieden widerspricht, nur Vorschub leisten würde. Auch vergißt Asper in der Darstellung des Privatlebens von Ophüls nie, daß das Klischee vom Schürzenjäger nur eine komplexe Persönlichkeitsstruktur und kreative Ökonomie verdeckt, die das emotionale Gefüge im ihrem Umkreis fast ständig im Ungleichgewicht, aber eben auch in vibrierender Spannung hielt. Es ist dabei durchaus bemerkenswert, daß Asper nicht nur der Kreativität und dem Temperament Ophüls' ein Denkmal setzt, sondern auch der Leidensfähigkeit von Hilde Wall, mit der der Regisseur seit 1926 verheiratet war.

Der Integrität Aspers im Umgang mit den historischen Figuren entspricht eine behutsame Interpretationshaltung gegenüber dem Ophülsschen Werk. Sie orientiert sich an den – materialreich rekonstruierten – Produktionsumständen und Arbeitsprozessen jedes einzelnen Films und stellt die historische Genese und ästhetische Bewertung bekannter Regiemerkmale – die intensive Schauspielerführung, die Bevorzugung von langen Einstellungen, Kamerafahrten und selbstreflexiven Rahmenhandlungen – in den Zusammenhang der Arbeit für andere Medien, Ophüls Theaterinszenierungen und Rundfunk-Features, die ihrerseits detailliert dokumentiert und kenntnisreich kommentiert werden.

Überhaupt ist bisher kaum einmal der Lebensweg eines Filmkünstlers derart dicht in die – im Falle von Ophüls so signifikant wechselnden – persönlichen, professionellen und kulturellen Umfelder verwoben worden, wobei Asper aus einem stupenden Wissenfundus über die Theaterlandschaft der Weimarer Republik, die (kultur-)politischen Zusammenhänge im Europa 30er Jahre und natürlich – als ausgewiesener Experte – die Lebens- und Arbeitsbedingungen im amerikanischen Exil schöpfen kann. Hier ist ein

Biograph tatsächlich einmal in der Lage, um seine Figur ein breitgefächertes Panorama zu entwerfen, das sich aus vielen einzelnen Mosaiksteinen zusammensetzt, von denen die zahlreichen Freunden, Angehörigen, Mitarbeitern und Bekannten aus der näheren und nächsten Umgebung Ophüls' gewidmeten Porträts – manchmal in wenigen Sätzen um so schärfer geschliffen – besonders zu funkeln verstehen. In dieser Eigenschaft ist Aspers Buch mehr als die Biographie eines einzelnen Filmkünstlers; es ist eine für das Weimarer Spannungsfeld Theater-Radio-Film, für die kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie für die Sozialgeschichte des Exils reiche und gehaltvolle Informationsquelle.

Dieses Plus an Information erhält der Leser auch in anderer Hinsicht: Texte über Ophüls – Interviews, Kritiken, persönliche Erinnerungen werden ausführlich zitiert, vor allem aber Ophüls' eigene Texte, Drehbücher, Radiotreatments und seine zahlreichen Äußerungen über Theater, Radio und Film werden fast ausschließlich in toto wiedergegeben und im Inhaltsverzeichnis separat ausgewiesen. Das mag an mancher Stelle den Fluß der Darstellung etwas hemmen, läßt den Band aber auch die Funktion einer Dokumentation und umfassenden Edition der verstreuten Schriften eines Regisseurs erfüllen, dessen schriftstellerische Begabung – nicht zuletzt in privaten Gedichten und Rundfunktexten wie „Schlaf, Hitler, Schlaf" (1940) – aufgrund dieses Angebots vom Leser erstmals angemessen nachvollzogen werden kann.

Obwohl Asper Ophüls' Handeln in den verschiedenen persönlichen und beruflichen Krisensituationen durchaus differenziert betrachtet, ist sein Buch weit entfernt von einer kritischen Biographie. So scheinen vor allem die Bewertungen der Filme oft geleitet von der jeweiligen Bedeutung, die Ophüls selbst ihnen zugemessen hat. Das ist zumindest im Falle der von Ophüls lediglich als ‚Brotarbeit' betrachteten Heinz Rühmann-Komödie *Lachende Erben* (1932/33) etwas bedauerlich, die als solche – im deutlichen Kontrast zu allen anderen Projekten – nur relativ kursorisch abgehandelt wird.

Asper nennt sein Ophüls-Buch im Untertitel bescheiden „Eine Biographie". Es ist – und das auf absehbare Zeit – *die* Biographie eines der bedeutendsten Regisseure (nicht nur) der deutschen Filmgeschichte geworden.

■ Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.): ***Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte.*** Wien: Filmarchiv Austria, 1999, 203 S., Ill. ISBN 3-901932-02-X, ATS 198.-

Im Zuge seiner jüngsten Bemühungen um den österreichischen Stummfilm veranstaltete das Filmarchiv Austria im Dezember 1998 in Rom ein Symposium, dessen Erträge – um weitere Texte ergänzt – im vorliegenden Band dokumentiert sind. Die Publikation ist besonders zu begrüßen, da die Anfänge des österreichischen Films bisher als Stiefkind der internationalen Stummfilmforschung gelten mußten, scheint es doch geradezu symptomatisch für die meisten Produzenten, Schauspieler und Regisseure, die erst in anderen europäischen Ländern, vor allem aber in Hollywood ihre volle Entfaltung fanden, daß schon ihr bekanntester Wegbereiter Alexander ‚Sascha' Graf Kolowrat-Krakowsky in den USA geboren und von Arnold Preßburger als „beinahe amerikanischer Pionier" bezeichnet wurde.

Mit Mihály Kertész (Michael Curtiz) und Sándor (Alexander) Korda wird zwei prominenten Vertretern dieses ‚exterritorialen' nationalen Kinos auch in diesem Band besonders viel Platz eingeräumt, wobei Gyönghyi Balogh ihre Anfänge in der ungarischen

Filmindustrie rekonstruiert, während Elisabeth Büttner und Christian Dewald die Regiearbeiten von Kertész' für die Sascha-Film zwischen 1919 und 1926 einer genaueren Betrachtung unterziehen und eine ausführliche kommentierte Filmografie dieser vernachlässigten Schaffensperiode gleich mitliefern. Etwas zum Schaden der Arbeit Büttner/Dewalds (die sich als Vorarbeit einer umfassenden Darstellung im Rahmen einer für 2001 geplanten „Geschichte des österreichischen Films von der Pionierzeit bis zum Kalten Krieg" versteht) wurden die Erkenntnisse beider Beiträge leider nicht miteinander abgeglichen, so daß die Feststellung Büttner/Dewalds, Kertész/Curtiz hätte sich generell kaum in Filmzeitschriften über seine Arbeit geäußert (S. 102), angesichts der immerhin fünf Texte, die Balogh allein für die Jahre 1913-18 in ungarischen Fachzeitschriften nachweisen kann, lediglich auf die Lücken zu verweisen scheint, die hier noch zu schließen sind.

Weitaus irritierender aber ist, daß Büttner/Dewald bei der Lösung des Rätsels um Kertész' Geburtsdatum aufgrund der variierenden Angaben in der Literatur noch immer mit Tendenz zu letzterem Datum zwischen 1886 und 1888 schwanken (S. 102), während Balogh nach einer durchaus glaubhaften Primärquelle – einem Eintrag im Geburtenregister der israelitischen Gemeinde Budapests – den 24. Dezember 1886 als gesichertes Geburtsdatum angeben kann. (S. 77)

Entlang der von Daniela Sannwald anhand der bekannten Namen Joe May, Fritz Lang, Richard Oswald und Billy Wilder noch einmal nachgezeichneten Achse Wien-Berlin kam auch das Regisseurs-Ehepaar Louise und Jakob Fleck in den zwanziger Jahren nach Deutschland. Beide zählten zusammen mit Louise Flecks erstem Gatten Anton Kolm (1865-1922) vor dem Ersten Weltkrieg neben Sascha Kolowrat zu den wichtigsten Pionieren des österreichischen Kinos. Markus Nepf fügt in seinem Porträt des Dreier-Gespanns von deren ersten Filmarbeiten 1906 bis zu den mit verschiedenen Produktionsfirmen (Österreichisch-Ungarische Kinoindustrie 1910/11, Wiener Kunstfilm 1911-14) unternommenen, letztlich vergeblichen Versuchen, Kolowrats Sascha-Film Konkurrenz zu machen, wohl das gelungenste Stück mikroskopisch-revisionistischer Filmgeschichtsschreibung in das Puzzle des Bandes ein.

Aufklärung über die Gründe, weshalb die Frühzeit der österreichischen Filmgeschichte nicht nur so lange objektiv vernachlässigt wurde, sondern auch subjektiv als ‚vernachlässigenswert' erscheinen konnte, liefern die allzu sehr in allgemeinen filmhistoriographischen Problemstellungen steckenbleibenden „Methodischen Betrachtungen zur Situation der Stummfilmforschung in Österreich" von Paolo Caneppele und Günter Krenn leider nur äußerst punktuell. Antworten auf die Frage nach vermeintlichen strukturellen Schwächen, die der undankbaren Aufgabe zugrunde lagen, vor allem als Sprungbrett und Zulieferer anderen nationale Filmindustrien zu dienen, lassen sich da eher aus Francesco Bonos Darstellung der damaligen Produktionsbedingungen, Genrestrukturen und Verleihwege extrahieren.

Zu diskutieren bliebe der Hinweis auf den österreichischen ‚vorexpressionistischen' Film der Jahre 1917-19 und die sich in ihm besonders prägnant abzeichnende ästhetische „Konsonanz" (S. 61) mit dem deutschen Film dieser und der folgenden Jahre. Bono macht hierfür neben dem gemeinsamen künstlerischen und literarischen Erbe vor allem sozialgeschichtliche Parallelen verantwortlich, nachzugehen wäre hier vielleicht aber auch konkreten biographischen Verknüpfungen, etwa der Einflußnahme durch Migration und Distribution innerhalb des deutschsprachigen Filmmarkts. Leider lassen sich in diesem Beitrag gegenüber den Angaben an anderer Stelle wiederum einige Un-

stimmigkeiten feststellen: So wird in Bonos Text die Eintragung der Sascha-Film ins Wiener Handelsregister auf 1914 (S. 53), an anderer Stelle (Krenn, S. 38, Anm. 6) korrekt auf 1912 datiert; und Bonos Behauptung, „eine Entwicklung, die dem deutschen ‚Autorenfilm' ähnlich wäre, kam in Österreich nicht zustande" (S. 55), stehen die Ausführungen Nepfs zur Produktion der Wiener Kunstfilm der Jahre 1912-14 (S. 23f.) diametral entgegen. Eine energischere redaktionelle Betreuung wäre diesem verdienstvollen Sammelband zu wünschen gewesen, allzu viel bleibt so zwischen den einzelnen Beiträgen unvermittelt, wenn nicht paradox stehen.

Kurz vorgestellt

■ Richard Allen, S. Ishii Gonzalès (Hg.): ***Alfred Hitchcock. Centenary Essays.*** London: British Film Institute, 1999. 362 Seiten, Abb.
ISBN: 0-85170-735-1 (Hbk.), £ 45.00; 0-85170-736-X (Pbk.), £ 14.99

Die aus Anlass des 100. Geburtstags von Alfred Hitchcock erschienene Sammlung enthält 21 speziell für diesen Band geschriebenen Essays, die die Vielfalt der verschiedenen Ansätze widerspiegeln, mit denen Filmwissenschaftler sich dem Werk eines der populärsten Regisseure der Filmgeschichte nähern. Die Arbeiten sind vier Abschnitten zugeteilt: Hitchcock und auteur-Kritik (darunter ein Beitrag von Thomas Leitch über Hitchcocks meist übersehene Arbeiten fürs Fernsehen), Hitchcocks Ästhetik, Sexualität und/oder Romanze, sowie Kultur, Politik, Ideologie. Da die Autorinnen und Autoren überwiegend aus den USA und aus Kanada stammen, überrascht es nicht, dass der Schwerpunkt auf Hitchcocks amerikanischen Filmen liegt. Unter den Streifen, denen besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, befinden sich *Rear Window*, *Psycho*, *Sabotage*, *Young and Innocent*, *Stage Fright*, *The Birds*, *Vertigo*. Die Stummfilme des „Masters of Suspense" finden kaum Erwähnung. Ein Textbuch für fortgeschrittene Hitchcock-Studien. Nützlich: Eine achtseitige Bibliographie der zwischen 1990 und 1999 erschienenen englischsprachigen Bücher und Artikel über den Regisseur, die Jane Sloans „Alfred Hitchcock: The Definitive Filmography" aus dem Jahre 1995 ergänzt. (HC)

■ ***TMG, tijdschrift voor mediageschiedenis***, Jg. 2, Nr. 1, Juni 1999: Media & Oorlog, 165 Seiten, Abb.
ISSN 1387-649X, hfl 35,00

Die erste Nummer des zweiten Jahrgangs der TMG setzt einen Haupt- und einen Nebenschwerpunkt. Der Hauptteil der Nummer widmet sich dem Verhältnis zwischen Medien und Krieg, wobei vor allem die beiden Beiträge von Frank van Vree (S. 36 - 51) und Sonja de Leeuw (S. 78 - 88) hervorzuheben sind, die sich am Beispiel zweier Filme aus dem Jahre 1955, *De Vlag* von Kees Strip und Alain Resnais' *Nuit et Brouillard*, mit den Formen filmischen Eingedenkens an Krieg, Besatzung und Holocaust auseinandersetzen. Mustafa Özen markiert in seiner Untersuchung zur Popularität deutscher Filme in den Niederlanden zwischen 1949 und 1959 eine kurze Periode der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der Stars des deutschen Musik- und Schlagerfilms wie Caterina Valente, Conny Froboess, Freddy Quinn oder Peter Alexander die Jugendkultur im Nachbarland geprägt und als Katalysatoren amerikanischer Popkultur funktioniert haben (S. 100 - 112). Drei englischsprachige Beiträge zur Geschlechterproblematik im frühen Kino setz-

ten den zweiten Schwerpunkt mit einem Überblick über die Entwicklung dieses Forschungsfeldes (von Annette Förster und Eva Warth, S. 114 - 127), einer Reflexion über die diesbezügliche Zuschauerpositionierung verschiedener früher Genres wie Non-Fiction, Filmkomödie und romantischem Drama (von Heide Schlüpmann, S. 128 - 141) sowie einer kurzen vergleichenden Betrachtung der Repräsentation des weiblichen Körpers in Louis Feuillades *Les Vampires* (1915 - 16) und Olivier Assayas' *Irma Vep* (1996). (MW)

■ Peter Meyers: ***Film im Geschichtsunterricht. Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS-Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen.*** (Reihe „Geschichte lehren und lernen: Schriften für Forschung und Unterricht"). Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1998, 216 Seiten
ISBN 3-425-07318-4, DM 40,95

Ein eigentlich für Geschichtslehrer konzipierter, aufgrund seiner sorgfältigen Recherchen auch für den Filmhistoriker nützlicher Band, der zunächst ausführlich in die medienpädagogischen und -didaktischen Zusammenhänge eines Einsatzes von Filmen im Geschichtsuntericht einführt. Anhand konkreter Filmbeispiele aus der NS-Zeit und der Bundesrepublik werden dann Grundlagen für den Einsatz solcher Filme im Geschichtsunterricht geschaffen, die neben ausführlichen Einordnungen der Filme in den Kontext ihrer Enstehungszeit auch Angaben zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte enthalten. Hinweise zu Filmsprache sowie Thesen zur jeweiligen „Message" sind recht kurz gehalten, aber durchweg anregend. Bei den exemplarisch vorgestellten Beispielen handelt es sich um Riefenstahls *Triumph des Willens*, Hipplers *Der ewige Jude*, die *Deutsche Wochenschau Nr. 755/10/1945* sowie die Spielfilme *Robert Koch - Der Bekämpfer des Todes* (1939), *Die Mörder sind unter uns* (1946) und *Canaris* (1954). (JKi)

■ ***Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift***, 44. Jg.: Das Private. Zürich: Chronos, 1998
ISBN 3-905313-02-2, ISSN 1010-3627, DM 38,00 (im Abonnement: DM 32,00)
Bestellung über: Chronos-Verlag, Münstergasse 9, CH-8001 Zürich

Von den vielen spannenden Aufsätzen zu den Schnittstellen von „privat" und „öffentlich" in der Bilderproduktion seien nur zwei herausgehoben. Martina Roepke gibt eine kompakte Übersicht zum Thema Filmamateur und Heimkino („Lichtspiele im Wohnzimmer", S. 22 - 34) von den Anfängen bis in die 30er Jahre. Der Filmamateur jener Jahre verstand sich als Filmemacher mit künstlerischen und filmsportlichen Ambitionen sowie als Sammler; Privat- oder Familienfilmer war er (noch) nicht, auch wenn er sein Publikum im häuslichen Rahmen suchte und fand. Margrit Tröhler greift in ihrem Essay über Konsum und private Öffentlichkeit in der Werbung („Privat - authentisch - echt!", S. 78 - 90) auf die entsprechende, hierzulande aber nicht rezipierte französischsprachige Literatur zurück und stellt die Werbefilme in den Kontext des privaten Raums bzw. der privaten Träume. Tröhler vergleicht insbesondere die Authentizitätskonstruktionen im Werbefilm, etwa durch Familienszenen, mit den privaten Aufnahmen in Amateurfilmen und -videos. Beiden ist gemeinsam, „das makellose Glück in einer trivialen Umgebung einzubetten" (S. 86); die sich authentisch gebenden Situationen im Werbefilm entlarven sich jedoch immer wieder selbst durch die Dominanz des beworbenen Pro-

duktes, das eben nicht, als selbstverständliche Ausstattung des Privaten, einfach nur da ist, sondern als hervorgehobener Gegenstand den Einbruch eines „öffentlichen" Diskurses signalisiert und somit jedes „Private" als Illusion zu erkennen gibt. - Wertvoll auch der kritische Index der Schweizer Filmproduktionen 1997/1998. (JpG)

■ Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin (Hg.): **Kinderfilme. Versuche einer Grenzziehung.** Programmheft zur Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs während des 42. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm, 1999, 53 Seiten, Abb., DM 5,00

Zusammenstellung der Retrospektivbeiträge zum deutschen Kinderdokumentarfilm (außer Österreich und Schweiz) mit filmografischen Angaben und kurzen Inhaltsnotaten; dabei stärkere Gewichtung des dokumentarischen Kinderfilms der DDR (23 DDR-Filme stehen 10 Filmen aus der BRD, 8 Filmen aus der Zeit vor 1945 und einer Produktion nach 1990 gegenüber). Das Heft ist mit einem Einführungsbeitrag von Karla Schröder versehen, der zunächst den schwierigen Prozess einer Grenzziehung für das Genre beschreibt: Schließlich fanden sowohl Dokumentarfilme für als auch solche über Kinder Eingang in die Retrospektive (S. 5). Kurz und prägnant formuliert die Autorin ferner Spielarten und Tendenzen der Filmgattung - auch hier fällt die stärkere Beachtung der DEFA-Produktionen ins Auge. Dazu werden (z.T. in gekürzter Form) bereits publizierte Aufsätze in das Begleitheft übernommen, die aber eher den Spielfilm für Kinder thematisieren. Sibylle Steiner dagegen schreibt über den DDR-Kinderdokumentarfilm, ihre Darstellung datiert aber bereits von 1991! (RF)

■ ***Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918-1941.*** Herausgegeben von Karl Schlögel, Katharina Kucher, Bernhard Suchy und Gregor Thum. Berlin: Akademie Verlag, 1999, 671 Seiten
ISBN 3-05-003297-9. DM 174,00

Eine monumentale Zusammenstellung aller Daten und Ereignisse, die „mit der Anwesenheit russischer Flüchtlinge und Emigranten auf deutschem Boden zwischen 1918 und 1941 verbunden sind." (S. 9) Ziel der Forschergruppe war es, alle Aspekte des russischen Lebens in diesem ‚Russland jenseits der Grenzen' zu erfassen; die ebenso intensiven sowjetrussischen Aktivitäten wurden aber nicht aufgenommen. Die meisten Daten beziehen sich auf Berlin - kein Wunder, war die Stadt doch eines der wichtigsten Zentren russischer Emigration. Ausgewertet wurden wesentlich die Lokal- und Regionalteile der Exilzeitungen und -zeitschriften, wobei sich die großen Berliner russischen Zeitungen als ergiebigste erwiesen. Der Band ist chronologisch geordnet; Register nach Organisationen, Orten, Lokalitäten, Adressen und Personen erschließen die riesige Datenmenge. Für die weitere Erforschung des russischen Filmexils - die Arbeiten von Alexander Schwarz (Wiener Slawistischer Almanach, 30, 1992) und CineGraph (Fantaisies russes, 1995) bleiben in den zahlreichen Literaturverweisen der Einleitung unerwähnt - bietet diese Chronik wertvolles Material. So kann man hier etwa indirekt ermitteln, dass die Exilrussen die Filmarbeiten von Alexis Granovskij, Viktor Trivas und Fedor Ozep, um nur diese zu erwähnen, offenbar nicht wahrgenommen haben. Von 27 Einträgen zu Olga Cechova beziehen sich nur 9 auf Film, die restlichen auf Theater, Konzerte oder gesellschaftliche Auftritte. Insgesamt, so eine vorläufige Einschätzung, scheint die Presse der Exilrussen den deutschen Film, in dem ja zahlreiche Exilrussen

Karriere machten, nur peripher wahrgenommen zu haben und war offenbar sehr stark auf die Beobachtung und Begleitung des Lebens innerhalb der Exilkreise eingeengt. - Ein kluges Layout macht die umfangreiche Chronik sehr benutzerfreundlich. Warum aber deutsche Filmtitel auf russisch wiedergegeben werden, das verfilmte Werk (etwa der Roman „Der Idiot" in Eintrag Nr. 450) dagegen auf deutsch, ist nicht nachvollziehbar, zumal es ein leichtes gewesen wäre, die deutschen Filmtitel zu ermitteln. (JpG)

■ ***BFI Film and Television Handbook 2000.*** London: British Film Institute, 1999. 415 Seiten, Abb.
ISBN 0-85170-764-5, £ 22

Wer's nicht glaubt, schlage Seite 280 auf: „Beauftragtr der Bundersregierung für Anglelegesheiten der Kulter und de Mediar"! Für diese Verballhornung muss man das neue BFI-Handbuch einfach lieben, das daneben aber auch zahlreiche wertvolle Angaben, Anschriften, Listen und Statistiken bringt. Interessant etwa die zahlenmäßige Erfassung aller zwischen 1912 (2) und 1998 (88) produzierten Spielfilme; 1937 wurden gar 176 Filme hergestellt! Die meisten Kinobesucher (zwischen 1933 und 1998) wurden dagegen Mitte der vierziger Jahre registriert. Die Übersicht „Foreign Language Films released in the UK 1998" führt 61 Titel auf, darunter auch zwei deutsche Produktionen: auf der Box Office-Position 22 steht der directors cut von *Das Boot*, auf Position 57 *Kuhle Wampe*! Multiplex-Boom auch auf der Insel: 1998 eröffneten 25 neue Häuser mit 266 Leinwänden. Allerdings können sich auch die meisten britischen Filme an der Kasse nicht gegen die US-Konkurrenz durchsetzen. - Das Handbuch berücksichtigt nur den langen Spiefilm; Kurzfilme, Dokumentationen und Animationsfilme werden nicht aufgeführt. (JpG)

■ ***Forum über Filmarchivierung und Restaurierungsmöglichkeiten durch digitale Bild- und Tonbearbeitung.*** 17. 12. 1997 in Dresden. Hg.: Filmverband Sachsen e.V., Dresden. 30 Seiten
Bezug über: info@filmverband-sachsen.de, Schutzgebühr: DM 5,00

Es gibt definitiv zuwenig Literatur über die grundsätzlichen ästhetischen und technischen Fragen der Filmarchivierung und -restaurierung. Und es gibt leider auch kaum Autoren, die zwischen den Archivaren und Restaurationsfachleuten einerseits und den Filmwissenschaftlern andererseits vermitteln. So blickt man in dieser informativen Broschüre voll staunender Bewunderung auf ein Vorher-Nachher-Bild der Farbrestaurierung des 1954 auf Gevacolor gedrehten Films *Tanz in der Sonne* (Regie: Geza von Cziffra): hier ein ausgeblichenes Motiv in rötlicher Einheitssauce, dort tiefes Schwarz, helles Weiß, sogar etwas Gelb und Rot nur dort, wo die Farbe auch wirklich hingehört! Beim „Herausrechnen von Nebendichten" und dem „Wiederherstellen der Graubalance" müssen wir uns allerdings blind auf die Fachleute verlassen. - Dass die Masse der Nitro-Filme des Bundesarchivs nach der erfolgreichem Umkopierung vernichtet wird, wird erneut von Harald Brandes verteidigt: „Das gesamte Nitromaterial aufzuheben ist, insbesondere aus Gründen der Sicherheit, nicht möglich." Brandes erwähnt insbesondere die internationale Kritik an dieser Nitrofilmpolitik. „Trotzdem ist das Bundesarchiv der Auffassung, dass das Verfahren vom Grundsatz her richtig ist." (JpG)

■ ***Berlin - Reichshauptstadt.*** VHS, Farbe, ca. 10', DM 19,95
Bezug über: Roger Vollstädt Medienvertrieb, Postfach 21 05 24 Bremerhaven
Tel.: 0471 - 50 31 96; Fax: 0471 - 50 31 91

Ein Farbfilm, laut Kommentar „im Olympiajahr 1936" aufgenommen und offenbar auch in dieser Zeit vertont: „Und die Jugend marschiert für den Führer im Glauben an eine bessere Zukunft." Der streckenweise unbeholfen wirkende Kommentar, die holperige Vertonung und das schlecht ausgepegelte Wort-Musik-Verhältnis legen nahe, dass es sich um einen Amateurfilm handelt (zumindest kein Ufa-Standard!), der allerdings in der Bildgestaltung überraschend sicher den zeitgenössischen Kulturfilmstandard hält. Die tradierten Topoi eines Berlin-Films werden, mit leichten Abwandlungen, bedient: Siegessäule, Brandenburger Tor, Unter dem Linden, Schloss, Museumsinsel, Potsdamer Platz (das Haus des deutschen Fremdenverkehrs im Rohbau), Zoo und Wannsee, um - ganz erstaunlich - mit einer Szene vor dem Reichsluftfahrtministerium zu enden, hier wird „das Schicksal des deutschen Volkes für die Zukunft im wesentlichen mitentschieden." Im Filmvorspann heißt es „as film präsentiert: Berlin Reichshauptstadt 1936"; auch ein „Ende"-Titel ist vorhanden. Die as film bestand bis ca. Ende der 70er Jahre; sie war auf historische Filme spezialisiert, die sie auf Normal8 und Super8 herausbrachte und vertrieb. Der Farbfilmspezialist Gert Koshofer fühlt sich durch diesen Film in seiner „Agfacolor Story" an die Aufnahmen der farbigen Panorama-Monatsschau erinnert, die auf Agfacolor entstanden. (vgl. in diesem Heft S. 30ff und S. 65ff) Das Filmmaterial ist erstaunlich gut erhalten; ebenso die Farben, die auch in der Videoedition gut reproduziert sind. Teile dieser Edition sind auch im Bundesarchiv-Filmarchiv unter dem Titel „Berlin 1941/42" archiviert, aufgenommen 1939-1941 auf 16mm-Agfa. Als Autor dieses ungeschnittenen Materials ist der Kameramann Frederick Fuglsang ausgewiesen. Wann diese bearbeitete Fassung entstand, und wer sie herstellte, bleibt noch zu geklären. (JpG)

■ ***The Silent Screen. German Film Posters from the Central Saint Martins Museum & Study Collection.*** London: Central Saint Martins College of Art & Design, 1999. 36 Seiten, Abb.
ISBN 0946282 22, £ 10 + £ 2 postage and package
Bezug über: Central Saint Martins College of Art & Design, Museum & Study Collection, Southampton Row, London WC1B 4AP, FAX: 0171-5147024

Die Publikation dokumentiert eine Ausstellung mit 37 seltenen deutschen Filmplakaten der Jahre 1916 - 1922, die erst vor kurzem im Archiv des Central Saint Martins Museums in London entdeckt und restauriert wurden; andere harren noch der Restaurierung. Die Leiterin der Studiensammlung geht auf die vielfältigen Beziehungen ihres Hauses mit Deutschland ein und versucht zu ergründen, wie diese Plakate nach London kamen. Unter den Kostbarkeiten: Plakate zu *Veritas Vincit* (1919) von Lucian Bernhard, zu *Die Puppe* (1919) von Theo Matejko, zu *Anna Boleyn* (1920) von Paul Scheurich, zu *Der böse Geist Lumpacívagabundus* (1922) von Walter Trier, sowie ein Plakat zu Pola Negri eines unbekannten Künstlers. Alle Plakate sind detailliert erfasst und mit mindestens einer Abbildung dokumentiert. Eine Entdeckung neben vielen anderen: die Plakate von Robert L. Leonhard, der als künstlerischer Berater von Rudi Feld (Ufa) vorgestellt wird; von Leonhard konserviert das Bundesarchiv den antibritischen Animationsfilm *Das Säugetier* (1917). Der Designhistoriker Paul Rennie analysiert die Filmplakate

im Kontext der Graphik der Weimarer Republik, er versucht die Handschriften der einzelnen Künstler herauszuarbeiten und erklärt ihre künstlerischen Leistungen mit einer nur in dem kurzen Zeitraum um 1920 existierenden Freiraum. Diese Filmplakate, so Rennie, tragen dazu bei, den Blick auf eine andere Moderne jenseits des Bauhauses zu werfen: „It is now possible to interpret these film posters from the 1920s as the graphic expression of the psychic reality of modernism, of speed, drama, flux and change. The posters remain compelling because they give visual expression to a tangible sense of disorientation that is one part of the modern condition." (S. 28) In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek wurden die Plakate digitalisiert und in eine europäische Filmposter-Datenbank eingegeben. (JpG)

■ ***Quest. Ein Puppenanimationsfilm von Tyron Montgomery und Thomas Stellmach.*** Deutschland 1996, Länge: 11' 30"
VHS PAL. Hamburg: KurzfilmAgentur, 1997, DM 19,90
Bestellung über: KurzFilmagentur Hamburg, Friedensallee 7, 22765 Hamburg
Tel.: +49-40-39 10 97 21, Fax: +49-40-39 10 97 20, e-mail: kfa@shortfilm.com
Info: http://www.shortfilm.com

Durchaus möglich, dass sich im Animationsfilm derzeit deutsche Befindlichkeit präziser ausdrückt als im Spielfilm. Jedenfalls werden diese Arbeiten sicher nicht nur wegen ihrer tricktechnischen Perfektion international hoch dekoriert: zwei Oscars (Best Animated Short) in den letzten Jahren, 1990 für *Balance* der Brüder Lauenstein und 1997 für *Quest* (1996) von Tyron Montgomery und Thomas Stellmach, beides Puppenanimationsfilme. Stellte *Balance* die Sinnfrage auf schwankendem Grund, so zeigt *Quest* die Sinnsuche als Teufelskreis: Staub bist du und zu Staub wirst du werden. Eine golemartige Lehmfigur auf der Suche nach Leben spendenden Wasser bricht durch Alptraumwelten, nicht ganz so glatt und leer wie der Monolith in *Balance*, aber ebenso uniform und monoton, um schließlich im Scheitern zu einem neuen Sisyphos zu gerinnen. Sound und Musik von Der Spyra geben den surrealen Sand-, Papier- Stein- und Maschinenwelten Raum und Dichte. Ein Kultfilm schon jetzt, mit eigener Homepage. (JpG)

Infos:

http://users.aol.com/questpages/
http://www.khs.uni-kassel.de/trickfilm/quest/quest.html
http://www2.inter-nationes.de/d/pub/kc/e/kc9703e-portrait-f.html (Porträt Thomas Stellmach)
http://members.aol.com/montfilm/ (Homepage von Tyron Montgomery)

Inhaltsverzeichnis

Schaffende Hände. Zur Gründung des „Instituts für Kulturforschung e.V." vor 80 Jahren (Jeanpaul Goergen) **[4]**

Märchenhafte Silhouettenfilme. Zum 100. Geburtstag von Lotte Reiniger (2. 6. 1899 - 19. 6. 1981) (Jeanpaul Goergen) **[8]**

Achim Freyers Filme. Ein Kino-Nachtrag zum 65. Geburtstag des Künstlers (Günter Agde) **[12]**

Achim Freyer über seinen Film *Amor Amorph Metamorphosen* **[13]**

Film ist. (Ö 1998, R: Gustav Deutsch) (Jeanpaul Goergen) **[16]**

Ungestellte Bilder der Wirklichkeit. Ein Programm zum 100. Geburtstag von Wilfried Basse. (Jeanpaul Goergen) **[18]**

Bereit für eine neue Zeit? Unterrichtsfilme der SBZ/DDR bis 1960 (Ralf Forster) **[21]**

German Unification on Film (Leonie Naughton) **[25]**

Panorama – Farbige Auslands-Filmpropaganda 1944/45 (Karl Stamm) **[30]**

Die Trikolore über dem Ruhrgebiet: Franz Hofers *Schwarze Erde* (1923) wiederentdeckt (Helmut Regel) **[38]**

Film & Fotografie im Dialog. 14. Mannheimer Filmsymposion 1. - 3. Oktober 1999 (Thomas Tode) **[39]**

Es stand im Deutschen Reichsanzeiger... (Herbert Birett) **[42]**

Audiovisuelle Medien in den Sächsischen Staatsarchiven **[44]**

Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895 - 1945: ein DFG-Forschungsprojekt **[45]**

Deutsches Institut für Animationsfilm (DIAF) **[46]**

Deutsche Universal. 13. Internationaler Filmhistorischer Kongress, Hamburg **[47]**

SehSüchte 2000 **[48]**

Internationales Symposium: Carl Zuckmayer und die Medien **[48]**

Haus des Dokumentarfilms **[49]**

Deutsches Filminstitut – DIF **[50]**

Filmmuseum Potsdam **[51]**

Deutsches Filmmuseum **[52]**

Filmmuseum Düsseldorf **[53]**

Personalia **[53]**

Progress Film-Verleih: Eastside Stories **[54]**

Icestorm Entertainment: Neue DEFA-Filme auf Video **[55]**

Christian Rapp: Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm. Wien: Sonderzahl 1997 (Claudia Lenssen) **[56]**

Gerhard Larcher, Franz Grabner, Christian Wessely (Hrsg.): Visible Violence. Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film. Münster: LIT, 1998 (Claudia Lenssen) **[56]**

Hans Janowitz: Jazz. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Rieß. Mit einer CD mit Jazz-Aufnahmen der 20er Jahre. Bonn: Weidle Verlag, 1999 (Helmut G. Asper) **[57]**

Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): The BFI Companion to German Cinema. London: British Film Institute, 1999 (Horst Claus) **[58]**

Andrew Higson, Richard Maltby (Hg.): „Film Europe" and „Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939. Exeter: University of Exeter Press, 1999 (Horst Claus) **[60]**

Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. *Studien und Dokumente.* Herausgegeben von Günter Agde. Berlin, Aufbau Taschenbuch, 2000 (Rudolf Jürschik) **[62]**

Simone Tippach-Schneider: Messemännchen und Minol-Pirol. Werbung in der DDR. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1999 (Ralf Forster) **[63]**

Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Fünfte Ausgabe: 1999. Hg. v. Joachim Polzer. Berlin: Verlag der DGFK, 1999 (Ralf Forster) **[65]**

Seán Allan, John Sandford (Hg.): DEFA. East German Cinema, 1946-1992. New York, Oxford: Berghahn Books, 1999 (Peter Franzke) **[68]**

Marguerite Engberg: Filmstjernen Asta Nielsen. Århus: Klim, 1999 (Patrick Vonderau) **[69]**

Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger: Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie. Wien: Filmarchiv Austria, 1999 / Wolfgang Dressler, Hans W. Gummersbach: Heimliche Blicke. Vom Zauber der frühen erotischen Photographie. VHS (Uli Jung) **[72]**

Enno Patalas: Alfred Hitchcock. München: dtv 1999 / Lars-Olav Beier, Georg Seeßlen (Hg.): Alfred Hitchcock. Berlin: Bertz, 1999 / Obsessionen. Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock. Redaktion: Sabine Lenk. Marburg: Schüren, 2000 (Jürgen Kasten) **[73]**

Ralf Forster: Sparkasssenwerbefilme im Nationalsozialismus. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1999 (Jan Kindler) **[77]**

Nicholas Reeves: The Power of Film Propaganda: Myth or Reality? London, New York: Cassell, 1999 (Jan Kindler) **[78]**

Eva Lia Wyss: Werbespot als Fernsehtext. Mimikry, Adaptation und kulturelle Variation. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998 (Günter Agde) **[81]**

Frank-Burkhard Habel, Volker Wachter: Lexikon der DDR-Stars. Schauspieler aus Film und Fernsehen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1999 (Ralf Schenk) **[82]**

Peter Glaß: Kino ist mehr als Film. Die Jahre 1976 - 1990. Berlin: AG Verlag, 1999 (Ralf Schenk) **[84]**

Ralph Nünthel: Johannes Nitzsche. Kinematographen & Films. Beucha: Sax-Verlag, 1999 (Jeanpaul Goergen) **[85]**

Industriefilm - Medium und Quellen. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie. Hrsg.: Renate Köhne-Lindenlaub, Manfred Rasch, Horst A. Wessel, Karl-Peter Ellerbrock. Essen: Klartext, 1997 / Hans Schaller: Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895-1995. 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm. Dortmund: PR Trend Agentur, 1997 (Jeanpaul Goergen) **[86]**

Geschichte des internationalen Films. Hrsg. von Geoffrey Nowell-Smith. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998 (Jeanpaul Goergen) **[88]**

Helmut G. Asper: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Berlin: Bertz Verlag, 1998 (Michael Wedel) **[89]**

Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte. Wien: Filmarchiv Austria, 1999 (Michael Wedel) **[90]**

Kurz vorgestellt **[92]**